UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Petra Chromčáková

Temnota jako metafora ve filmu noir

Diplomová práce

Vedoucí práce: **PhDr. Václav Hájek, Ph.D.**

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. května 2016

…….

Bc. Petra Chromčáková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za jeho čas, cenné rady, připomínky, zapůjčenou literaturu a odborné vedení mé diplomové práce.

Obsah

ÚVOD 1

1. TEMNOTA JAKO VÝZNAMNÝ PROSTŘEDEK OBRAZOVÉHO DISKURZU ... 4

1.1. Renesanční šerosvit 4

1.1.1. Rozostření Leonarda da Vinciho 4

1.1.2. Průkopník Correggio 5

1.2. Caravaggiova hra světel 6

1.2.1. Caravaggiovi následníci 7

1.3. Rembrandt van Rijn – mistr šerosvitu 8

1.4. Německý romantismus: nekonečno a prázdno v obrazech Caspara Davida Friedricha 9

1.4.1. Hieroglyfická otevřenost mnohoznačného symbolu 10

1.4.2. Temnota a vznešeno 12

1.5. Nokturna Jamese McNeill Whistlera 13

1.6. Černá díla Odilona Redona 14

1.7. Německý expresionismus 15

1.7.1. Expresionismus ve filmu 16

1.7.2. Nová věcnost a film ulice 17

1.8. Hry se stíny ve fotografiích Františka Drtikola 18

1.9. Film noir 18

2. METAFORA 24

2.1. Aristotelés 24

2.2. Interakční teorie Maxe Blacka 26

2.3. Živá metafora Paula Ricoeura 28

3. MOTIV PRÁZDNA 35

3.1. Roman Ingarden: místa nedourčenosti 35

3.2. Wolfgang Iser: prázdná místa narace 39

3.3. Umberto Eco: otevřené dílo 42

4. ANALÝZY FILMŮ NOIR 45

4.1. *Pojistka smrti* (1944) 45

4.2. *Maltézský sokol* (1941) 50
4.3. *Hluboký spánek* (1946) 52
4.4. Zobecnění narativních a formových kategorií 54
4.5. Třetí smysl jako nepredestinovaná vizuální zkušenost 56

ZÁVĚR 60

POUŽITÉ ZDROJE 62

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 67

Bibliografický záznam

CHROMČÁKOVÁ, Petra. *Temnota jako metafora ve filmu noir*. Praha, 2016. 81 s. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, katedra Elektronické kultury a sémiotiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Václav Hájek, PhD.

Abstrakt

Diplomová práce *Temnota jako metafora ve filmu noir* zkoumá motiv temnoty ve filmu noir. Temnota není jen formálním, ale také metaforickým vehikulem sdělení, které funguje pouze jako významový rámec a je proto při jeho „čtení“ nutné vynaložit interpretační úsilí. Teoreticky se práce opírá o tzv. živou metaforu Paula Ricoeura, jež proměňuje dosavadní významy a vyvolává interpretační aktivity, a také o konceptualizaci otevřenosti textu směrem k příjemci, která je zastoupena teoriemi míst nedourčenosti Romana Ingardena, prázdných míst Wolfganga Isera a otevřeného díla Umberta Eca.

Hypotézou je předpoklad, že se film noir dá chápat způsobem, že divákům přináší změnu vjemu, respektive novou vizuální zkušenost, jež do té doby ve filmu nebyla a která směřuje k vnímání „třetího smyslu“. Práce poskytuje analýzy filmů noir a poukazuje na jejich specifické narativní a stylistické prvky. Zkoumání vztahuje také k dějinám temnoty v obrazové kultuře, přičemž se ptá, zda lze tradiční stereotypy oddělit od nepredestinované smyslové zkušenosti.

Klíčová slova

Film noir, metafora, místa nedourčenosti, Paul Ricoeur, prázdná místa, temnota, temnota a obraz, otevřené dílo, třetí smysl.

Abstract

The thesis *Darkness as a Metaphor in Film Noir* explores the theme of darkness in film noir. Darkness is not merely formal, but also metaphorical communication vehicle, which works as a semantic framework and therefore when "reading" interpretive efforts have to be expended. In question of theory the thesis is based on Paul Ricoeur's living metaphor that transmute existing meanings and causes interpretive activities, as well as on conceptualization of the text openness towards the recipient, which is represented by theories of Roman Ingarden's places of indeterminacy, Wolfgang Iser's gaps, and Umberto Eco's open work.

The hypothesis is the presumption that film noir can be understood in a way that it brings to viewers a change of perception, or a new visual experience, which was not present in cinema until then and which leads to the perception of "third sense". The thesis provides analyses of film noir movies and highlights their specific narrative and stylistic elements. The research also refers to the history of darkness in visual culture, while asking whether the traditional stereotypes can be separated from the inevitable sensual experience.

Keywords

Darkness, darkness and picture, film noir, gaps, metaphor, Paul Ricoeur, places of indeterminacy, open work, third meaning.

Úvod

Diplomová práce s názvem *Temnota jako metafora ve filmu noir* má za cíl zkoumat a popsat motiv temnoty, který je charakteristický pro filmy noir, detektivní snímky 40. a 50. let minulého století. Temnota není pouze formálním, ale také metaforickým vehikulem sdělení, které funguje jako rámec významů; jako jakási opona dourčující čtení symbolů, a je proto při jejím „čtení" nutná interpretační aktivita ze strany čtenáře/diváka.

Práce se bude opírat především o koncept živé metafory francouzského filosofa Paula Ricoeura. Metafora je v jeho pojetí charakterizována svými tvůrčími ambicemi v procesu tvorby významu a otevřeností interpretací. Je nejednoznačná a znejasňující, narušuje čtenářovu/divákovu schopnost jednoduchého odhalování významů, přičemž je nutná interpretace na jiné úrovni. Ricoeur svou pozornost obrací především ke kognitivní stránce metafory, neboť živá metafora může přinášet novou informaci o realitě.

Temnota evokuje určitou absenci znakovosti, jisté chybění, opak plnosti; něco, co zde dosud není plně přítomno. Je tedy v jistém smyslu nutností jakési „dourčení" (pozn. Roman Ingarden – „místa nedourčenosti"), vyplnění významem. Z hlediska romantické tradice se jedná o „hieroglyfickou otevřenost" mnohoznačného symbolu, jenž je otevřen směrem ke čtenáři/divákovi, k příjemci, jenž imaginativním způsobem překlenuje „prázdná místa" narace (pozn. v duchu terminologie Wolfganga Isera). Umberto Eco pak hovořil o tzv. „otevřeném díle".

Rolí temnoty v naraci, jakkoliv se jedná hlavně o diskurzivní figuru – nástroj přenosu, se bude práce zabývat pod dojmem jejího předpokládaného hybridního charakteru mezi konvenční určitostí a sémantickou otevřeností. Zkoumání se vztáhnou také k historii těchto strategií, přičemž na místě je také provést komparaci konkrétního působení na recipienta (například mezi romantismem a filmem noir).

Tradičně má temnota následující významy: náboženský (např. temnota jako zdůraznění vnějšího hříšného světa), estetický (potenciální nekonečno temnoty rozebírá již v 18. století Edmund Burke) či gnoseologický (např. temnota jako sféra saturnského melancholika, který se věnuje konceptuální činnosti). Symbolizuje různé situace, emoce a myšlenky – sféru chaosu, hřích, úpadek, individuální vnitřní svět, vychýlení od norem, morální zatemnění, utrpení, zmítání se, strach, prázdnotu či nekonečno; na druhé straně může však mít kromě negativních konotací též pozitivní dosah.

Užitím temnoty ve filmech noir se jedná o zaběhnutá, očekávaná klišé, která žánrově orientují příjemce; o jakýsi stálý soubor vizuálních a tematických kódů, neboť jsou to právě obrazy a figury, které film noir coby žánr utvářejí. Otázkou však je, nakolik tyto strategie diváka predestinují k jistému stereotypnímu „čtení“ a nakolik mu naopak poskytují volné interpretační pole. Otevírá se tu nová kapitola, která naznačuje, že rozkolísání řádu je oblastí intenzivních emocí a prostorem pro roznícení imaginace diváka?

Hypotézou této práce je předpoklad, že se film noir dá chápat způsobem, že divákům přináší změnu vjemu, respektive novou vizuální zkušenost, která do té doby ve filmu nebyla a která směřuje k vnímání „třetího smyslu“ ve filmu. V zorném poli zájmu jsou však také následující otázky: Je vůbec adekvátní využívat pojmu metafora? Hraje zde temnota více narativní nebo diskurzivní roli? Je nová vizuální zkušenost „neviditelná“ nebo je snížení viditelnosti ve filmu noir pro diváka v něčem iniciační, stimulující? Je příběh odkloněn na druhou kolej za samotný vizuální vjem, který původně stereotypní schéma překračuje a rozrušuje? Co vlastně divák sleduje – kriminální příběh nebo vlastní projekce do „prázdna“?

Otázky se vztahují především k oblastem filmové naratologie a sémiotiky.

Co se týče struktury práce, ta je rozdělena do tří hlavních částí – historické, teoretické a analytické. Úvodní kapitola si klade za cíl vylíčit dějiny temnoty v rámci obrazové kultury, přičemž ukazuje transformaci využití narativního a formálního nástroje temnoty, a to od renesance, až po film noir včetně. Sekce ukazuje, nakolik se ve filmu noir využívají prvky, jichž se využívalo dříve, a to v obrazech od 15. století, kdy začala temnota ve vizuálním médiu hrát nezanedbatelnou roli. Zároveň představuje jakýsi základ pro další teoretické zaměření, úvahy a analýzy. Teoretická část je zastoupena v kapitole druhé a třetí. Soustřeďuje se především na Ricoeurovo pojetí metafory, avšak ve zkratce poukazuje také na některé její významné „předstupně“ (pozn. Aristotelés, Max Black), a na konceptualizaci jakéhosi prázdna, jež je zastoupena teoriemi Romana Ingardena, Wolfganga Isera a Umberta Eca, které se orientují na příjemce díla. Poslední kapitola se věnuje analýzám tří snímků, kde se od popisu volně přechází k interpretaci, přičemž v ohnisku zájmu se nachází motiv temnoty. Prim zde hraje rozbor *Pojistky smrti* z roku 1944. Na základě představených analýz se práce pokouší o určitou generalizaci a zhodnocení. Jde o zobecnění jak na rovině narativních, tak v oblasti formových kategorií. Práce se zde zabývá také Barthesovou třetí úrovní smyslu, která je evidentní a vnímatelná,

avšak nesměřuje k intelektuálnímu porozumění, je lhostejná k příběhu a rozvíjí pole smyslu do nekonečna.

1. Temnota jako významný prostředek obrazového diskursu

Následující kapitola má za cíl naznačit dějiny temnoty v obrazové kultuře. Představuje jakýsi průřez a ukazuje proměnu využití narativního a formálního nástroje temnoty v rámci obrazového diskursu od renesance (druhá polovina 15. století), kdy začala ve vizuálním médiu hrát významnější roli, až po zrod filmu noir (40. léta 20. století). Zkoumání historie těchto strategií tvoří základní kontext, který je následně vztažen k samotnému filmu noir, přičemž se práce pokusí o komparaci konkrétního působení na recipienta.

Dodejme, že oddíl se zaměřuje pouze na ty umělecké směry a hnutí, kde hrála temnota formotvornou či významotvornou roli. V určitých ideových (respektive ideotvorných) kontextech je totiž „obraz" temnoty nepřijatelný. Například v rané gotice by znamenal falzifikaci „božského"; stejně tak je potřeba přeskočit klasické a neoklasické tendence, v nichž se temnota taktéž neslučovala s ideovým zacílením.

1.1. Renesanční šerosvit

Šerosvit (italsky *chiaroscuro*)[1] označuje výtvarnou metodu využívající silných kontrastů mezi tmou a světlem, respektive mezi tmavými a světlými pasážemi, přičemž většinou významně ovlivňuje celou obrazovou kompozici. Jedná se o jakési modelování pomocí světla a stínu, které se začalo poprvé objevovat v italském renezančním malířství 15. století. Landau a Parshall (1996: 180-184) tvrdí, že techniky *chiaroscura* se dokonce využívalo už o něco dříve, a to konkrétně v rané renesanci v dřevorytech a následně také v kresbách, které byly jejich přímými imitacemi.

Šerosvit byl chápán hlavně jako konstrukční nástroj. Tento nový vizuální prvek se nicméně postupně zaplňoval zpětně vkládanými významy.

1.1.1. Rozostření Leonarda da Vinciho

V malířství byl šerosvit pravděpodobně poprvé zásadně použit Leonardem da Vincim (1452-1519), přední postavou italské renesance, který mimo něj užíval také podobného postupu zvaného *sfumato*. V tomto případě se jedná o překrývání vrstev barvy k vytvoření tvaru, objemu a hloubky, přičemž je přítomná iluze vzdušných vrstev[2]. Malba

[1] *Chiaro* = světlý, jasný; *oscuro* = tmavý, temný.

[2] Sám Leonardo da Vinci *sfumato* popisoval jako „bez čar a ohraničení, na způsob kouře." (In Earls, Irene. *Renaissance Art: A topical dictionary*, 1987. Str. 263).

tak ztrácí ostré obrysy i hranice vržených stínů, stává se kompaktnější a výsledný dojem připomíná mlhou či kouřem zahalený výjev (Šabouk, 1975: 320). Jedná se o jakési rozostření z důvodu stimulace dojmu hloubky a latentně se tu otevírá prostor pro „dourčení“ ze strany pozorovatele. Dodejme však, že „ikonograficky“ či narativně se tento nový vizuální prvek plně uplatnil až ve století šestnáctém – v období manýrismu a baroka.

Leonardo da Vinci začal jako jeden z prvních chápat stín pozitivně, ne už jako jakési „ďábelské mámení“, jak tomu bylo ve středověku. S jeho pomocí vytvářel konzistentní barevné plochy, přičemž chtěl v prvé řadě dát víceznačný výraz postavám svých výjevů. Stín pro něj neznamená pouhou nepřítomnost barvy a světla, ale přímo vytvářel vlastní barevnou náladu a hodnotu, jíž bylo potřeba reprodukovat a interpretovat (Krausse, 2008: 14). Šerosvit ukázkově použil například v díle *Madona ve skalách* [3] (1483-1486), které zobrazuje Pannu Marii společně s Janem Křtitelem, Ježíšem a andělem v šeré jeskyni, jež je projasněna několika průhledy směrem do světlé skalnaté krajiny. Ponuré, potemnělé a pusté prostředí, v němž se celá scéna odehrává, symbolizuje hřích ve světě, respektive „poušť“ pozemskosti, což na jedné straně vyzdvihuje neposkvrněnost a svatost zobrazených postav, především Panny Marie, na druhé pak vykupitelskou roli Ježíše.

1.1.2. Průkopník Correggio

Zásadním průkopníkem šerosvitu byl Ital Antonio Allegri da Correggio (1489-1534), jenž zvěstuje nástup manýrismu a zároveň také vytváří důležitý předstupeň k baroku, na které mělo jeho dílo potvrzující vliv. Manýrismus tématizuje úpadek, pohnutou dobu, odklon od harmonie, která panovala ve vrcholné renesanci. Je ukončením renesanční vize, představuje rozpad řádu, přičemž je odchylkou od zavedených představ a forem, které ve společnosti té doby převládaly. Tato skepse se vpisuje například do dobové ikonografie monstrozity, hroucení, rozpadu tvaru apod.

Correggiovým renesančním pracím, jejichž náměty tvořila antická a křesťanská témata, je vlastní značná psychologická hloubka, neboť se užitím barev co nejvíce snažil o dosažení atmosféry odpovídající pocitům, které chtěl vzbudit u obecenstva. Slavná olejomalba *Klanění Tří králů*[4] (1516-1518) vykazuje prvky šerosvitu, respektive temnosvitu (viz kapitola 1.2.), které mají více než cokoliv jiného za úkol vystupňovat kontrast a zdramatizovat scénu, na níž postavy projevují svou náboženskou víru s pomocí afektovaných a teatrálních gest. Temnota zde opět odkazuje k vnějšímu hříšnému

[3] Obrázek 1.
[4] Obrázek 2.

pohanskému světu, zatímco novorozený Ježíšek v matčině náručí je světlem, symbolem křesťanské neposkvrněnosti; světlo zde vyzařuje či emanuje z dětské figury. Taktéž olejomalba *Danaé*[5] (1531-1532), jež byla součástí cyklu na téma milostných afér boha Dia, dynamicky využívá rozplývavých barev a šerosvitu, kde stíny splývají a obrysy ztrácejí na ostrosti. Correggio se světlem dle Viguého (2011: 123-128) stále pracuje rozvážně, změkčuje jím tóny i formy, nevyužívá jej nijak radikálně. Působivost jeho postupů však dobově silně oslovila diváka, otevřela se zde nová vizuální zkušenost.

Leonardo a Correggio rozhodně nebyli jedinými renesančními malíři, kteří se snažili ve svých dílech propůjčit sporu světla a tmy jednu z ústředních rolí. Jmenujme dále například Tiziana (1488/1490-1576) známého pro jeho temně laděné pozdní obrazy. V určitém tvůrčím období se i on snažil využít světla a tmy, aby vyjádřil prostor a atmosféru, ale také skepsi a téma marnosti. Pro užití *chiaroscura* je znám též Ugo da Carpi (1480-1520/1532), který techniky využíval v dřevorytech – kupříkladu v díle *Diogenés*[6] (1524-1529).

1.2. Caravaggiova hra světel

Caravaggio (1571-1610) je díky důslednému studiu optických jevů považován za zakladatele tzv. barokního realismu a také za předního představitele temnosvitu neboli tenebrismu[7]. Jedná se o od šerosvitu odvozenou metodu, kde prim hraje prudké a ostré střídání světla a stínu, přičemž tmavé objekty jsou dramaticky osvíceny sloupcem světelných efektů z mnohdy neznámého či ukrytého zdroje (Šabouk, 1975: 341). Obraz je ponořen do temna, pouze místa, která mají upoutat divákovu pozornost, jsou osvětlena odkudsi zvenčí. Později byla technika označována jako „styl sklepního okénka“, neboť postavy se v malbě přímo vynořují ze tmy (Krausse, 2008: 34).

Caravaggio na evropskou malbu nejvíce zapůsobil právě charakteristickým způsobem užití osvětlení a novými výrazovými prostředky, kterých ve svých dílech užíval. „Hlavní postavy jsou osvětleny imaginárním reflektorickým světlem, které na ně padá shora paralelně s plochou obrazu, zatímco pozadí se ztrácí v temné cloně.“[8]

[5] Obrázek 3.
[6] Obrázek 4.
[7] Slovo pochází z italského *tenebroso* neboli temný.
[8] Černá, Marie. *Dějiny výtvarného umění*, 2008. Str. 96-97.

Olejomalba *Ukřižování sv. Petra*[9] (1600-1601) je příkladným užitím šerosvitu. Obraz zobrazuje, jak se tři Římané snaží zvednout svatého Petra na kříži, který si po svém odsouzení k smrti přál být ukřižován hlavou dolů. Apoštol tu není zobrazen jako hrdinský mučedník, nýbrž jako obrovsky trpící starý muž, v jehož tváři lze vidět bolest a strach ze smrti. Mohutný proud světla dopadá na postavy, přičemž zbytek scény je ponechán ve tmě – rysy jsou zvýrazněny a detaily zintenzivněny. Šabouk (1975: 50) tuto techniku příznačně nazývá „Caravaggiovo světlo".

Caravaggio mytologické a biblické postavy zobrazuje jako těla nacházející se na hranici života a smrti, pozemskosti a jejího přesahu, pomíjivosti a věčnosti. V jeho pojetí se nejedná o oslavu a velebení těla, ale naopak o jeho zmítání se. Lambert (2010: 47) dodává, že Caravaggio chtěl hrou světel zvýšit emocionální podtržení scény a její celkovou hodnotu. Vyhledával pro své obrazy dramatické situace, které charakteristickým kontrastem světla a tmy získávaly zcela nový smysl. Jeho užití hry světel a stínů bylo ve své době revoluční, extrémní, působilo mnohdy teatrálně a v neposlední řadě bylo aktivní součástí děje. Na rozdíl od Leonarda či Correggia, kteří techniku šerosvitu užívali velmi opatrně, toužil Caravaggio po dramatičnosti, velkoleposti, působivosti a napětí. Vigué (2011: 153) toto označuje za zásadní přínos pro historii malířství.

> „Ve svém způsobu malování pokročil tak daleko, že nikdy nevyvedl žádnou postavu na sluneční světlo, ale vždy našel způsob, jak ji zasadit do šera uzavřené místnosti, používaje vysoké světlo prudce dopadající na hlavní část těla a ponechávaje zbytek ve stínu, aby tak zdůraznil moc a naléhavost světla a stínu."[10]

1.2.1. Caravaggiovi následníci

Podobně tomu bylo i u dalšího italského malíře Giovanniho Baglioneho (1566-1643) či u Francouze George de La Toura (1593-1652), přičemž u obou je zřetelný značný Caravaggiův vliv. Druhý zmiňovaný maloval především noční výjevy, dbal na detaily a snažil se vykreslit postavám a předmětům na svých obrazech právě užitím hry světel a stínů jasné obrysy. Právě noc má schopnost zahalovat a obracet mysl k vlastnímu nitru.

La Tourovy postavy, které jako by byly hluboce ponořené v rozjímání a meditaci, „vykazují nesmírnou plastičnost, i když se jen z malé části vynořují ze tmy."[11] Na většině jeho maleb je světelný zdroj zakryt dlaní, rukou či paží jedné z postav a noční scény tak

[9] Obrázek 5.
[10] Papa, Rodolfo. *Caravaggio*, 2009. Str. 48.
[11] Bauer, Hermann a Andreas Prater. *Baroko*, 2007. Str. 48.

působí tajemněji a více mysticky či fantasticky. Například v díle *Anděl se zjevuje spícímu Josefovi*[12] (1628-1645), jež vyobrazuje biblický motiv, kdy je Josef ve spánku navštíven andělem, který jej chce varovat před hrozícím nebezpečím, je světlo zásadní, neboť díky němu působí obraz realističtěji a současně i záhadněji. Ukrytá svíčka na anděla i na starého muže vrhá jemnou, tlumenou záři, přičemž dítě tu působí jako přízrak. Nadpřirozený podtext zůstává divákovi nejasný – obraz buď jako by ukazoval zcela běžnou situaci, která je však protkána svátostí, nebo naopak zobrazuje zázrak, který však nezahrnuje nic, co by se nedalo přirozeně vysvětlit. Značná část tohoto vysvětlení tedy spočívá na divákovi; obraz se „otevírá" pro jeho podíl a interakci. Magičnost temnoty tu funguje jako jakýsi „vchod" do obrazu.

1.3. Rembrandt van Rijn – mistr šerosvitu

I přesto, že se šerosvit začal v malbě objevovat už více než století před jeho narozením, nizozemský barokní malíř Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) mu dal novou, živou podobu, až se nakonec stal jeho „nejvlastnějším malířským prostředkem."[13] Ve svých velkých dramatických kompozicích střídal osvětlená a zastíněná místa a řídil se pravidlem přímočarého a „magického" šíření světla, aby zachytil emoce postav. Baroko obecně užívalo umění jako cestu k zapůsobení na člověka (a to z ideologických důvodů – náboženských, mocenských či jiných) a mělo za cíl ohromit smysly – ať už pomocí světelných kontrastů, dynamiky, dramatičnosti, velkoleposti, zdobnosti či prostřednictvím jiných technických prostředků.

Rembrandt byl ve velkém ovlivněn právě Caravaggiem a jeho techniku šerosvitu dovedl k dokonalosti. Jeho nejvýznamnější a nejrozsáhlejší dílo *Noční hlídka*[14] (1642) stejně jako například obraz *Cizoložná žena*[15] (1644) jsou mistrnými ukázkami využití jasu a kontrastu k docílení dramatičnosti a napětí. Hlavním prvkem, kterého malíř využívá, je selekce, neboť jen specifické plochy jsou opatrně osvětleny, zatímco jiné jsou záměrně ponechány podsvícené či zcela neosvícené. Postavy jsou ponořeny do šera a veškeré světlo je soustředěno na ústřední detailní motiv. Dle Viguého (2011: 210) je efekt, kterého Rembrandt použitím šerosvitu dosahuje, zcela evidentní – eliminuje vše nepodstatné a působením mohutných kontrastů syntetizuje složky, jež jsou nezbytné ke zvýraznění těch postav, které jsou pro příběh opravdu významné. Stejně tak v *Cizoložné ženě* je „gradace

[12] Obrázek 6.
[13] Šabouk, Sáva a kol. *Encyklopedie světového malířství,* 1975. Str. 293.
[14] Obrázek 7.
[15] Obrázek 8.

intenzity světla na každé postavě přímo úměrná její důležitosti.“[16] Dle Starckyho (1992: 94) je těmto obrazům vlastní „intenzivní živost“, které je docíleno barevnými protiklady spolu s prázdnými prostory mezi postavami. To dokládá i fakt, že *Noční hlídka* se nekoná v noci (jak se dlouhou dobu předpokládalo), nýbrž ve dne – princip temnosvitu je tu doveden do všech důsledností (Macková, 1993: 61). Bockemühl (2003: 57) v monografii o Rembrandtovi hovoří o vizuálních kvalitách obrazu, které se s vlastním dramatickým konceptem a pohybem jeví jako samostatná soustava, jejíž probíhající změna je překročením od interpretace k pozorování. Jako by se zde zcela vytrácel prostor, prostředí je indiferentní a neurčité, přičemž jeho definování, které se můžu případ od případu lišit, je ponecháno na pozorovateli.

Tenebrismus byl během 17. století praktikován také u španělských, anglických či německých mistrů, ovlivněn byl ale například i vlámský malíř Peter Paul Rubens, v jehož malbách se z protoplazmatického prostředí „vylupují“ figury, v nichž díky tomu bují tělesnost z blízka dotírající na pozorovatele.

1.4. Německý romantismus: nekonečno a prázdno v obrazech Caspara Davida Friedricha

Krausse (2008: 56) píše, že malířské pojednání světla s působivými efekty světla a stínu, ale taktéž zálibu v dramatických nočních obrazech převzali romantici od barokních mistrů. Nyní však bylo potřeba vdechnout významovému obsahu nový život na základě prožitku a zkušenosti. „Měsíc skrytý za temnými mraky, sluneční paprsky prodírající se příkrovem oblaků a světlo jitřního svítání zhmotňují nevyzpytatelnou božskou přítomnost a připomínají člověku, jehož bytí je konečné, nekonečnost vesmíru.“[17] Autorka dodává, že umělecké dílo se nyní stává partnerem komunikace a umělec je od nynějška vykladačem světa (Krausse, 2008: 57), tj. nepodléhá plně ideologické predestinaci. Ve stejné pozici je potažmo i recipient.

Německý romantismus kladl přední důraz na vnímavost k přírodě, víru ve spojení přírody a mysli, touhu po nejasném, neurčitém, temném a vzdáleném (jakožto odkaz na „absolutno“), oslavu subjektivity, posedlost smrtí, upřednostňování noci[18] před dnem,

[16] Vigué, Jordi. *Mistři světového malířství*, 2011. Str. 210.
[17] Krausse, Anna-Carola. *Dějiny malířství: od renesance po současnost*, 2008. Str. 57.
[18] Romantici vnímali jiné kvality noci, přičemž hovořili o tzv. „Ur-Nacht“ („pra-noc“), která je dobou určité komplexity a chaosu zároveň – dobou organizovaného řádu a chaotického stavu před stvořením kosmu. Nejde o svět rozdělený na binární opozice (dobro versus zlo apod.), jde naopak o původní nerozlišenost,

mysticismus, melancholii a jakousi sentimentální touhu, která může mnohdy hraničit až s kýčem (Koerner, 1995: 23); temnota tu není považována za něco negativního.

Nejpříkladnějším a nejtypičtějším představitelem německé větve romantismu byl Caspar David Friedrich (1774-1840). S užitím temnoty se v jeho obrazech, jejichž hlavním tématem byla spiritualizovaná příroda, utváří dojem potenciální přítomnosti nekonečna, dojem, že obraz může něco přesahovat a donekonečna se rozevírat; stejně tak efekt prázdna. Lidský subjekt je zcela vyřazen nebo redukován na minimum; to je dobře patrné v *Mnichovi u moře*[19] (1808-1810), neboť tento obraz postrádá očekávaný střed a pointu. „Absence jakýchkoli určitých rysů zvyšuje pocit osamělosti.“[20] I přesto, že se zde v případě užití světla a tmy jedná o prostředky formální, ty „záměrně operují s pozadím rozvětvených významů, které se odvíjejí od mytologické a religiózní tradice a prošly moderní konceptuální proměnou.“[21]

Melancholické krajiny plné temnoty a smutku byly u romantiků obecně velmi oblíbené a měly převážně metaforický ráz, byly obrazem nitra, přičemž umění mělo pronikat k tajemství lidské duše v empatickém propojení s přírodou. Krausse (2008: 57) tvrdí, že „umělecké dílo se stalo výrazem vnitřního hlasu.“[22] Friedrichovy kompozice s tragickým tónem vyjadřují pocit osamocení, jež člověk pociťuje před přírodními nekonečny, jako je moře či hory. Tmavou barvou je vyjádřeno nejen nekonečné, ale také imaginární a neviditelné. Roli zde však hrálo i myšlenkové pozadí doby (například politická situace), skeptická koncepce poznání či dobové estetické teorie (Hájek, 2008: 137-146).

1.4.1. Hieroglyfická otevřenost mnohoznačného symbolu

Krajina a jiné dobové vyjadřovací nástroje byly kolem roku 1800 považovány za temné, nejednoznačné a rozporuplné symboly, jakési hieroglyfy. Nebyla to dle Hájka (2014) „pouhá neutrální média přenášející sdělení bez jakékoliv transformace.“[23] Právě

---

o svět holistický, kde je vše bráno v souvislostech. Je to jakási „všenoc“, noc prastará, pozemská, která v sobě uchovává veškerou temnotu. K této původní jednotě se chtěli romantici (mimo jiné) dobrat imaginativními postupy, nikoliv těmi racionálními. (In Reimbold, 1976).

[19] Obrázek 9.

[20] Hájek, Václav. „Hieroglyf a prázdno: moderní koncepce umění jako pole otevřeného imaginaci a interaktivitě.“ In *Artalk.cz* [online], 2014.

[21] Hájek, Václav. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*, 2008. Str. 133.

[22] Krausse, Anna-Carola. *Dějiny malířství: od renesance po současnost*, 2008. Str. 57.

[23] Hájek, Václav. „Hieroglyf a prázdno: moderní koncepce umění jako pole otevřeného imaginaci a interaktivitě.“ In *Artalk.cz* [online], 2014.

podoby romantické krajiny fungovaly jako specifické jazyky produkující nesrozumitelné, tajemné, nedekódovatelné či nečitelné zprávy.

Friedrichovi současníci jako například Goethe, Friedrich Schegel či Novalis hovořili o hieroglyfické otevřenosti mnohoznačného symbolu. Například Goethe hieroglyf označoval za „labyrint temných významů.“[24] Novalis hovořil o šifrách, které jsou uloženy v přírodních jevech a uvádějí nás v úžas, přičemž však nemůžeme „naplnit svou touhu po porozumění, v šifrách zůstává vždy něco nevyřčeného, jakýsi suplement tajemství.“[25] Hieroglyfy v sobě nesou jistá otevřená, různě interpretovatelná sdělení, vyvolávající rozličné emoce, stavy či myšlenky, což má za následek stimulaci a rozvoj umělcovy fantazie. Novalisovy neviditelné oblasti světa, nedostupné obecným smyslům, otevíraly pole pro tzv. vnitřní vidění (Dostál in Novalis, 2000: 62-64). Avšak různé stimuly mají pro různé příjemce jiné významy.

> „Asociační či fantazijní potenciál hieroglyfu je to, co na něm bylo dobově nejvíce oceňováno. Žádný romantický myslitel si nepřál dospět k jednoznačnému, přesnému významu, ale snažil se o to, aby mnohoznačné znaky nejrůznějšího původu působily na jeho obrazotvornost a dopomohly mu rozvinout individuální tvůrčí potenciál.“[26]

Hieroglyf je jakýsi znak, jehož čtení je víceznačné a do velké míry záleží na čtenáři/divákovi, a na tom, jak s ním naloží. Obraz či text nejsou ukončeny, nejsou definitivní, neposkytují jasné návody a strategie, a proto vyzývají příjemce k aktivní interakci na tvorbě významu. Dílo je tedy otevřené množství různých interpretací. Hájek (2014) dodává, že „ve viditelné formě se skrývá neviditelné bytí, což může pouze iniciovat fantazii, ale nemůže to zaručit definitivní poznání.“[27]

Romantická koncepce hieroglyfu má stejný základ jako pozdější pojmy „místa nedourčenosti“ Romana Ingardena či „prázdná místa“ Wolfgang Isera. Ve všech případech je dílo otevřenou lakunou, která očekává aktivní interpretaci příjemcem. Temnota zde představuje významný příklad hieroglyfické koncepce. Více v kapitole 2.2.

[24] Volkmann, Ludwig. „Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker.“ In *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III*, 1926. Str. 157-186.
[25] Hájek, Václav. „Hieroglyf a prázdno: moderní koncepce umění jako pole otevřeného imaginaci a interaktivitě.“ In *Artalk.cz* [online], 2014.
[26] Ibid.
[27] Ibid.

1.4.2. Temnota a vznešeno

Z pohledu estetiky je při zkoumání temnoty u Caspara Davida Friedricha na místě zmínit také Edmunda Burkeho, který se otázkou temného, černého a tmy jako takové zabýval již o zhruba padesát let dříve, než Friedrich namaloval obraz *Mnich u moře*, a to ve druhé a čtvrté části knihy *O vkuse, vznešeném a krásném*: *Filosofické zkoumání a původu našich idejí vznešeného a krásného* z roku 1757. Burke (1981: 58) tvrdí: „ve všeobecnosti se zdá, že má-li se cokoliv jevit hrozným, je k tomu nutná temnota.“[28] Hrozné je dle něj základem pocitu vznešena; temnota je tedy původcem nejsilnějšího estetického dojmu. „Tma zahalující konkrétní rysy předmětu způsobuje pocit jeho latentního nekonečna a tedy neuchopitelného měřítka.“[29] Hrůzný dojem nekonečna můžeme zažívat, zůstáváme-li skryty v temnotě, a právě to je dle Burkeho pocit vznešena. Autor dále tvrdí: „černé a tma jsou do určité míry už na základě svých přirozených účinků trýznivé.“[30] Nejasné a tmavé stimuluje imaginaci ve vyšší míře a vyvolává silnější vášně. Těžko může mysli imponovat něco, co se neblíží k nekonečnu; žádná věc to ale nedokáže, jsme-li schopni vnímat její hranice, což je to samé jako vidět. „Černá tělesa […] jsou pro zrak jen stejně prázdným prostorem roztroušeným mezi viditelnými objekty.“[31] Hájek (2008: 151-152) Friedrichovo využití temnoty a černé označuje za zájem o prázdno, přičemž temné umožňuje vchod do obrazu.

Dle Georga W. F. Hegela (1968) je vznešeno oblastí s nezjevnými předměty (resp. prázdno), která vyjadřuje nekonečnost. Viditelný svět je prostorem věcí konečných. „To, co vnímáme jako nekonečné, je pouze vizuální prázdno, za které si ve svém vědomí dosazujeme určité významy. Dochází zde tedy k iniciaci subjektivní duševní kapacity, nekonečné prázdno apeluje na představivost a myšlení.“[32] O nekonečnu se zmiňuje také Immanuel Kant, dle něhož se zjevuje v neurčitých, beztvarých předmětech. Neurčitost pak „může utvářet transcendentní zkušenost. […] Vznešeno se v umění objevuje v momentě zhroucení reprezentace, když mysl, která se snaží porozumět svému cíli, selhává, čímž dojde k instinktivnímu poznání transcendentního řádu.“[33]

---

[28] Burke, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, 1981. Str. 58.
[29] Hájek, Václav. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*, 2008. Str. 50.
[30] Burke, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, 1981. Str. 127.
[31] Ibid. Str. 129.
[32] Hájek, Václav. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*, 2008. Str. 232.
[33] „[…] can constitute the experience of transcendence. […] Sublimity in art occurs at the moment of representation's collapse, when the mind, seeking to comprehend its object, fails and attains thereby an intuition of a transcendent order.“ (In Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, 1995. Str. 100).

Twitchell (1983: 11) dodává, že „pro romantického umělce bylo vznešené cestou k překlenutí propasti mezi vnitřním a vnějším, a mezi vnějším a něčím, co je „nad rámec.“ Bylo součástí způsobu, jak rozřešit nejpalčivější epistemologické dilema doby – odloučení subjektu a objektu,“[34] tedy člověka a přírody.

Temnota dle romantiků tedy aktivizuje imaginaci, ale zároveň potvrzuje gnoseologickou skepsi a hlavně stimuluje mimoracionální zkušenost celkové poetizace světa.

1.5. Nokturna Jamese McNeill Whistlera

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) byl britský symbolista, jenž si v hranicích uměleckého směru rozvíjel vlastní styl, v němž měly pevné místo i šerosvitné úpravy barvy (Šabouk, 1975: 366-367). Hnutí symbolismu je těžké připsat jednotící definici, neboť se spíše jedná o směsici individuálního objevování výrazu, jehož pomocí umělci konkretizovali své pocity, nálady, vnitřní stavy, úzkosti, sny či fantazie (Krausse, 2008: 82). Symbolisté se snažili vyjádřit své subjektivní pohledy na realitu, přičemž temnota měla odrážet tíživý vnitřní svět. Whistler si dle Suttona (1963: 64) vytvořil vlastní žánr, jenž byl mimo jiné demonstrován v sérii tzv. nokturn, která jsou považována za to vůbec nejinovativnější, co vytvořil.

Whistler nikdy nebyl velkým zastáncem malování konkrétních objektů. Tvrdil, že malíř by se měl nejdříve vypořádat s abstraktními kvalitami obrazu. Umění by mělo zároveň být nezávislé na emocích, jako je láska či smutek. Nokturn, která k abstrakci neměla daleko, namaloval hned několik a kladl v nich důraz na nadřazenost určitých barev a na jistou harmonii; ústředním tématem byly přístavy, řeka Temže či londýnský park Cremorne Garden.

> „Malby s tlumenými odstíny jej vždy přitahovaly, jak je možné vidět […] v jeho prvních pohledech na Temži, přičemž obraz *Battersea Reach*[35] (1863) je dobrým příkladem, který

[34] „To the romantic artist the sublime was a way to span the abyss between inner and outer, and outer and „the Beyond.“ It was in part a way to resolve the most pressing epistemological dilemma of the time – the disjunction between subject and object.“ (In Twitchell, James B. *Romantic Horizons: Aspects of the sublime in English poetry and painting, 1770-1850*, 1983. Str. 11).
[35] Obrázek 10.

poukazuje na jeho zalíbení v náznaku atmosféry – do mlhy zahalené obrysy budov a selektivní pohled na scenérii.“[36]

Později šel ale ještě dál, ubral na barvách, přidal na atmosféře, hloubce a snovosti – viz *Nokturno v černé a zlaté – Ohňostroj*[37] (1874). V nočních výjevech vyobrazoval zvláštní pocity prázdnoty, které je možné lidským okem zahlédnout pouze v noci. Věřil, že určité prožitky mohou být vyjádřeny jemnými odstíny a implikacemi. Nokturna se snažila poskytnout komplexní emoce[38] – nechtěla se vyhnout pravdivosti scény, místo toho sloužila jako prostředky k dosažení hlubších, ukrytějších skutečností (Prideaux, 1970: 173).

Sutton (1963: 69-70) oponuje tvrzením, že se Whistler nikdy nesnažil o sdělení nějakého konkrétního poselství. Šlo mu dle něj pouze o vyjádření uměleckých kvalit vlastních temným nočním výjevům, avšak nálada, kterou bezpochyby naznačují, je melancholická, chladná a střízlivá. Nokturna jsou „odvážná, vynalézavá a dojmy vyvolávající.“[39]

1.6. Černá díla Odilona Redona

Francouz Odilon Redon (1840-1916) byl vůdcem malířů symbolismu, jenž zastával názor, že opravdovým uměním je pouze takové, které dokáže vyvolat pocity a nějak na ně zapůsobit (Vigué, 2011: 399). Kladl zásadní důraz na obrazotvornou sílu a právě proto je považován za otce tohoto uměleckého směru. Je taktéž mnohými nazýván prvním moderním malířem pocitů nevědomí a úzkosti (Ruhrberg, 2011: 22). Ve svých dílech jde daleko za realitu, vyhledává a tvoří nepostřehnutelné, nevystihnutelné, to, co se skrývá za běžnou zkušeností a před člověkem se objevuje, vymaní-li se ze spárů rozumu. V průběhu let Redon zjistil, že pro zachycení neviditelného a temného je mu nejlepším prostředkem tužka a uhel (Procházka, 1904: 15-18).

[36] „Low-toned painting had always appealed to him, as may be seen […] in his first views of the Thames, of which the Battersea Reach is a good example, indicate his concern with the suggestion of atmosphere, a misty outline of buildings and a selective view of the scene.“ (In Sutton, Denys. *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*, 1963. Str. 63).
[37] Obrázek 11.
[38] Těmto komplexním emocím se v německé romantice říkalo „Totaleindruck“. Tento termín využíval i přírodovědec Alexander von Humboldt ve svých biologicko-estetických reflexích krajin. (Müller-Bach a Neumann, 2007: 211).
[39] „daring, inventive and evocative“ (In Sutton, Denys. *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*, 1963. Str. 70).

Přibližně do roku 1890 tedy maloval černým uhlem a tvořil černé grafiky, neboť právě tuto barvu považoval dlouhou dobu za elementární. Takto vzniklým obrazům se vžilo označení *noirs* – černá díla. Sám autor jim říkal „mé stíny" a byly po dlouhou dobu středobodem jeho tvůrčího zájmu. V uhlu Redon odhalil techniku, jež mu „umožňovala zachovat prvost životní vize, fixovat obraz v okamžiku inspirace a plně využít prostředků temnosvitu."[40] Ke slovu se tu podle Gazdíka (1971: 15) dere démoničnost a impozantní nadreálné vize, zosobnění nejtemnějších myšlenek, tísní a znepokojení, které nebyly v Redonově případě způsobeny dobovými konvencemi, nýbrž reálnými životními strastmi. Příkladem takové uhlokresby, jež je groteskní reprezentací zjevení jeho vlastní mysli, je fantaskní *Usmívající se pavouk* [41] (1881).

V roce 1890 malíř namaloval své zřejmě nejslavnější dílo *Zavřené oči*[42], které je považováno za bod zlomu mezi uhlem a barvou. I přesto, že se nejedná o temnotou prostoupený obraz, je v něm patrná niternost, která Redonovo dosavadní dílo vystihuje nejlépe. Jde o zdůraznění vnitřního světa, toho, co není viditelné, jen tehdy, zavřeme-li oči a podíváme se „dovnitř". Jde o zkoumání tajemných skrytých pocitů, snového světa, do něhož je těžké proniknout. Důraz je v prvé řadě kladen na fantazii a na „neviditelné" za zavřenými víčky.

1.7. Německý expresionismus

Expresionismus označuje umělecký směr konce 19. a počátku 20. století, který se snažil vykreslit dynamičtější obraz reality, než jak tomu bylo dříve, a to i za cenu příklonu k deformaci, stylizaci a abstrakci. Směr se stal populárním až v období po první světové válce, a to především v německy hovořících zemích, neboť právě poražené Německo se zmítalo v krizi, jíž mohl tento směr příznačně vystihnout. Mladá rozervaná generace toužící po nových hodnotách nejen pro každodenní existenci, ale taktéž pro umění, se vybíjela jak v pesimistických stavech zániku světa, tak i v utopistických představách o světě novém. K tomu bylo potřeba nové řeči obrazů (Krausse, 2008 :86). Expresionismus tedy označuje tendenci zdůrazňující psychický moment tvorby, pokládající dílo za projev umělcovy duše a usilující o stupňování výrazu (Šabouk, 1975: 97), přičemž se nedbá na akademické konvence a zaužívaná pravidla. Je opět využíván protiklad světla a stínu, ale také rozličné barevné deformace, které mají vyjádřit vnitřní psychické stavy,

[40] Laudová, Věra. *Odilon Redon,* 1992. Str. 22.
[41] Obrázek 12.
[42] Obrázek 13.

rozporuplné pocity úpadku či beznaděje, syrové emoce a všemožné subjektivní interpretace.

Jedním z předních představitelů německého expresionistického malířství byl Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), vůdce uměleckého sdružení *Die Brücke*, které se za žádnou cenu nechtělo řídit zavedenými pravidly. Uskupení se snažilo v obrazech jednotně redukovat tvary, deformovat postavy i předměty a prostor zobrazit bezperspektivně. „V tomto malířství […] spatřovali umělci možnost přímého a nezkresleného sdělení.“[43] Kirchnerova tvorba se vyznačuje prudkými barevnými kontrasty, naznačujícími ponurou náladu. Předválečný obraz *Berlínská pouliční scéna*[44] (1913) s motivem města a figurami v pohybu, vyjadřuje odcizení, hektičnost, anonymitu, osamocení a zbavení individuality, což byly neodmyslitelné zkušenosti moderního člověka počátku 20. století, jenž byl frustrovaný z nezastavitelného pokroku doby (Krausse, 2008: 86-88).

1.7.1. Expresionismus ve filmu

Neméně významné bylo také filmové expresionistické hnutí, jež našlo svou inspiraci kromě expresionistické malby také v expresionistickém divadle, které bylo přímým vzorem stylizace výpravy a herectví (Thompson a Bordwell, 2011: 113). Po premiéře filmu Roberta Wieneho *Kabinet doktora Caligariho* v roce 1920 bylo všem jasné, že se v rámci kinematografie jedná o něco zcela novátorského. Teatrální gesta, deformované kostýmy, hororová atmosféra, zveličení dekorací, trhané pohyby, nerealistické herectví, silný make-up, pomalé tempo či jednoduchá střihová skladba – to vše bylo expresionistickým snímkům vlastní. K tomu bylo využíváno prostého nasvícení zepředu či ze stran, aby byla scéna osvícena rovnoměrně a zdůraznilo se propojení mezi dekoracemi a postavami. Dodatečné deformace se docílilo užitím stínů. I zde šlo o zachycení skryté vnitřní emocionální reality (Thompson a Bordwell, 2011: 112-116). V kontrapozici s groteskním zkreslením je tu přítomno celé spektrum významů – temnota, sen, šílenství, manipulace, zločin, děs atd.

Kabinet doktora Caligariho je temný a bizarní snímek, který měl v prvé řadě vyvolat údiv a šok. Dá se považovat za metaforu pro první světovou válkou zničené Německo, plné paranoidních obav z nejasné budoucnosti. Stejně jako soudobé malířství byl ovlivněn poválečnými traumaty a tehdejší filosofií. Jeho vizuální styl divákovi dodává pocit úzkosti a hrůzy (Eisner, 1974: 21). Dle LoBrutta (2005: 63) je film politickou

[43] Krausse, Anna-Carola. *Dějiny malířství: od renesance po současnost*, 2008. Str. 88.
[44] Obrázek 14.

a společenskou analogií k „morálnímu a materiálnímu zhroucení Německa, […] metaforou pro zemi nacházející se v chaosu.“[45] Temnota vizuální i alegorická ukazuje „zákulisí“, rozbitou společenskou konstrukci a odvrácené strany jevů moderní doby.

Kabinet doktora Caligariho, potažmo expresionistický film jako celek, měl nezanedbatelný vliv na film noir, a to jak jeho narativní, tak i jeho vizuální složka. Oba odrážejí společenské deziluze po světových válkách. Nejklíčovějším příspěvkem však byla práce expresionistického filmu se světlem, šerosvitem, vysokými kontrasty a zřetelnými stíny.[46]

1.7.2. Nová věcnost a film ulice

S expresionismem je úzce spjat umělecký směr 20. let 20. století zvaný nová věcnost[47], který na něj navazuje a zároveň se vůči němu vymezuje. Oproti expresionismu, jenž se snažil vyjádřit subjektivní pocity, chtěla nová věčnost zachytit skutečnost zcela objektivně, aniž by se do děl promítlo umělcovo vnímání. Se smyslem pro detail kriticky či satiricky reflektovala deziluze, skepse a rozvrácení citových a morálních hodnot ve společnosti a ukazovala každodenní život továren a velkoměst, přičemž byla ve velkém ovlivněna fotografií, filmem a moderní technologií. Obrazy zkrátka byly „klidným zobrazením předmětného světa.“[48] Své místo zde měly i chladné melancholické portréty. Mnoho umělců užívalo tmavých barev, které měly vyjádřit dobu plnou tísně a strachu.

Jedním z filmových trendů nové věcnosti byl tzv. „film ulice“, v němž jsou postavy konfrontovány s tísnivým prostředím tmavých, zapadlých uliček, zchátralých domů a špinavých bytů, kde se setkávají s reprezentanty rozličných sociálních neduhů, jakými jsou prostitutky, podvodníci, překupníci či hazardní hráči (Thompson a Bordwell, 2011: 123). Ulice je znázorňována jako prostor primárního nebezpečí, kde se může stát cokoliv. Filmy ulice byly sociální a politickou kritikou doby, přičemž reprezentovaly sociální realismus; zobrazovaly život na ulici takový, jaký opravdu byl. Věcnost se tu propojuje s osamoceností, vytržením, odcizením, s nemožností navázat kontakt a komunikovat. Právě temnota poukazuje na toto chybění vazeb. Příkladem může být například snímek *Ulička, kde není radosti* (1925) odehrávající se v jedné z chudých čtvrtí poválečné Vídně.

[45] „[…] the moral and physical breakdown of Germany, […] a metaphor for a country in chaos.“ (In Lobrutto, Vincent. *Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures*, 2005. Str. 63).
[46] V tomto byli později ovlivněni například také režiséři jako Alfred Hitchcock či Tim Burton.
[47] Německy *Neue Sachlichkeit.*
[48] Krausse, Anna-Carola. *Dějiny malířství: od renesance po současnost*, 2008. Str. 100.

1.8. Hry se stíny ve fotografiích Františka Drtikola

Piktorialismus obecně označuje fotografický směr, který koncem 19. a na počátku 20. století usiloval o přiblížení fotografie grafice či malbě, ať už užitím speciálních objektivů, ušlechtilých tisků či domalováváním negativů (Birgus a Mlčoch, 2010: 10). Pro piktorialistu byla fotografie prostředkem, jak do pozorovatelovy sféry imaginace projektovat emoce (Daum, 2006: 8). Jedná se o tendenci, která v tvorbě výrazně ovlivnila i Františka Drtikola (1883-1961), nejznámějšího českého fotografa klasických aktů, a to především v jeho raném tvůrčím období.

V piktorialismu se mimo jiné užívalo dramatických světelných kontrastů, protisvětla, neostrosti a šerosvitu, a právě práce se světlem byla Drtikolovou doménou. Své modely nechával nápaditě konfrontovat s vrženými stíny a s transcendentními světelnými tvary, jak je dobře patrné například z fotografie *Výkřik stínu*[49] (1927), přičemž se ve své tvorbě výrazně zaměřoval na postavu ženy. „Během dvacátých let stává se žena pro Drtikola reálnou bytostí, která sama sebe vyjadřuje, křičí, existuje, promítajíc svůj obrovský stín a vášnivá gesta na abstraktní neurčité pozadí.“[50]

Drtikol tvrdil, že „fotograf je komponentem světla, hledá melodie, jež by potěšily duši, jež by daly výraz našemu cítění.“[51] Jeho hry se stíny dle Birguse (1994: 40), pravděpodobně nebyly jen kompozičními prvky, ale také „symboly duchovního a nadzemského světa“[52] a tvořily protiváhu ke světu reálnému smyslovému. V kontextu jeho zájmů o theosofii naznačuje šerosvit jiné varianty „poselství“ temnoty – neviditelné se zde chápe jako celostní prostředí, nikoliv chybění, ale plnost, potenciál transcendentní vazby.

1.9. Film noir

Termín „film noir“ běžně označuje detektivní filmový žánr vyznačující se charakteristickým vizuálním provedením, jenž má své kořeny především v německé expresionistické kinematografii 20. let a její vizuální estetice. Mnoho tamních režisérů pod tlakem doby emigrovalo do Spojených států amerických, aby tu točilo filmy. Vlivem však byly také detektivní romány tzv. drsné školy[53], které vznikly v Americe v období mezi válkami, francouzský poetický realismus v čele se snímky Marcela Carného či Juliena

[49] Obrázek 15.
[50] Fárová, Anna. „František Drtikol: Magie imaginativního plození.“ In *Výtvarné umění* 3/2, 1992. Str. 24.
[51] Birgus, Vladimír. *Fotograf František Drtikol*, 1994. Str. 40.
[52] Ibid. Str. 40.
[53] Mezi nejznámější spisovatele drsné školy patří James M. Cain, Dashiell Hammett či Raymond Chandler.

Duviviera, hollywoodské gangsterky, fotožurnalismus či později italský neorealismus s filmy Roberta Rosselliniho.

Výraz „film noir“ byl poprvé užit francouzskými kritiky v roce 1946, aby označil kategorii černobílých amerických snímků natočených během druhé světové války, které byly za oceánem distribuovány po roce 1945, a v nichž byly nacházeny nové cynické, pesimistické a temné nálady a postoje. Dodnes se vedou polemiky, zda se opravdu jedná o žánr s pevnými pravidly, jakým je například western či horor, nebo spíše o sadu filmů, které vykazují určité společné narativní a stylistické elementy a byly natočeny v konkrétním období. Například významný filmový teoretik Paul Schrader (1972: 9) ve svém průkopnickém článku *Notes on Film Noir* černé snímky za žánr nepovažuje, jsou pro něj spíše jakousi tendencí. Nejsou totiž svazovány konvencemi zápletky či prostředí jako jiné klasické žánry a spíše je zajímají subtilnější kvality tónu a nálady – film noir je stylem napříč žánry. Existuje však relativně všeobecná shoda pro časové vymezení klasické éry, a to mezi rokem 1941, kdy vznikl snímek Johna Hustona *Maltézský sokol*, a rokem 1958, kdy Orson Welles natočil *Dotyk zla*. Stovky filmů té doby reflektují stejné nálady, pocity a myšlenky. Schrader (1972: 9) dodává, že v každém hollywoodském dramatu vyprodukovaném mezi lety 1941 a 1953 lze najít určité noir prvky, mezi něž na první místo řadí jejich temný tón.

V nejryzejší podobě se tedy film noir objevil v hollywoodské produkci 40. a 50. let minulého století, kdy se i díky své temné vizuální stránce stal příznačným vyjádřením doby plné svazující úzkosti, nedůvěry, útisku, všudypřítomného pesimismu, beznaděje, zmatení, deziluze a tísně způsobené druhou světovou válkou. Svůj podíl však nesly i paranoia a strach z právě probíhající studené války a z dalších politických, společenských, kulturních či ekonomických problémů, které svět od počátku 20. století svazovaly – první světová válka, Ruská revoluce, růst stalinismu, Velká hospodářská krize, vzestup fašismu apod. Kučera (2002) hovoří o filmu noir jako o kulturní a emocionální mapě své doby. Schatz (1981: 113) dodává, že temný tón příznačně reflektoval postupně tmavnoucí kulturní postoje, což připomíná stejnou situaci v Německu po první světové válce, kdy se expresionističtí umělci rozhodli prostřednictvím zábavního průmyslu vyjadřovat ty stejné nálady. Dle Dimenberga (2004: 3) lze charakter noir snímků vnímat také jako napětí mezi pozůstatkem americké kultury a urbanismu 20. a 30. let a jejich likvidací technologickými a společenskými inovacemi, které doprovázely druhou světovou válku; současně však také jako rozpad tohoto konceptu ve 40. a 50. letech, jenž byl způsoben utvářející se poválečnou společností.

Jedním z charakteristických a vůbec nejkonzistentnějších prvků filmu noir je temná, skličující atmosféra nočního velkoměsta, která se promítá především ve vizuální stránce a která spolu s kriminální zápletkou, násilím, korupcí či přítomností věrolomné *femme fatale* tvoří typické formální a narativní konvence tohoto filmového cyklu, který jasně upřednostňuje styl před námětem. To, co vyjadřuje paranoické a zoufalé nálady nejsou dialogy ani příběh, nýbrž právě vizuální styl, který tvoří základní stavební jednotku. Snímky si podobně jako expresionismus či nová věcnost jako reakci na společenské dění vytvořily vlastní vizuální slovník, který obsahoval velice silné charakteristické znaky.

Obrázek I – Scéna z filmu *Velká kombinace* (1955)

Černým filmům je vlastní tma, diskrétní tlumené osvětlení, dramatické modelování pomocí stínů a především silné kontrasty mezi světlem a tmou. „Malé světelné plochy se zdají být na samé hranici toho být zcela přemoženy temnotou, která je nyní ohrožuje ze všech stran.“[54] Osvětlení je velice důležité, neboť má kromě jiného i funkci ustanovení kontextu našich zkušeností, jsme schopni skrze něj artikulovat pocity. „Osvětlení může mít intuitivní efekt přímo ovlivňující naše emoce. […] můžeme se kvůli němu cítit nepohodlně nebo se dokonce bát.“[55] Typ osvětlení, které zvýrazňuje hru světel a stínů, přičemž dává do kontrastů světlé a stinné plochy, můžeme definovat jako šerosvit, jenž je převzat z renesanční malby (viz kapitola 2.2.1.), a jenž je pro film noir klíčový. Tam, kde se šerosvitu užívá, je docíleno větší dramatičnosti a hlubší emoční zaangažovanosti, což je

[54] „Small areas of light seem on the verge of being completely overwhelmed by the darkness that now threatens them from all sides.“ (In Place, Jenny a Lowell Peterson. „Some Visual Motifs of Film Noir.” In *Film Comment* 10/1, 1974. Str. 67).

[55] „Lightning can have an intuitive effect, influencing our emotions directly. Some lightning […] makes us feel uncomfortable or even frightened.“ (In Zettl, Herbert. *Sight, sound, motion: applied media aesthetics*, 1998. Str. 28).

patrné jak z Correggiových a Caravaggiových renesančních maleb, tak z Rembrandtových barokních obrazů. Dle Zettla (1998: 36-37) má *chiaroscuro* pět základních funkcí: organickou, směr určující, prostorovou/kompoziční, tematickou a emoční. Schrader (1972: 10) v souvislosti s tímto opět odkazuje k dědictví expresionismu a tvrdí, že „když se Hollywood na konci čtyřicátých let rozhodl přemalovat na černo, nebylo tu větších mistrů *chiaroscura* než Němců.“[56]

Oproti standardnímu hollywoodskému pojetí „neviditelného“ stylu, který měl sloužit převládající estetice psychologického realismu zobrazující viditelné coby výsledek „autentické reality“, stavěl film noir do svého středu výrazně excesivní styl, jakýsi „antirealismus“ (Kučera, 2002). Tradiční pocit přirozenosti tu byl nahrazen pocitem něčeho podivného, až snového (Schrader, 1972: 9). Výrazná práce a hry se světly dodávaly snímkům na celkovém vyznění a atmosféře – stíny vržené roletami, lampami nebo tyčemi od zábradlí na herce a jejich tváře, stěny či celou scénu, černé siluety, stíny na zdech, dlažba blyštící se deštěm, blikající neonové nápisy, velké neosvětlené plochy absolutní tmy či scény v prázdných temných uličkách a špinavých barech jsou příznačné, stejně tak jako klaustrofobní atmosféra či kamera v úhlu nerespektující horizontální linie. Noční scény v tmavých ulicích a zákoutích začaly být i díky lepší technice nově natáčeny v noci[57], aby se docílilo co nejvěrnějšího výsledného efektu, proto se v opozici k německému expresionismu přestalo užívat modrých filtrů vytvářejících iluzi noci a začalo se filmovat v nezdobných realistických exteriérech za pomoci ostrého umělého osvětlení.

> „V záběrech tak často vynikají velké plochy neprostupné tmy, která jako by představovala jejich výchozí (archetypální) matérii, ze které až umělé světlo vykrajuje jednotlivé objekty. Světlo tu přebírá zásadní dějotvornou funkci – moc skrývat a dramaticky odhalovat informace v obraze. Mizanscéna filmu noir je klaustrofobická, přeplněná. Způsob rámování a vykloubené rakurzy dávají vzniknout bizarním kompozicím a obrazům s několikanásobným rámováním uvnitř rámu (obrazy, rámy schodišť, dveří a oken, zrcadla) a odvádějí velmi často pozornost od centrálního děje. V noirových záběrech dominuje (nepřehledný) detail nad (zpřehledňujícím) celkem a obecně je tu zpravidla více k vidění než k vědění.“[58]

[56] „when, in the late Forties, Hollywood decided to paint it black, there were no greater masters of chiaroscuro than the Germans.“ (In Schrader, Paul. „Notes on Film Noir.“ In *Film Comment* 8/1, 1972. Str. 10).
[57] Jedná se o tzv. „night-for-night“ techniku, kdy se noční scény opravdu natáčely v noci. Stojí v opozici k technice „day-for-night“, kde šlo o pouhou simulaci noční scény, neboť se filmovalo ve dne.
[58] Kučera, Jakub. „Film noir – záblesky černé.“ In *Cinepur.cz* [online], 2002.

Přestalo se také využívat běžného hollywoodského nasvícení ze tří zdrojů, kdy doplňková světla potlačovala světelné kontrasty; těchto kontrastů a přechodů se naopak využívalo ku prospěchu. „Tváře herců už nejsou realisticky odstíněné, „hladké“ a psychologicky čitelné, nýbrž expresionisticky rozlámané.“[59] Hercům a scéně bylo často přiřazeno stejného důrazu osvětlení, přičemž postava bývala ukryta v realistickém výjevu nočního města a její tvář byla zahalena silnými stíny. Prostředí se tak dostalo stejného či mnohdy většího důrazu než herci, což dle Shradera (1972: 11) evokovalo pocity beznaděje.

Obrázek II – Scéna z filmu *Třetí muž* (1949), jehož děj se odehrává v poválečné Vídni

Dodejme, že samotné slovo *noir* „znamená „černý“ či „tmavý“, ale navozuje i pojem „ponurý“ či „pochmurný“.[60] Temnota je pro film noir zkrátka určujícím prvkem; prvkem, kterého si divák při sledování noirového snímku všimne hned na prvním místě. Tematicky je zobrazována temná stránka lidské duše. Temnota symbolizuje jakési morální zatemnění, úpadek, hřích (jako například Leonardova *Madonna ve skalách*), melancholii (viz romantické krajiny), pesimismus, pohrdání pravidly, zmítání se (stejně jako černá díla Odilona Redona), nostalgii, nedostatek jasných priorit, nejistoty, ale také vychýlení od norem (jako v manýrismu), neboť ve tmě není dodržování pravidel tolik striktní. Běžně jsou tu tématizovány smrt, vina, zlo či zločin; hlavním hrdinům chybí morální zásady, opozice dobro a zlo se stává relativní a hranice mezi nimi se stírají. Na jedné straně konfliktu stáli zločinci, film noir však nepřispíval k jejich idealizaci, ba naopak – často je

[59] Kučera, Jakub. „Film noir – záblesky černé.“ In *Cinepur.cz* [online], 2002.
[60] Thompson, Kristin a David Bordwell. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, 2011. Str. 242.

zdůrazňována „jejich zbytečná krutost, ohavné posedlosti a nedostatek loajality vůči jejich vlastnímu zločineckému kodexu cti.“[61]

Útlum filmu noir v druhé polovině padesátých let zapříčinilo hned několik situací, přičemž prim hrál konec dvojprogramů a masový nástup televize. Reinkarnace se v moderní éře podařila začátkem sedmdesátých let, kdy se noirovskou optikou pohlíželo na dobové mocenské struktury, válku ve Vietnamu, atentáty na prezidenta Kennedyho a Martina Luthera Kinga, aféru Watergate či velkou zločinnost a vysokou míru nezaměstnanosti. Kritickou reflexi a obrodu některých elementů filmu noir začala v roce 1974 *Čínská čtvrt* režiséra Romana Polanského.

[61] Płażewski, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*, 2009. Str. 179.

2. Metafora

Metafora představuje „svébytný sémantický jev“[62]; je složitou figurou, jež může zastávat různé úlohy, proto se objevuje napříč disciplínami v různě rozmanitých podobách, což dělá pokusy o její klasifikaci velice nesnadnými. Ač by nebylo od věci nahlédnout i na další podstatná chápání metafory u jiných autorit, následující kapitola se zaměří primárně na tzv. živou metaforu francouzského filosofa Paula Ricoeura. Jako jakýsi předstupeň však poukáže také na několikeré body aristotelského pojetí, které obecnému pojmu metafory položilo základy, a na interakční teorii angloamerického filosofa Maxe Blacka, neboť k oběma se Ricoeur ve velké míře odvolává.[63]

Aplikace Ricoeurovy koncepce, která svou pozornost zaměřuje především směrem ke kognitivní sféře, bude (alespoň latentně) provázet analýzy konkrétního filmového materiálu a závěry na tom základě učiněné.

2.1. Aristotelés

Aristotelovo pojetí reprezentuje výchozí bod uvažování o metafoře a zároveň také první dochovanou a důslednou (ač ne příliš rozsáhlou) teorii. Tu autor popsal v dílech *Poetika* a *Rétorika*.

Aristotelés metaforu nepředstavuje jako pouhou ozdobu diskurzu, ale přisuzuje ji také určitou kognitivní funkci, jistou poznávací hodnotu. Říká, že „nabývání poznatků jest od přirozenosti příjemné každému člověku. Slova jsou však značkami předmětů, a tak nejpříjemnější slova jsou ta, jež rozmnožují naše vědění. Neobvyklé výrazy jsou nám neznámé […] a takový jest metaforický výraz, který nejvíce působí onen příjemný pocit.“[64]

Metafora je pro Aristotela fenoménem širšího charakteru, přesahujícím oblast rétoriky, neboť pokaždé „vyplývá z věcných souvislostí reality a je umožněna schopností člověka vnímat podobnosti mezi předměty a jevy lidského světa.“[65] Je prvkem ozvláštňujícím řeč, což od jejího tvůrce vyžaduje fantazii a kreativitu, aby byl schopen nalézt ukryté a překvapivé vztahy. Aristotelés ve své teorii nastiňuje, že „kreativní a neobvyklé používání jazyka vyžaduje vymyšlení nové ontologie.“[66]

---

[62] Pavelka, Jiří. *Anatomie metafory: literárněteoretická studie*, 1982. Str. 28.
[63] Odkazuje však také například na koncepce I. A. Richardse, Monroea Beardsleyho, Gotloba Fregeho či na filosofickou problematiku metafory Martina Heideggera.
[64] Aristotelés, *Rétorika*, 1410b 10. (Citováno z Aristotelés. *Rétorika*. Praha: Rezek, 2010).
[65] Pavelka, Jiří. *Anatomie metafory: literárněteoretická studie*, 1982. Str. 21.
[66] Eco, Umberto. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*, 2012. Str. 73.

V jeho koncepci je klíčové tvrzení, že metafora je nejdůležitějším ze všech tropů, neboť porozumět jí znamená vnímat podobnosti mezi věcmi. Tvrdí, že „metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie,“[67] přičemž ke každému případu uvádí příklady. Přenesením z rodu na druh může být věta >>*Tady mi stojí moje loď*<<, neboť kotvení je jistým typem zastavení; z druhu na rod se jméno přenáší například v metafoře >>*Myriády nám služeb prokázal už Odysseus*<< – „myriáda“ označuje určité množství a je jí zde užito namísto výrazu „mnoho“; přesunutí z druhu na druh se může dít kupříkladu ve spojení >>*vyčerpav mečem duši*<<, kde slovo „vyčerpat“ stojí místo „vyříznout“; analogií se konečně rozumí, má-li se druhé k prvnímu stejně jako čtvrté k třetímu – dosadíme-li >>*stáří se má k životu jako večer ke dni*<<, vytvoříme metafory, a to pro večer „stáří dne“ a pro stáří „večer života.“[68]

Aristotelés zároveň metaforu považuje za evidenci nevšední vznešené mluvy, pro niž je potřeba mít vrozené nadání. Metafora je také schopna mluvu uchránit od všednosti a plochosti. Při její tvorbě však musíme být umírnění a obezřetní, neboť vytvořil-li by někdo celou báseň jen ze slov metaforických, vzešla by z toho akorát hádanka. Podstata hádanky spočívá v tom, „že se v ní sice mluví o skutečných věcech, ale přitom spojuje nemožné; toho nelze docílit spojením slov v jejich běžných významech, ale při použití metafor to možné je.“[69] Metafory se tedy především mají jejich tvůrcem volit vhodně. „A to bude, bude-li se dbát úměrnosti. Pakliže se toho nedbá, bude se výraz jevit nevhodným, poněvadž to, co je protivné, je-li vedle sebe, bývá nejvíce nápadné.“[70]

Metafory je třeba čerpat z věcí, které nejsou hned zřejmé, neboť i ve filosofii obratný duch poznává, nalézá a vidí podobnosti mezi věcmi vzdálenými, značně různými (Aristotelés, *Rétorika*: 1405a 10). Metafory před nás staví neznámý vztah dvou věcí, a proto vyžadují reorganizaci našeho vědění. Nejsou jen obyčejným přenesením, jsou přenesením, jež je bezprostřední samozřejmostí, ač neobvyklou, neočekávanou, „díky níž jsou věci názorně vidět, neboli jsou označovány v živé činnosti.“[71]

Aristotelovo pojetí metafory nebylo v následujícím období teoretickým myšlením prakticky vůbec využito a v nezměněné podobě se uchovalo po dlouhou dobu. Eco (2012:

[67] Aristotelés. *Poetika*, 1457b 10. (Citováno z Aristotelés. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. Praha: Svoboda, 1996).
[68] Ibid. 1457b 12.
[69] Ibid. 1458a 35.
[70] Aristotelés, *Rétorika*. 1405a 10.
[71] Eco, Umberto. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*, 2012. Str. 70.

121) tvrdí, že idea kognitivní funkce metafory neměla na středověké smýšlení žádného dopadu. Dle Pavelky (1982: 22) můžeme zvýšený zájem o metaforu pozorovat až v druhé polovině 19. století, a to nejen ve vědě literární, ale také v dalších disciplínách, například v estetice, filosofii či jazykovědě. Za tím stojí v největší míře proměny, jimiž prochází umění v souvislosti s různými politickými a společenskými změnami.

2.2. Interakční teorie Maxe Blacka

Angloamerický filosof Max Black při studiu metafor navazuje na stať *The Philosophy of Rhetoric* (1936) I. A. Richardse, který metafory považuje za všudypřítomný jazykový princip – v návaznosti na Nietzscheho absolutistické přesvědčení, že na nich spočívá veškeré naše poznání a vědění (Nietzsche, 2010: 12), tvrdí, že „metaforické procesy v jazyce, výměny mezi významy slov, které studujeme v přímo vyjádřených verbálních metaforách, jsou navrstveny na námi vnímaném světě, jenž je sám produktem předchozích či nevědomých metafor […].“[72]

Richardsova metafora je výsledkem vzájemného působení dvou složek. První z nich, jíž nazývá tenor, je jakýmsi metaforickým podmětem, hlavním „tématem“ metafory; druhá, takzvané vehiculum, je tím, co výpověď vyvádí z konceptu. Jedná se o „dva členy, z nichž jeden každý musí druhému v něčem ustoupit, aby mohly stát vedle sebe. Tenor nemůže vedle vehicula zůstat tím, čím byl, a vehiculum má svůj smysl právě v tom, že působí na tenor.“[73] Metafora tedy spočívá v tom, že tenor, respektive podmět metaforické výpovědi, musí ustoupit do pozadí na úkor metaforicky užitého termínu, čímž se následně sám promění (Karfík, 1993: 49).

Stejně jako Richards vychází i Max Black z předpokladu, že v metaforické výpovědi je jedno slovo (popřípadě více slov) užito metaforicky a zbytek doslovně (Black, 1954: 275). „[…] když používáme metaforu, máme dvě myšlenky na rozdílné věci, které jsou dohromady aktivní a které jsou podpořeny jediným slovem či frází, jejichž význam je výslednicí jejich interakce.“[74]

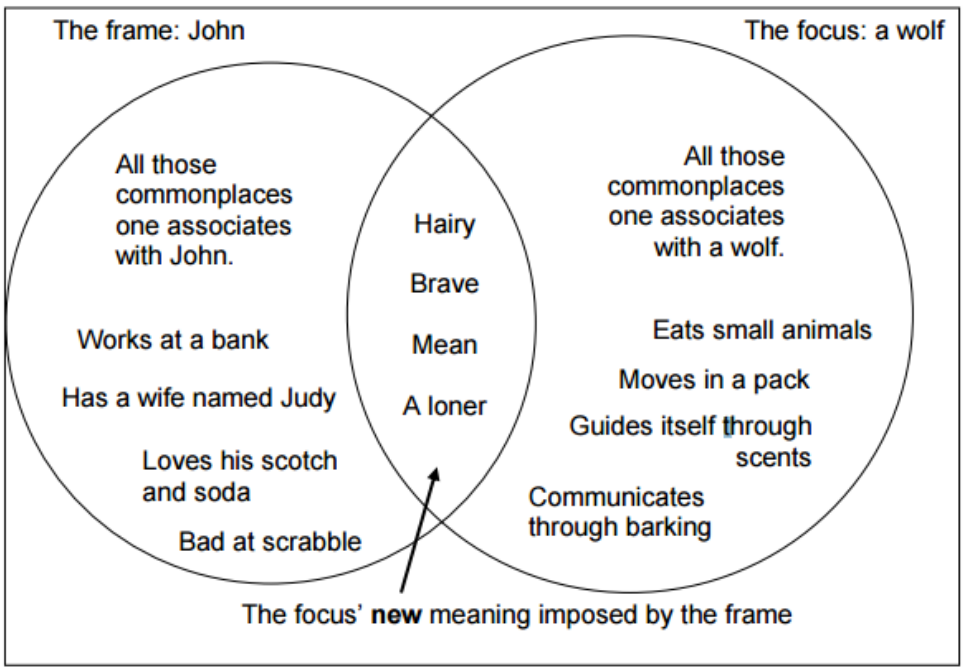
---

[72] „The processes of metaphor in language, the exchanges between the meaning of words which we study in explicit verbal metaphors, are superimposed upon a perceived world which is itself a product of earlier or unwitting metaphor […].“ (In Richards, I. A. „The Philisophy of Rhetoric“. In Johnson, Mark (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*, 1981. Str. 60).

[73] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 49.

[74] „[…] when we use e metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.“ (In Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in language and philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962. Str. 38).

Každá z metafor je podle Blacka složena z jakéhosi rámce (*frame*) a ohniska (*focus*), kde ohnisko je metaforicky užitý termín a rámec je celek věty v doslovném významu. Oba komponenty na sebe navzájem nějakým způsobem působí. „Metafora spočívá v tom, že celek věty […] vidíme jakoby v tomto ohnisku – jako skrze nějakou clonu, která zbytek věty, celý rámec výpovědi, určitým způsobem odstíní, promění.“[75] Například ve větě „John je vlk“ se užívá slova „John“ doslovně (primární subjekt) a slova „vlk“ metaforicky (sekundární subjekt) (Hušek, 2004: 62), přičemž spolu obě složky interagují tak, že se Johnovi připisuje soubor vlastností patřící vlkovi; zároveň však jde o určitý výběr vlastností, které autor metafory připsat člověku chce (Stachová, 1992). V souvislosti s tímto hovoří Black o systému určitých konotací, implikací a notoricky známých asociací, které se vztahují ke každému ze slov, jsou sdíleny jazykovou komunitou a je je potřeba k pochopení metafory znát. Primární subjekt v rámci metafory je pozměněn sadou souvisejících implikací sekundárního subjektu (Black, 1979: 28). U věty „John je vlk“ je nutné vědět, jaký je systém asociací k predikátu „být vlk“, což dále slouží jako vodítko k vytvoření implikací o „Johnovi“. Je zde proto vyžadována čtenářova interakce a také zapojení jeho kreativity a fantazie.



Obrázek III – Nový význam je výsledkem vzájemného působení dvou termínů, kdy se ohnisko (*focus*, „vlk‘) začleňuje do nového rámce (*frame*, „John“)

[75] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 49.

Význam metafory se tedy neodvozuje od doslovného významu jednotlivých slov, neboť nahradili bychom rámec jiným, nevznikla by ta stejná metafora. Nový význam je výsledkem vzájemného působení dvou termínů, kdy se ohnisko začleňuje do nového rámce a metafora přináší vhled. Doslovná parafráze by tento vhled nebyla schopná poskytnout, neboť „nevyhnutelně říká přespříliš a s nesprávným důrazem.“[76]

Dodejme, že Black metaforu považuje za aktivní a tvořivý element řečové komunikace, přičemž rozlišuje slabé a silné metafory. Čím snazší je nahradit metaforu doslovným vyjádřením, tím je slabší a zbytečnější (Stachová, 1992). „Porozumění metafoře je jako dešifrování kódu či rozluštění hádanky,“[77] což vyžaduje imaginativní činnost. Metaforu Black v prvé řadě chápe jako tvořivý element, ať už se to týká myšlení či vyjadřování (Stachová, 1992).

2.3. Živá metafora Paula Ricoeura

Koncepce metafory Paula Ricoeura je představena především v knize *La Métaphore vive.*[78] Autor tu poukazuje na různá pojetí jazykové metafory od Aristotela až po Martina Heideggera a přes pečlivé analýzy dřívějších interpretací fenoménu se dostává k vlastním definicím a alternativám. Nejde mu o dějinný přehled, ale o co nejvěrnější vyobrazení tří lingvistických úrovní přístupu k metafoře, jakými jsou slovo (metafora je v tomto případě považována za něco, co se slovu „přihodí“; je přenesením významu z jednoho na druhé), výpověď (mezi jednotlivými členy tu vzniká napětí) a diskurz (zde se metafora jeví jako „báseň v miniatuře“[79]; vztah mezi doslovným a přeneseným významem metafory „se podobá zkrácené verzi komplexní vzájemné hry označování, charakteristické pro literární dílo jako celek […].“[80]). S těmito stupni úzce souvisejí tři metody analýzy: rétorická, sémantická (respektive sémiotická) a hermeneutická.

Ricoeurův zájem veskrze směřuje k referenční funkci metafory, k jejímu kognitivnímu významu a konečně i k zodpovězení otázky „po povaze skutečnosti, pravdy, bytí.“[81] Stejně jako jeho předchůdce I. A. Richardse, Maxe Blacka či Monroea Beardsleyho jej zajímá tvorba nového významu a s ní spojená vynaložená kreativita.

[76] „[…] inevitably says too much – and with the wrong emphasis.“ (In Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in language and philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962. Str. 46).
[77] „Understanding a metaphor is like deciphering a code or unravelling a riddle.“ (In Black, Max. „Metaphor“. In *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 55, 1954. Str. 280).
[78] V angličtině vyšlo o dva roky od vydání originálu pod názvem *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*; do češtiny překládáno jako *Živá metafora*.
[79] „poem in miniature“ (In Beardsley, Monroe. *Aesthetics*, 1958. Str. 134).
[80] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 67.
[81] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 47.

Kupříkladu dle Blacka (1979: 39) jsme díky některým metaforám dokonce schopni rozpoznat aspekty skutečnosti, jíž samotná tvorba metafor napomáhá utvářet.

Jedním z hledisek, pomocí něhož Ricoeur představuje svou teorii metafory, je vymezení se proti tradičnímu pojetí[82], jež je schematicky popsáno v šesti bodech níže, načež se dochází k provizorním závěrům. Autor navrhuje vlastní alternativy, které buduje za pomoci již zmíněných sémantických koncepcí 20. století (I. A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley, ale například také Colin Turbayne či Philip Wheelwright), již se s klasickými představami taktéž v mnohém rozešli a na metaforu pohlíželi ze zcela nové perspektivy.

V klasické rétorice, která začíná řeckými sofisty a zaniká zhruba v 9. století, se metafora považuje za trop, za jednu z figur, jež označuje variace významu při užití slova/jména a v procesu pojmenování. „Metafora je jazykovou hrou, která řídí pojmenovávání.“[83] Aristotelés, jehož přístup metaforu staví někde na pomezí poetiky a rétoriky, ji charakterizuje jako přenesení jména na něco dalšího, a to na základě podobnosti; Cicero a Quantilián později tvrdili, že metafora je jednoduchým zkráceným pojmenováním (Ricoeur, 1997: 69). Rétorické pojetí metafory uznává, že slova bychom měli brát izolovaně, přičemž každé z nich v sobě nese nějaký pro danou společnost „běžný“ význam. Rétorika se zaobírá přenesenými významy výrazů, které se postupně mohou stát částí běžného užívání. Metafory jsou tedy rétorickými figurami, kde jako důvod nahrazení chybějícího či nepřítomného „doslovného“ slova „přeneseným“ vystupuje podobnost. Mohou být pravdivé i nepravdivé; poznáme to až tehdy, přeložíme-li metaforu do „normálního“ jazyka. Jejích funkcí je, že „jsou průvodci toho, co by se dalo nazvat strategie přesvědčování v rámci veřejného diskurzu,“[84] jsou jazykovými ozdobami mluveného diskurzu a celkově dodávají řeči (a tím také pravdě, jíž chceme vyslovit) na působivosti.

1) Metafora coby figura diskurzu není druhem pojmenování, nýbrž predikace.

Podle Ricoeura nestačí zkoumat přenesení významu izolovaného slova, ale je třeba brát v úvahu celek metaforické výpovědi – metafora nikdy není jen slovo, jde o slovní

[82] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 70-71; Také v: Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*, 2004. Str. 58.
[83] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 69.
[84] „They guide what one might call the strategy of persuasion in public discourse.“ (In Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, 1977. Str. 36).

spojení, predikaci, tedy svazek logického subjektu a predikátu. „[…] věta jako celek je nositelem významu. […] Predikativní konstituce věty jí dodává smysl.“[85]

Ricoeur představuje teorii polysémie – tu definuje jako klíčovou a přirozenou vlastnost slov, kde je „více než jeden smysl pro jedno jméno.“[86] Polysémie se vyznačuje jistou ekonomií na úrovni kódu, neboť kdyby daný jazyk měl pro každé slovo pouze jednoho smyslu, disponoval by nekonečným množstvím slov (Ricoeur, 1973: 101). Další z jejích vlastností je, že je na úrovni zprávy citlivá vůči kontextu. Kontextem Ricoeur (1973: 101) nemíní pouze jazykové prostředí slov, ale také chování mluvčího a posluchače, jim společnou situaci a horizont reality, jenž danou řečovou situaci obklopuje. Při užití slov ve větách se redukcí polysémie aktualizuje jen část jejich významového potenciálu, pokud však „k volbě vhodného smyslu nestačí celek věty, uplatní se kontext diskurzu.“[87] Ricoeur tímto dokazuje, že prvotní jednota smyslu tedy není slovo, nýbrž věta, a že menší jednotky dostávají svůj smysl teprve až z větného celku. „Smysl se tedy rodí na úrovni věty a pochopit jej z jednotky menší než věta nelze.“[88]

2) *Metafora vzniká v konfliktu protikladných interpretací výpovědí a skrze doslovnou interpretaci docházíme k novému metaforickému smyslu.*

V tomto bodě autor navazuje na výklady Maxe Blacka, Monroea Beardsleyho a I. A. Richardse, kteří shodně vycházejí z toho, že v metaforické výpovědi je jedno slovo (případně více slov) užito metaforicky, zbytek doslovně (viz kapitola 2.1.2.). Stejně jako jeho předchůdci odmítá i Ricoeur substituční teorii metafory, která tvrdí, že metaforický výraz je pouhým nahrazením za výraz doslovný, jenž by na stejném místě vyjadřoval stejný smysl (Ricoeur, 1973: 105).

Blackovu interakční teorii propojuje Ricoeur se zmíněnou teorií polysémie, neboť metaforická výpověď v sobě slova pojí tak, že není možné z možných smyslů zvolit jeden aktuální (Hušek, 2004: 63). Nezvyklé spojení slov nedovoluje „interpretaci výrazu s použitím dosavadního potenciálu slov […] a zároveň se naznačuje, jak hledat nový smysl, který by vyhověl kontextu věty.“[89] Dle Ricoeura je slovo potenciálem smyslu s určitým sémantickým rozpětím s více možnými smysly, přičemž ve větě se uplatní jen

[85] „[…] the sentence as a whole is the bearer of the meaning. […] The predicative constitution of the sentence provides it with a meaning.“ (In Ricoeur, Paul. „Creativity in Language“. In *Philosophy Today* XVII, 2/4, 1973. Str. 106).
[86] „[…] there is more than one sense for one name.“ (In Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, 1977. Str. 132).
[87] Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*, 2004. Str. 61.
[88] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 49.
[89] Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*, 2004. Str. 63.

jeden, který je aktualizován díky kontextu věty. Ten si ze slov vybírá význam, jenž je v souladu se zbytkem věty. U metaforické výpovědi si kontext z významů nedokáže žádný odpovídající vybrat – „nezbude pak než podržet veškerý potenciál smyslu daných slov a v něm nalézt nějaký nový smysl.“[90] Jádrem metafory je právě napětí mezi dosavadním a novým smyslem (Hušek, 2004:63).

3) *Nepatřičné spojení věcí odkrývá novou příbuznost, nově spojuje sémantické oblasti doposud vzdálené.*

Od napětí členů metaforického výrazu přechází Ricoeur k napětí mezi dvěma interpretacemi metaforické výpovědi. Doslovná interpretace selhává a otevírá se prostor pro novou, metaforickou interpretaci, přičemž metafora spočívá právě v napětí mezi nimi. Metafora neusiluje o redukci polysémie, naopak ji zachovává tak, že spojuje doslovný a nový, metaforický smysl, vznikající v daném kontextu (Hušek 2004: 64). Tuto otevřenost ke dvěma liniím interpretace přirovnává Ricoeur ke stereoskopickému vidění – je pozorováno a rozeznáno hned několik vrstev významu (Ricoeur, 1973: 110).

Čtenář rozvíjí přijatelné konotace, přičemž překonává protiklad prvků metafory. Tak metafory sbližují doposud vzdálené sémantické oblasti (Hušek, 2004: 64). „Věci či myšlenky, které byly vzdálené, se nyní jeví blízké. Podobnost nakonec není nic jiného, než toto sblížení, které odhaluje obecnou spřízněnost různorodých myšlenek.“[91]

Ricoeur metafory navíc přirovnává k úmyslným kategoriálním chybám, sémantickým impertinencím, neboť spočívají v tom, že o věcech se hovoří v termínech jiných věcí, které se jim podobají (Ricoeur, 1977: 233). Předchozí kategorizace se rozbíjí a v jejích ruinách se ustavuje další (Hušek, 2004: 65), která „zavádí nový, do té doby neexistující významový vztah.“[92] V tomto měl pravdu Aristoteles, když tvrdil, že je potřeba mít pro tvorbu metafor otevřené oči pro podobnosti.

4) *V metafoře nejde o nahrazení jednoho slova druhým. Metafory nové, nově vznikající, živé jsou paradoxem jazyka.*

Skrze napětí a konflikt protikladných pojmů se v jazyce poprvé a zcela jedinečně vynořuje nový smysl (Hušek, 2004: 66), jenž čtenáře „šokuje“ a vyvolává reflexi. Metafora

[90] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 50.
[91] „Things or ideas which were remote appear now as close. Resemblance ultimately is nothing else than this rapprochement which reveals a generic kinship between heterogeneous ideas.“ (In Ricoeur, Paul. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. In *Critical Inquiry* 5/1, Autumn 1978. Str. 147).
[92] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 74.

„oznamuje explozi významu (text je poprvé rozbit a otevřen světu).“[93] Je-li jazyk určitou konstituovanou plností významu, je nová metafora tím, kde se význam rodí (Karfík, 1993: 49).

Taková metafora, kterou Ricoeur nazývá „živá“, existuje pouze v okamžiku vzniku, v momentě zrození tohoto nového smyslu. „Živé metafory jsou metaforami objevu, které reagují na konflikt v rámci věty novým rozšířením významu […]“[94] Opakováním ztrácí svou novost; napětí mezi doslovnou a metaforickou interpretací klesá, až se stává součástí doslovného smyslu a rozšiřuje polysémii. Zmizí-li tenze úplně, metafora umírá (Ricoeur, 1977: 253). Karfík (1993: 51) píše, že metaforické spojení je silné a „dokáže pohnout skutečností: protože to, co se vyslovuje v metafoře, tu nikdy předtím nebylo – a nyní to tu je.“[95]

Tyto živé metafory, jejichž jádrem je sémantická inovace, jsou hlavním Ricoeurovým zájmem. Sémantická inovace způsobuje, že slovo v rámci tvrzení získává novou hodnotu a dává mu relevantnost. Vytváří se nový význam, jenž obepíná celou větu.

5) *Metaforu nelze přeložit do nemetaforického jazyka. Může být parafrázována či opisována, to ale nedokáže vystihnout její inovační sílu.*

„Metafora vždy říká něco, co nelze říci jinak,“[96] je patrně nejpůvodnější podobou smyslu (Karfík, 1993: 53). Nově utvořený význam nemůže být přeformulován do nemetaforického jazyka a jakákoliv pravda se od výrazu stává neoddělitelnou. Parafráze je možná, nedokáže ale vystihnout inovační sílu skutečné metafory.

Pouze substituční metafory překlad, jenž by mohl doslovný význam obnovit, připouštějí (Ricoeur, 1997: 75). „Metafory napětí nejsou přeložitelné, protože samy svůj význam tvoří.“[97]

6) *Funkce metafory není pouze emotivní, ale také kognitivní, neboť nám přináší novou informaci o realitě, kterou může i měnit.*

Autor přidává otázku reference, jíž zkoumá na úrovni sémantiky (věta) i hermeneutiky (jednotky větší než věta). Navazuje na Émile Benvenista, jenž kombinuje

[93] „[…] announces an explosion of meaning (the text is broken open to the life-world for the first time […]“ (In McGaughey, Douglas R. „Ricoeur’s Metaphor and Narrative Theories as a Foundation for a Theory of Symbol.“ In *Religious studies*, vol. 24, no. 4, 1988. Str. 418).
[94] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 75.
[95] Karfík, Filip. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*, 1993. Str. 51.
[96] Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*, 2004. Str. 66.
[97] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, 1997. Str. 75.

Fregeho dvojici smysl – reference se Saussureovou dvojicí označující – označované, to vše na úrovni věty. Smysl věty je lingvistická aktualizace myšlení mluvčího, reference je stav věcí, který ji vyvolává. Tuto strukturu věta – smysl věty – reference Ricoeur chápe jako trojici znak – význam znaku – věc. V otázce metafory hovoří o dvojí referenci literárního díla. Vztah smyslu k referenci je přerušen, otevírá se proto prostor pro novou referenci, a metafora získává smysl zhroucením doslovného smyslu; doslovná reference tedy uvolňuje místo referenci metaforické. Sémantická inovace tak konstituuje živou metaforu (Ricoeur, 1977: 272), která tvrzení dává novou hodnotu. Skrze užití metafor odkazuje poetický diskurz k realitě, nabízí o ní novou informaci. Objasnění metafory nám nakonec dává klíč k porozumění celého textu, což je hlavní problém hermeneutiky. Metafora se může stát modelem toho, jak se díváme na svět (Ricoeur, 1978: 152), být kognitivním elementem.

Ricoeurovu metaforu charakterizují její aktivní tvůrčí ambice ve významotvorném procesu a otevřenost interpretací. Živá metafora je událostí diskurzu, která je schopna měnit pravidla diskurzivní hry, jíž se účastní (Andrew, 1984: 166). Zahrnuje v sobě imaginativní schopnost, která úzce souvisí s kreativitou a fantazií příjemce. Je nejednoznačná a představuje pouhou indikaci, jakési vybídnutí k interpretaci a interakci – „figurální událost v diskurzu rozšiřuje oblast významu a vybízí nás k vyplnění této mezery skrze interpretaci.“[98] Má zároveň charakter inovace, neboť zintenzivňuje poznání. Je v zásadě tedy podobná tomu, co dělá romantický hieroglyf (viz kapitola 1.4.1.), neboť v sobě nese otevřená sdělení, její „čtení“ je víceznačné, do značné míry záleží na čtenáři/divákovi, jak s ní naloží, a dokáže vyvolat rozličné myšlenky a emoce. Skutečnost, kterou metafora zastupuje, přesahuje to, co je sama schopna vyjádřit. Recipient tedy metaforu spoluutváří a svým podílením se na odhalování skrytých významů vytváří novou podobu reality.

> „Sémiotika a strukturalismus nás naučily studovat systém, jehož prostřednictvím jsou znaky rozpoznávány jako obrazy či příběhy. Je potřeba se nyní zaměřit na ty případy, kde znak není do vyprávění začleněn a kde proto dochází k nesprávnému rozpoznání.“[99]

[98] „A figural event in discourse expands the space of meaning and invites us to fill in that space through interpretation.“ (In Andrew, Dudley. *Concepts in film theory*, 1984. Str. 166).
[99] „Semiotics and structuralism taught us to study the system through which signs are recognized as images and stories. We need to focus now on those instances when a sign is not assimilated by the narrative and where therefore a misrecognition occurs.“ (In Andrew, Dudley. *Concepts in film theory*, 1984. Str. 170).

Většina filmů dle Andrewa (1984: 168) právě užitím figur narušuje plynulý proud srozumitelnosti a vybízí, či přímo vyžaduje, naši aktivní interpretaci, a to jak chvilkově, tak také velmi výrazně. Například světla a stíny můžeme nejprve vnímat jako objekty či činnosti, postupně se dostáváme k pochopení jejich významu, dále vidíme celkové schéma, které vytváří, až nakonec docházíme k pochopení tohoto vzorce ve vztahu k filmovému systému (žánru) či filmovému diskurzu (naraci). Temnota ve filmech noir taktéž představuje prostor pro interpretaci, je nástrojem pro zaujetí. Jejím užitím se nevytvářejí přesné a jednoduché významy, přičemž se otevírá pole pro interpretaci a významovou transformaci. Temnota je tedy také v jistém smyslu živou metaforou, a to ve smyslu otevřenosti významu směrem k divákovi, proto je na místě mezi těmito dvěma pojmy vést určitou linii a pojmu metafora v této práci využívat.

3. Motiv prázdna

Další nabízející se strategie interpretace temnoty představují konceptualizace jakéhosi prázdna (nejen) v literární teorii.

Jak je již popsáno v první kapitole, temnota už od dob romantismu evokuje (mimo jiné) prázdnotu, určité chybění, opak plnosti. Je otevřeným místem pro fantazii diváka, otevřeným prostorem pro imaginaci, podnětem pro „dourčování" a vyplnění významem. Objevuje se něco, co se nedá vidět, což se využívá jako postup divákovi něco sdělit, dát mu roznětku pro emoci, kreativitu a fantazii. Připomeňme například Leonardovo rozostření z důvodu simulace hloubky, kde se latentně otevírá prostor pro „dourčení" ze strany pozorovatele, neurčitost Rembrandtova prostoru, jehož definování je ponecháno na pozorovateli, romantickou hieroglyfickou otevřenost, jež nabízí různé interpretace, přičemž vyžaduje aktivní interpretaci, či Hegelovu koncepci nekonečného coby vizuálního prázdna, které apeluje na imaginaci.

Následující oddíl se zaměří na některé koncepce orientované na příjemce díla – konkrétně se bude jednat o „místa nedourčenosti" Romana Ingardena, na které navazují „prázdná místa" Wolfganga Isera, a o otevřené dílo Umberta Eca. Všem zmíněným autorům je společná úvaha, že význam díla leží na ose text-čtenář a právě čtenář jej objevuje, aktualizuje.

3.1. Roman Ingarden: místa nedourčenosti

Slovníkem polského literárního teoretika a estetika Romana Ingardena a jeho míst nedourčenosti[100] vzniká v prázdnotě nový otevřený prostor pro konkretizaci, kreativitu a imaginaci, která dále pokračuje ve čtenářích daného literárního díla, v našem případě v divácích filmu. Problému se autor částečně věnuje v knize *Umělecké dílo literární* (1931), teorii později rozpracoval v publikaci *O poznávání literárního díla* (1937).

Ingarden vytvořil fenomenologický přístup k umění, který dostatečně vyhovuje nejzákladnějším a neobecnějším problémům, s nimiž se umění potýká, a to způsobem, jenž dalece přesahuje všechny dřívější pokusy (Helman a kol. in Tymieniecka, 1994: 377). I přesto, že se jeho nauka opírá o literární díla, je aplikovatelná také na film. Snahou je poukázat na roli diváka v procesu konstrukce filmového významu. Film totiž diváky

[100] „Na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, ani že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, ani že tuto vlastnost nemá." (In Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla*, 1967. Str. 45).

s místy nedourčenosti konfrontuje stejně, když je nutí do „čtení“ přinášet vlastní interpretace, fantazie či zkušenosti.

Nedourčenost Ingarden charakterizuje jako dynamický proces, jenž významně ovlivňuje interpretační úsilí a strategie každého čtenáře, je proto nezbytné oprostit se od vnímání autora coby nedotknutelné autority a začít o samotném čtenáři uvažovat jako o primárním zdroji interpretací. Autor „se všemi svými osudy, prožitky a psychickými stavy“[101] zůstává zcela mimo dílo, avšak nakonec ani čtenářovy vlastnosti, psychické stavy či prožitky dle Ingardena k výstavbě díla nepřísluší:

> „Čtenář často využívá umělecké dílo literární jako pouhý vnější podnět, který v něm uvolňuje citlivost a jiné jím hodnocené psychické stavy, a ponechává dílu vystoupit jen natolik, aby mu takovou službu prokázalo. […] Čtenář vlastně jen posuzuje dílo jako „hodnotné“, protože mu slouží jako prostředek k uvolnění příjemných prožitků.“[102]

Ingarden nepovažuje dílo za předmět, který by měl své autonomní bytí, jež by nezáleželo na něčem dalším. Jeho existence je závislá na čtenáři, tedy na vnímajícím subjektu. „Pravou a základní funkcí celého literárního díla je umožnit čtenáři – samozřejmě za předpokladu, že zaujme vůči dílu správný postoj – aby zkonstituoval jeden z možných, dílu příslušejících estetických předmětů.“[103] Všechny ostatní funkce nejsou dílu vlastní, jsou pouze odvozené. Čtenář je tedy plně zodpovědný za vytvoření estetického předmětu, za tzv. konkretizaci literárního díla – aby bylo konstituce docíleno, musí provést komplikované akty poznání – akty vnímání, chápání významu a fantazijního spatřování představovaných předmětů a situací (Ingarden, 1989: 330).

Literární dílo sestává dle Ingardena ze čtyř heterogenních vrstev, které jsou na sobě organicky závislé (existuje strukturální celistvost díla). Jde o vrstvu zvukových výrazů slovních a jazykově zvukových útvarů a rysů vyššího řádu, o vrstvu významovou, která je tvořena smysly vět vstupujících do struktury díla, o vrstvu schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle, a o vrstvu představovaných předmětů, které jsou podávány prostřednictvím čisté intencionálních předmětných stavů označených významem vět vstupujících do struktury díla (Ingarden, 1967: 11). Mezi těmito vrstvami existují různé vztahy odkazování, spolutvorby či odporování si. Filmové dílo neobsahuje, na rozdíl od toho literárního, vrstvu jazykových zvukových útvarů a vrstvu významových celků,

[101] Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*, 1989. Str. 36.
[102] Ibid. Str. 38.
[103] Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla*, 1967. Str. 66.

v důsledku čehož se dle Ingardena nejedná o literární dílo ve skutečném smyslu. Co však tvoří podstatný rozdíl mezi dílem filmovým a literárním, je skutečnost, že ve filmu „je onou v posledním smyslu konstituující vrstvou výlučně vrstva vizuálních aspektů a nikoli vrstva významových celků. […] Jediný konstituující „materiál“ tu tvoří rekonstruované vizuální aspekty,“[104] které svou funkci plní tak, že ukazují odpovídající předmět, když nabývají prvořadého významu.

Tématem Ingardenova bádání jsou hotová literární díla[105], která jsou ustálena písmem v jazyce známém a současném čtenáři a k jejich poznávání došlo o samotě. Ve strukturách takových děl jsou uspořádány všechny věty a jednotlivá slova, která byla jednoznačně určena a stanovena ve svém smyslu, v určité zvukové podobě a ve vzájemném uspořádání (Ingarden, 1989: 35). Hotové dílo představuje konstanty vytvářející vícevrstevnou strukturu vyvolávající mnohoznačnost a pluralitu interpretací. Tato víceznačnost je umožněna schematickou výstavbou díla, jež se vyznačuje existencí nejednoznačných míst nedourčenosti. Tomu se děje díky zvláštnosti znázorněných předmětů, které se ve velkém odlišují od reálných předmětů. Reálné předměty jsou ve všech směrech jednoznačně určeny (respektive nevykazují žádná místa nedourčenosti), všechny jejich určitosti spoluutvářejí původní konkrétní jednotu a jsou zcela individuální; nadto si v realitě můžeme neustále dohledávat nové informace. Předměty znázorněné v literárních dílech netvoří v opravdovém smyslu v každém směru jednotně určená individua, která by byla původními celky, nýbrž pouze schematické útvary s různými místy nedourčenosti. Můžeme se tedy například dozvědět, že postava je dvacetiletá žena, která ráda chodí do společnosti a sbírá suvenýry z cest, i přesto nám spousta jejích vlastností a charakteristik zůstává zatajena. Dalo by se proto říci, že je „každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování.“[106] Čtenáři během četby žádné mezery nepociťují, neboť se znázorněnými předměty zacházejí jako s reálnými, ač „jsou to pouhé fantazie.“[107]

Ingarden ukazuje příbuznost děl literárních a filmových, neboť filmové dílo může principiálně představovat tytéž předměty jako dílo literární a také má vedle roviny reálných

[104] Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*, 1989. Str. 321.
[105] Autor se však nechce omezovat pouze na literární díla tzv. krásné literatury mající vysokou literární či kulturní hodnotu, chce naopak vyzvednout základní strukturu, která je společná všem literárním dílům. Zahrnuje do svých zkoumání proto také vědecká díla, novinářské články, deníky, autobiografie, záznamy vzpomínek na minulé události, filmová díla, pantomimy a divadelní hry. (In Ingarden, 1989:22-24).
[106] Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*, 1989. Str. 253.
[107] Ibid. Str. 253.

předmětů i vrstvu předmětů znázorněných. V kontextu uměleckých děl je dílům literárním mnohem blíže než např. díla hudební, architektonická, malířská či výtvarná.

> „Jedná se o degenerované divadlo, jež jednak téměř ztratilo obě jazykové vrstvy, a nadto, místo aby uplatňovalo reálné předměty jako obrazy, používá výlučně rekonstruovaných a v leckterém ohledu deformovaných aspektů jako výrazového prostředku.“[108]

Dílo je tedy jen potenciálně ukončeno; do hry vstupuje konkretizace, která je jakýmsi spojovacím článkem mezi čtenářem a dílem samotným. Místa nedourčenosti mají klíčovou roli v rámci každé jednotlivé konkretizace, neboť je třeba tato místa konkretizacemi odstranit, respektive vyplnit – avšak ne všechna a také ne vždy se tak děje stejným způsobem.

Konkretizaci charakterizuje Ingarden na dvou úrovních. Takovou, která plní funkci vyplňování míst nedourčenosti ve vrstvách znázorněných předmětů a aspektů, a takovou, která představuje konstituci estetického předmětu. Místa nedourčenosti bychom neměli chápat jako místa, která nelze přesně určit, ale jako „místa, která sice nebyla určena, ale která by přesto bylo možné určit přesněji, neboli „dourčit.“[109] Jak je již uvedeno výše, konkretizaci je nutno oddělit od psychických procesů a našich subjektivních prožitků, které se mohou během čtení vyskytnout. Proces čtení probíhá tak, že věty, co přicházejí, jsou spjaty s těmi, co předcházely, neboť smysl každé věty je určován tím, co bylo uvedeno předtím. Dochází tak k neustálé proměně významu. „Věty v dané chvíli už přečtené sice v okamžiku, kdy čteme následující věty, nemyslíme bezprostředně, přesto však jejich smysl a rovněž znění slov, vstupujících do jejich struktury, ještě okrajové prožíváme ve formě jakoby jistého doznívání. Toto „doznívání“ působí, že se věta, kterou právě čteme, konkretizuje ve smyslu, který skutečně má, neboli nabývá právě toho významu, jaký jí přísluší jakožto další části navazující na předcházející věty.“[110] Věty svůj plný význam získávají až jako členy určitého kontextu, jejich smysl je dourčován (konkretizován) takovým způsobem, jenž odpovídá smyslu vět předcházejících. Takto se, čteme-li vhodně, obsah díla organizuje a hierarchizuje, což způsobuje, že není pouhým shlukem smyslů jednotlivých vět.

[108] Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*, 1989. Str. 324.
[109] Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla*, 1967. Str. 13.
[110] Ibid, 1967. Str. 30-31.

Má-li tedy čtenář dosáhnout estetického vnému díla, musí „vyjít za to, co je *explicite* obsaženo v předmětové vrstvě samého díla,“[111] musí alespoň částečně zkonkretizovat předměty představené v díle. Je potřeba, aby četl mezi řádky a intencionálně vyznačil i ty stavy či stránky představených předmětů, jež nejsou přímo určeny, ale pro kompozici díla význam mají. Projevuje se tu čtenářova vlastní tvůrčí činnost, neboť „musí vlastní iniciativou a důvtipnosti vyplnit místa nedoučenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.“[112] Proto není možné, aby dvě konkretizace téhož literárního díla, ať už vytvořené jedním či více čtenáři, byly přesně stejné. Není možné nikdy bezprostředně poznat estetickou konkretizaci, kterou vytváří někdo další (Ingarden, 1967: 249). Můžeme se pokusit o přibližnou a částečnou rekonstrukci konkretizace někoho jiného, avšak získané výsledky budou pokaždé jen pravděpodobné. Důležité je také naše posuzování hodnoty uměleckého díla – tak se děje už tehdy, vzali-li jsme v úvahu jen jednu jeho konkretizaci, ale neohlížíme se na konkretizace jiné, které bychom mohli vytvořit buď my sami, nebo jiní.

3.2. Wolfgang Iser: prázdná místa narace

Německý literární teoretik Wolfgang Iser, člen tzv. Kostnické školy recepční estetiky, jež byla v rámci komunikace autor-text-čtenář programově zaměřena na čtenáře, nikoli na autora coby suverénní autoritu, navázal ve své teorii estetického působení na fenomenologickou nauku Romana Ingardena, přičemž stěžejní jsou pro něj právě dva výše rozebírané pojmy – místa nedourčenosti a konkretizace. V jeho pojetí získává Ingardenova nedourčenost zásadní význam při recepci literárních děl a při aktivním utváření dialogu díla a čtenáře. Jedná se tedy o otevřenost namířenou ke čtenáři a divákovi, k příjemci, který imaginativní vestou překlenuje prázdná místa[113] narace. Prázdnými místy označuje Iser sémantickou nedourčenost, která se nachází v dynamickém textu a která při četbě nutně vyžaduje čtenářovu aktivní kooperaci a tvořivost, neboť žádný text nelze číst v jeho úplnosti. Čtenářova role je tedy povýšena na spolutvůrce významu.

> „[…] podíl nedourčenosti […] představuje nejdůležitější přepínací prvek mezi textem a čtenářem. Jako přepínač funguje nedourčenost do té míry, pokud aktivuje čtenářovy

[111] Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla*, 1967. Str. 45.
[112] Ibid. Str. 47.
[113] Německy *Leerstellen.*

představy ke spolurealizování intence vložené do textu. To však znamená, že se stane základnou textové struktury, v níž se se čtenářem už vždy počítá.“[114]

Wolfgang Iser vychází ze skutečnosti, že text může své působení rozvinout až při četbě. Představuje pro něj potenciál působení, nabízí interpretační prostor, který je při četbě aktualizován; „k životu se probudí až tehdy, když je čten,“[115] z čehož plyne nutnost monitorovat rozvíjení daného textu skrze čtení. Ve své struktuře zkrátka nabízí text svým čtenářům účast.

Iser stanovuje teorii estetického účinku, která je zaměřená na to, „jaký dopad má literární text na své implikované čtenáře a jakým způsobem vyvolává reakci.“[116] Koncept implicitního čtenáře je transcendentálním vzorem, který představuje čtenáře, jehož text předpokládá a jemuž umožňuje kompaktní čtení a „dobírání se interpretačních soudů o významu a smyslu.“[117] Implicitní čtenář je textovou strukturou, která účast příjemce očekává; je možností role, již musí odpovídat schopnosti čtenáře ji svým aktem naplnit. „Struktura textu a struktura aktu se k sobě chovají jako intence a její naplnění.“[118] Každý text má tedy připravenou určitou nabídku rolí pro potenciálního příjemce. Implicitní čtenář není abstrakcí čtenáře skutečného, je spíše podmínkou tenze, jíž vytváří reálný čtenář, začne-li hrát svou úlohu.

Text je do velké míry nedourčen a právě čtenář tuto nedourčenost odhaluje a odstraňuje. Prázdné místo je úsekem textu, jenž nedává čtenáři jednoznačné instrukce či jasné odpovědi, naopak činí čtení komplikovaným, přímo podněcuje a vybízí k interpretaci. Naznačuje, že se různé části textu mají spojit, ač to sám text neříká. „Jsou vlastně neviděnými spoji textu, jelikož od sebe vzorce a textové perspektivy odlišují, a zároveň čtenáře ponoukají k aktům vytváření idejí a představ.“[119] Čtení je tvořivým procesem, který proměňuje vztah textu a čtenáře a umožňuje na text navázat jeho vlastní zkušenosti a představy o světě. V žádném případě se však nejedná o textovou vadu, o nějaké manko, nýbrž o základ východiska účinku. Iser prázdným místům připisuje největší důležitost, neboť jsou to právě ona, co vyvolávají interakci textu a jeho čtenáře, co

[114] Iser, Wolfgang. „Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy.“ In Sedmibudský, Miloš. *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, 2001. Str. 59.
[115] Ibid. Str. 40.
[116] Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*, 2009. Str. 74.
[117] Bílek, Petr A.. „Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení“. In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*, 2004. Str. 134.
[118] Iser, Wolfgang. „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*, 2004. Str. 140.
[119] Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*, 2009. Str. 82.

dovolují podílet se na spolurealizaci a konstituci smyslu. Nejen, že jsou tyto mezery příčinou estetického zakoušení díla příjemcem, který si na základě jejich doplňování vytváří o díle celkovou představu, a tím také vytváří jedinečnou interpretaci, jsou taktéž hlavním zdrojem potěšení z četby.

K utváření významů je potřeba aktivního přístupu ze strany čtenáře, jeho podílu na produkci významu. „[…] významy literárních textů jsou generovány vůbec až v procesu čtení. Jsou produktem interakce textu a čtenáře, a nikoliv v textu skrytými veličinami, jejichž pátrání je vyhrazeno pouze interpretaci. Generuje-li význam textu čtenář, je zřejmé, že tento význam se zjevuje v příslušné individuální podobě.“[120] Iser odmítá možnost jediného významu, potenciálem textu je nevyčerpatelnost významu, neboť „pokud by texty měly pouze význam odkrytý interpretací, na čtenáře by zbylo opravdu velice málo.“[121] Text tedy obsahuje množství možností, perspektiv a úhlů pohledu, které čtenáři odhalují a aktualizují v procesu recepce:

> „Každá věta obsahuje náhled následující věty a je jakýmsi hledáčkem toho, co přijde. Ten zase na druhé stráně pozměňuje onen „náhled“ a stává se tak „hledáčkem“ toho, co již bylo přečteno. Celý tento proces reprezentuje naplnění potenciální, nevyslovené reality textu, ale je třeba jej nazírat pouze jako rámec pro velkou rozmanitost prostředků, jež mohou uskutečnit virtuální dimenzi textu.“[122]

Konkretizace znamená, jak již tvrdil Ingarden, jedinečné uchopení významu díla konkrétním recipientem. Jediný text v sobě obsahuje potencialitu několika různých konkretizací, avšak žádné čtení nemůže tento potenciál nikdy vyčerpat, neboť každý z příjemců vyplňuje prázdná místa, a to zcela subjektivně po svém (Ingarden naproti tomu konkretizace rozděluje na správné a nesprávné). Čtenář je při čtení nucen vylučovat některé textem nabízené možnosti, aby se dobral smysluplného celku; samostatně se rozhoduje, jak mezery vyplní, čímž však logicky vylučuje i všechna další možná chápání textu. „Svým vlastním rozhodnutím čtenář implicitně uznává nevyčerpatelnost textu a je to současně právě tato nevyčerpatelnost, která jej nutí k tomuto rozhodnutí.“[123]

---

[120] Iser, Wolfgang. „Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy.“ In Sedmibudský, Miloš. *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, 2001. Str. 40-41.

[121] „If texts actually possessed only the meaning brought to light by interpretation, then there would remain very little else for the reader.” (In Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, 1989. Str. 3).

[122] Iser, Wolfgang. „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*, 2002. Str. 108.

[123] Ibid. Str. 109.

Celkový proces pochopení díla čtenářem tedy spočívá v jeho objevování prázdných míst, která automaticky a zcela subjektivně zaplňuje/konkretizuje.

Ve čtenářově mysli vzniká řetězec idejí, který představuje prostředek, jímž je text převáděn do imaginace. Tento proces mapují prázdná místa a lze jej na základě konceptu Ferdinanda de Saussurea označit jako syntagmatickou osu. Paradigmatická osa čtení je pak předurčovaná negacemi, které jsou v textu přítomny; určuje výběr prvků, které se budou podílet na čtenářově konkretizaci. „Prázdná místa naznačují, kde se mají ustavit spojení; negace naznačují motivaci pro vymazání určitých prvků.“ Negace jsou zvláštním typem míst nedourčenosti, které ve čtenářích vzbouzejí známé, aby jej hned vzápětí mohly odstranit. „Ono vymazané však zůstává na dohled, a tak čtenářovo vnímání známého a ustáleného modifikuje – tj. čtenář je tu veden k tomu, aby zaujal pozici ve vztahu k textu.“[124]

Ingardenova nedourčená místa slouží oproti Iserovým prázdným místům pouze k označení toho, co chybí literárním předmětům. V důsledku toho záleží Ingardenovi hlavně na tom proměnit nedourčené aspekty v dourčené a co nejvíce takovýchto míst odstranit kompozičním aktem. „Nedourčenost je však recepční podmínkou textu, a proto důležitý faktor pro účinek uměleckého díla.“[125] U Ingardena je recipient pouze pasivním doplňkem k docílení harmonie jednotlivých vrstev díla, u Isera s prázdnými místy aktivně pracuje – to však za předpokladu, že to, co je v textu řečeno, nesmí být míněno tak, jak je to formulováno (Iser in Sedmibudský, 2001: 46).

3.3. Umberto Eco: otevřené dílo

Umberto Eco základy své teorie otevřenosti uměleckého díla popsal v roce 1962 v knize *Otevřené dílo* (*Opera aperta*), kde stejně jako Ingarden či Iser vyzdvihuje aktivní roli příjemce pro recepci literárního díla a interakci s ním. Tvrdí, že umělecká díla, pro něž je otevřenost základní charakteristikou, jsou interpretačně neuzavřená, jejich tvář se mění. Přímo recipienty navádějí k hledání významů a vyžadují od nich nový interpretační přístup. V Ecově pojetí má dílo autorem uzavřenou formu, ale otevřený obsah (Eco, 1989: 4), který čtenáře vybízí k „určení“/“dourčení“ v procesu interpretace, odkrývání dalších konotací.

[124] Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*, 2009. Str. 82.
[125] Iser, Wolfgang. „Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy.“ In Sedmibudský, Miloš. *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, 2001. Str. 46.

> „[…] adresát musí dodat své vlastní existenční renomé, formující smysl, který je vlastní pouze jemu – vymezenou kulturu, vkus, osobní sklony a předsudky. Tak je jeho porozumění původnímu dílu pokaždé modifikováno jeho specifickým a individuálním úhlem pohledu. Ve skutečnosti nabývá forma uměleckého díla estetickou platnost právě v poměru k množství různých perspektiv, z nichž je možné na ni pohlížet a rozumět jí.“[126]

Eco se v rámci teorií, které jsou orientovány směrem ke čtenáři, řadí spíše ke větvi sémioticko-strukturalistického výzkumu, přičemž Wolfgang Iser je dle něj součástí linie hermeneutické. Isera Eco považuje za pravděpodobně prvního, kdo si uvědomil sbližování nových pragmatických perspektiv v lingvistice spolu s literární teorií recepce, čímž odstoupil od teorií, které považovaly text za něco, co je nezávislé na svých interpretech (Eco, 2004: 54-57).

Eco (1989: 1-3) otevřenost díla ukazuje na příkladu rozdílnosti mezi klasickými hudebními díly, kde autor uzavřené uspořádání zvukových jednotek převedl do celku konvenčních znaků, již mají příjemce vést k tomu, aby formu reprodukoval způsobem, jak to autor zamýšlel, a díly novými, která nejsou uzavřenými poselstvími, ale možností „různých uspořádání, která jsou ponechána iniciativě interpreta.“[127] Otevřené dílo je mnohoznačné, nabízí určité interpretační potenciality a je zakončeno až vnímatelem v moment vlastní estetické recepce. „Je konfigurací podnětů vyznačujících se substanciální neurčeností, které vedou vnímatele k tomu, aby dílo „četl“ pokaždé jiným způsobem, „konstelací“ prvků, jež mohou vstupovat do různých vzájemných vztahů.“[128] Vzorem takového mnohoznačného díla jsou mu Joyceovy *Plačky nad Finneganem*.

V díle *Lector in Fabula: Role čtenáře* z roku 1979 Eco tvrdí, že by se místo pojmu „dílo“ mělo využívat pojmu „text“. Text definuje jako jakýsi předmět, který nemá pevné hranice a který lze interpretovat rozličnými způsoby. Je v něm spousta nevyřčených informací, které musí čtenář aktualizovat (Eco, 2010: 66). Důležitá je samotná interpretova aktivita, jeho reakce na podněty textu a jeho schopnosti všímat si referencí. O čtenáři nemůžeme dle Eca mluvit jako o abstrakci, jako o někom bez identity, neboť každý sám

[126] „[…] addressee is bound to supply his own existential credentials, the sense conditioning which is peculiarly his own, a defined culture, a set of tastes, personal inclinations, and prejudices. Thus, his comprehension of the original artefact is always modified by his particular and individual perspective. In fact, the form of the work of art gains its aesthetic validity precisely in proportion to the number of different perspectives from which it can be viewed and understood.” (In Eco, Umberto. *The open work*, 1989. Str. 3).
[127] Eco, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*, 2015. Str. 64
[128] Ibid. Str. 163.

vstupuje do textu a hledá si v něm vlastní významy. Zároveň nejde o to hledat jeden jediný referenční rámec, naopak jde o vymanění se ze struktury.

Později se Eco pod návalem kritiky rozhodl zastávat vůči svým raným úvahám o otevřeném díle jinou pozici – v knize *Meze interpretace* (1990) přišel s konceptem jakéhosi ohraničení, přičemž tvrdí, že nemůžeme dílo vykládat neomezeným způsobem. Existují určité hranice, které je potřeba při interpretaci dodržovat. Meze interpretace označují to, co je ještě jako výklad díla možné. „Máme-li něco interpretovat, pak interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat.“[129] Eco opět zmiňuje Joyceův text *Plačky nad Finneganem* (který je otevřen více než texty jiné) a tvrdí, že „každý text, jakkoli je „otevřený“, je konstituován nikoli jako místo všech možností, nýbrž pole orientovaných možností.“[130]

[129] Eco, Umberto. *Meze interpretace*, 2004. Str. 13.
[130] Ibid. Str. 154.

4. Analýzy filmů noir

Následující kapitola se zaměří na konkrétní analýzy tří noir snímků a motiv temnoty v nich obsažený – *Pojistka smrti*, *Maltézský sokol* a *Hluboký spánek*.

Vzhledem k tomu, že první z nich představuje obsáhlejší rozbor, snímky nepředstavují chronologické řazení dle roku vzniku.

4.1. *Pojistka smrti* (1944)

Snímek *Pojistka smrti*, jenž svého tvůrce, rakouského válečného emigranta Billyho Wildera, katapultoval mezi přední hollywoodské režiséry, je považován za jeden z nejlepších klasických noir filmů. Jedná se o chmurný, pesimistický thriller s notnou dávkou vtipu a cynismu, jehož příběh se točí okolo lásky, korupce, vraždy a zrady, přičemž jde o exemplární ukázku toho, co se ve filmech noir po něm následujících stalo téměř absolutním standardem a normou. Snímek v sobě kumuluje všechny výše popsané obecné prvky (viz kapitola 1.9.), které byly filmům noir vlastní. Temnota, jež se do Hollywoodu pomalu vplížila o několik let dříve, se v *Pojistce smrti* zcela prodrala na povrch.

Kriminální drama na motivy stejnojmenného románu Jamese M. Caina[131] vychází ze skutečného případu, který se odehrál v New Yorku ve druhé polovině dvacátých let. Vypráví příběh úspěšného pojišťovacího agenta Waltera Neffa a jeho krásné, ač vypočítavé milenky Phyllis, manželky pana Dietrichsona, jednoho z Walterových zámožných klientů. Na ženin popud se společně rozhodnou lstí donutit Phyllisina muže nevědomky uzavřít životní pojistku, z níž by v případě jeho smrti bylo ženě vyplaceno dvojnásobné odškodnění v hodnotě závratné částky sta tisíc dolarů. Spiklenci proto naplánují dokonalý zločin a Dietrichsona se chladnokrevnou vraždou v temné uličce zbaví tak, aby to nakonec vypadalo jako nehoda pádem z pomalu jedoucího vlaku. Je tu však ještě neústupný Walterův kolega, zkušený pojišťovací likvidátor Barton Keyes, který tuší, že je něco v nepořádku a že muž nezemřel bez cizího zavinění. Začíná proto Phyllis pronásledovat a snaží se za každou cenu celé věci přijít na kloub. Napjatá atmosféra ještě více houstne v momentě, kdy se Walter dozvídá, že žena už v minulosti nejspíše zabíjela, a to poté, co jej navštíví Dietrichsonova dcera Lola, aby se mu svěřila s nejasnými okolnostmi smrti její opravdové matky, jíž byla Phyllis ošetřovatelkou. Oba milenci tak postupem času zjišťují, že si sami navzájem nemohou důvěřovat. A právě tady se všechno

[131] Scénář na motivy knihy Jamese M. Caina byl napsán jiným autorem drsné školy – Raymondem Chandlerem.

do té doby tak dokonalé rozpadá, schéma je postupně rozkrýváno v sérii podrazů a podezírání. Walter odhaluje Phyllisinu povahu a to, jak jej jen využila ke svým cílům.

Obrázek IV – Zraněný Walter Neff (Fred MacMurray) se uprostřed noci vyznává ze svých činů

Snímek je, jako mnoho dalších filmů noir, vyprávěn v retrospektivní formě, což naznačuje větší emoční vcítění do pocitů hlavního hrdiny, který byl do celé aféry vmanipulován nevypočitatelnou Phyllis. Ze všeho, co spolu provedli, se vyznává svému zaměstnavateli do diktafonu uprostřed noci ve své kanceláři, kam v úvodní scéně přijíždí autem opuštěnými a deštivými ulicemi nočního Los Angeles. Tíží jej vina, podezření, zrada a faleš, stává se vypravěčem a přiznává se k vraždě, kterou spáchal z lásky a pro peníze, a ani jednoho se mu nakonec nedostalo. Vidíme, že je zraněný, má postřelené rameno, potí se, v jeho tváři se mu zrcadlí bolest, smutek a zklamání. Povoluje si kravatu, sirkou si zapaluje cigaretu a dává nám vědět svůj příběh. Sedí v temné místnosti a hořekuje sám nad sebou, nad svým osudem, který si zpečetil, když se zlomyslně nechal přemluvit ženou, do níž se na první pohled zamiloval. Přiznává, že byl zcela zaslepen sexuální touhou, chtíčem a hamižností. Vyprávět je dle Kučery (2002) koneckonců to poslední, co mu zbývá. Obecně film noir vlastně „vypráví“ o mezích vyprávění, je příběhem vypravěče v nebezpečí. Rozřešení zápletky je mnohdy doslova v závislosti na vypravěčově přežití, z jehož subjektivního pohledu je příběh vykládán.

Zahajovací titulky doprovází silueta mužské postavy o berlích, mající nohu v sádře a na sobě klobouk a plášť. Figura se za zvuků naléhavé hudby pomalu přibližuje směrem ke kameře, až celou scénu zcela zalije černá barva. Tento úvod společně s již zmíněnou první scénou v kanceláři stanovují obecný tón a jsou jakýmisi reprezentanty estetiky celého snímku. V prvních okamžicích filmové stopáže, kdy se Walter Neff se svým autem řítí opuštěným nočním městem, jsme navíc schopni rozeznat hned několik metafor – například uhánějící auto, které se naprosto vymyká kontrole a křižovatky projíždí na červenou, značí naléhavost celé situace a hrdinovu netrpělivost, či plameny šlehající z lamp, které vidíme, když dělníci opravují silnici, mohou označovat nebezpečí, vášeň či zatracení – motivy, které se v *Pojistce smrti* objevují ve velkém měřítku. Publiku je tak během zhruba patnácti vteřin naznačeno téma, lokace, psychické rozpoložení hlavního hrdiny a také to, co se stane později.

Tvůrci dali filmu vzhled, který v mnoha ohledech připomínal německý expresionismus s jeho dramatickým rozmístěním světla a stínu a podivnými úhly kamery. Občas šli až k samotným hranicím toho, co bylo s dobovou technikou vůbec možné; záběry byly někdy dokonce tak tmavé, že divák nemohl vidět vůbec nic a v temnotě se doslova ztrácel. Hojně využívali protikladů světlých a prosluněných exteriérů v oblasti jižní Kalifornie a tmavých, tísnivých, pochmurných a prohnilých interiérů, kde byla jen šeď, deprese a zcela chybělo teplo a útulnost domova. Takový byl například dům Dietrichsonových či Neffův byt, kde mnohdy jediným zdrojem světla bylo slunce prodírající se přes žaluzie, které zachycovalo poletující prach. Kontrastu bylo zesíleno tím, že se celá scéna vždy ještě více ušpinila, převrhlo se několik popelníků a dokonce se do vzduchu rozprašovaly hliníkové částečky, které když dopadaly, vypadaly jako oblaka prachu (Phillips, 2010: 63). Přesně takové prostředí je nutné k tomu, aby byl daný příběh autentičtější; příběh plný vášně, necitelnosti a osnování nekalých plánů. Už tolik zřetelný negativismus byl navíc podtrhnut ústředním tématem morální zkaženosti.

Osvětlení ve Wilderově filmu implicitně rozvíjí klíčové prvky příběhu a hlavních protagonistů, když je schovává do tmy, pryč z dohledu publika, a podobně jako Ricoeurova metafora zahaluje dějovou zápletku tajemstvím, přičemž divákovi nabízí mnoho emočních popudů. *Pojistka smrti* má však ještě něco navíc – světlo odhaluje ukryté zlo, které je postavám vlastní. Je využito nejen jako vizuální, ale taktéž narativní prvek, když do vizuální formy transformuje aspekty příběhu a postav. Tvůrci si se světlem hráli, aby zobrazili konfliktní emoce mezi dobrem a zlem, které jsou vlastní jak Walterovi, tak Phyllis. Lampy a osvětlení umisťovali tak, aby znázornili černé siluety, polotmavé tváře

s pokřivenými výrazy či postavy sedící ve tmě. Film je nakonec jakýmsi snímkem o světle; respektive o muži, který je vlákán ze světla přímo do světa temnoty. Prosluněných exteriéru je užito, když hlavní hrdina poprvé potká krásnou Phyllis. Od té doby vládne snímku déšť, chmurná nálada a vše sžírající temnota – Walter Neff byl doslova vtažen do tmy. Ve zmíněné úvodní scéně, kdy přijíždí k budově pojišťovny, jsou jediným zdrojem světla pouliční lampy a reflektory auta. Z ryze černé obrazovky jako by se malé světelné tečky snažily prodrat ven. Stejně tak v jedné z posledních scén, kdy Walter v jedenáct hodin večer přijíždí do domů Dietrichsonových, aby si s Phyllis vyřídil účty, jsou zhasnuta všechna světla a lampy; jediným zdrojem světla je venkovní osvětlení, jehož záře se dovnitř vkrádá skrze stažené žaluzie. Celá scéna se tedy odehrává ve tmě – Phyllis se chce Waltera zbavit, střelí jej do ramene, on však nakonec zabije ji a odjíždí do pojišťovny, aby se ke všemu přiznal.

Obrázek V – Noční scéna v domě Dietrichsonových

V *Pojistce smrti* bylo taktéž využíváno obvyklého osvětlovacího efektu černých snímků – stínu rolet a jiných částí dekorací přes celou scénu. Takovéto osvětlení takřka vytvářelo iluzi mříží ve věznicích, které znemožňují postavám uniknout. Přes žaluzie vypadalo vše stísněněji a hrdinové sklíčeněji, hrozivěji a mnohdy i vyšinutěji. Film budil dojem jako by byl cele utvořen světlem, respektive jeho absencí. V mnoha scénách je

velký důraz kladen na Walterův stín. Ten působí jako zhmotněný pocit viny, který ho pronásleduje na každém jeho kroku. Když na začátku filmu vchází do budovy pojišťovny a míří do kanceláře, temnota ho přímo pohlcuje, a když poté kráčí vedle stěny, promítá se na ni černý stín jeho postavy. Jakmile do kanceláře vstoupí, nemůžeme si na chvíli ani být jisti tím, zda vidíme jej nebo jeho stín – jako by se spojili v jedno. Specifickým užitím světla je v *Pojistce smrti* tlumočeno mnoho; v prvé řadě však psychická rozpoložení hlavních postav. Světlo a tma jsou významnými estetickými prvky pomáhající divákovi odhalovat významy daných charakterů. Vnější temnota reflektuje vnitřní, viditelná reflektuje neviditelnou. Užití šerosvitu ve scéně v kanceláři naznačuje Walterovo hledání po spáse, jež by jej mohla přivést ze světa temných myšlenek zpátky na světlo. Právě tato scéna, kdy temnota dominuje celé kompozici, naznačuje divákovi Walterův charakter. Neff není od přirozenosti kriminálník, je pouze slaboch, který nedokáže odolat pokušení. Dobro a zlo jsou tu relativními pojmy, stejně tak morální hodnoty jsou při každé příležitosti strhávány a je třeba je neustále redefinovat.

Městské kulisy jsou temné a ponuré. Los Angeles je v černých snímcích zobrazeno jako nový druh anonymního a amorálního města a není tomu jinak ani zde. Město se proměňuje v místo, kde nebezpečí číhá na každém kroku. Film noir je od amerického velkoměsta zcela neoddělitelný a je tu také zřetelná absence domova, nastupují pocity osamocení. Lidé už navíc nechtěli sledovat ulice postavené ve studiích tak, jak je mohli vidět ve snímcích třicátých let; požadovali vyšší autenticitu a především každodennost.

Pojistka smrti je dodnes považována za jednu z největších filmových klasik, za jakýsi archetypální černý snímek. Jedním z jeho nesporně největších úspěchů je vytvoření specifické nálady nebezpečí a přitažlivosti; atmosféry, která odráží amorálnost hlavních postav – jejich pochybné úmysly, necitelnost a rozporuplné mravní zásady. Jedná se o vysoce stylizovaný snímek, který naznačuje fakt, že realitě není možné uniknout. Díky probíhající válce se i násilí na obrazovce stalo více realistické, a jelikož byla *Pojistka smrti* natočena v období poslední fáze druhé světové války, i ona v sobě toto odráží. Tvůrci měli hodně co říct o soudobém americkém životě – srdceryvný příběh vykreslili z perspektivy outsidera a antihrdiny, zobrazili pesimismus, drastičnost, naléhavost a v neposlední řadě také determinismus. Obrazy i slova vytvářejí dlouhotrvající dojmy, které na jedné straně baví, na druhé také znepokojují. Zároveň se jedná o neuvěřitelně tmavý snímek, kde se hlavní hrdinové přímo vynořují z černočerné tmy, stíny zahalují jejich skleslé a neklidné tváře a naopak odhalují jejich opravdový charakter. Tma zobrazuje nebezpečné prostředí,

které postavy obývají; prostředí plné tajemství, korupce a násilí. To vše s sebou také přináší nejrůznější konotace záhadného a neznámého. „[…] jak příběh směřuje kupředu směrem ke zmatení a irelevantnostem, nejistý vztah každé postavy ke světu, k lidem, kteří ho obývají, k sobě samé a k vlastním emocím, se stává úlohou vizuálního stylu.“[132]

4.2. *Maltézský sokol* (1941)

Snímek Johna Hustona *Maltézský sokol* na motivy stejnojmenného románu Dashiella Hammetta vypráví příběh soukromého detektiva Sama Spadea, muže, který žije dle vlastního morálního kodexu – pro úplatek si nejde daleko a tajně vede románek s manželkou svého kolegy. Samotářský, sebevědomý a v mnoha ohledech amorální Spade přislíbí krásné Brigid O‘Shaughnessy, která jej navštěvuje v kanceláři, že najde její ztracenou sestru. Tato nafingovaná zakázka jej však nakonec staví do pozice hlavního podezřelého z chladnokrevné vraždy společníka Milese Archera a vtahuje jej do nemilosrdného honu po vzácné sošce černého sokola nevyčíslitelné hodnoty. Ve hře plné korupce, zrady, cynismu, předstírání, chamtivosti a boje o holý život se Spade setkává s chladnokrevnými zabijáky, podezřívavými policisty i s nádhernou ženou, jíž odmítá podlehnout. To vše pro peníze, a aby se nakonec ukázalo, že to, za čím se všichni štvali, je pouhým bezcenným padělkem.

Maltézský sokol je obvykle považován za počáteční bod éry filmu noir, jakýsi jeho prototyp, který ustavil mnohé z jeho konvencí, v čemž nesporně leží jeho velký význam. Se Spadem na filmové plátno přichází postava sentimentálního antihrdiny, zrádné *femme fatale* a vše se zahaluje do tmy – Bergan (2008: 418) příznačně hovoří o novém skličujícím světě plném stínů. Vzhledem k tomu, že byl *Maltézský sokol* natočen ještě za války[133], chybí mu však dle Schradera (1972: 9) jasný a zřetelný noir tón, který by měl, byl-li by natočen až po válce – tón cynický, méně optimistický, více deziluzní. Hustonův snímek je navíc stále ještě ve velké míře studiový, proto nemá s intenzivně expresivní estetikou pozdější noir kinematografie tolik společného a noirové elementy představuje uměřeně. Stylistické kontinuity tu tedy nejsou okamžitě evidentní, neboť střídmý styl do expresionistické formy přímo nezapadá.

[132] „[…] as the narratives drift headlong into confusion and irrelevance, each character’s precarious relationship to the world, the people who inhabit it, and to himself and his own emotions, becomes a function of visual style.“ (In Place, Jenny a Lowell Peterson. „Some Visual Motifs of Film Noir.” In *Film Comment* 10/1, 1974. Str. 69).

[133] Respektive před samotným vstupem Spojených států do války po útocích na přístav Pearl Harbor v prosinci 1941.

Když je ve snímku den, atmosféra je i přesto potemnělá; když je noc, buď vidíme za oknem místnosti svítící neonové nápisy, s postavami bloudíme tmavými interiéry či nočními ulicemi, nebo nevidíme vůbec nic. V *Maltézském sokolovi* můžeme spatřit nesčetné množství stínů vržených lampami, svícny či žaluziemi. Už při úvodních titulcích (stejně jako při těch závěrečných) nám tvůrci nabízejí záběr na sošku černého sokola, která vrhá na stěnu za sebou mohutný stín. Další hry se světlem se nám dostává hned v následující scéně, kdy název detektivní kanceláře *Spade and Archer* napsaný na oknech, vytváří iluzi, že se s pomocí denního světla zvenčí odráží na podlahu a na stěny v místnosti. Když hlavní hrdinka Brigid usvědčená z vraždy Milese Archera nakonec odjíždí výtahem, mříže na její zdrcenou tvář vrhají stín. Thompson a Bordwell (2011: 242) toto příznačně označují za archetypální znak hrdinky filmu noir.

Obrázek VI – Brigid (Mary Astor) usvědčená z vraždy Milese Archera odjíždí s policií výtahem

Ač se jedná o snímek, který byl ve většině natočen ve studiových interiérech, ani exteriéry nezůstaly opomenuty. Můžeme vidět hned několik nočních scén v temných ulicích San Francisca – odehrává se tu například Archerová vražda střelou přímo do srdce, následné vyšetřování či pronásledování Spadea. Clute a Edwards (2011: 77) tvrdí, že „San

Francisco bylo městem, kde se mohl vyskytovat zločin, i přesto však bylo oslnivé a krásné.“[134]

Tvůrci užitím speciálního osvětlení poukazovali na atmosféru nejistoty a na povahy charakterů, kteří jsou ochotni riskovat budoucnost, když jsou slepě ovládáni touhou po sošce sokola. Temná nálada spjatá s tématem zla, manipulativnosti, lži, zrady a hamižnosti je cítit od samého počátku, divák však zdaleka není vláčen těmi nejtemnějšími zákoutími noirového filmu. Hlavní hrdina je morálně zpochybnitelný, přesto však nakonec stojí na straně spravedlnosti. Brigid představuje *femme fatale*, která Spadea využívá ke svým potřebám a cílům. Snímek Johna Hustona předkládá hlavní téma noir filmů; téma jakéhosi absurdního vesmíru, jenž je ovládán neviditelnými silami, které omezují lidské jednání.

4.3. *Hluboký spánek* (1946)

Hluboký spánek režiséra Howarda Hawkse na motivy stejnojmenného románu Raymonda Chandlera vypráví příběh asi vůbec nejznámější postavy filmu noir, která se objevuje hned v několika knihách, respektive snímcích – soukromého detektiva Philipa Marlowa. Ten je zavolán k případu vydírání Carmen, dcery zámožného generála Sternwooda, na jehož počátku jsou nekryté směnky. Má najít muže, který ženu vydírá, avšak ještě než si s ním stačí promluvit, najde jej ležet mrtvého v tratolišti krve. Velmi brzy tak zjišťuje, že zdánlivě banální případ se komplikuje a zavádí jej přímo do centra losangeleského podsvětí plného vrahů, vyděračů a gangsterů, a že je do celé aféry namočena i starší generálova dcera Vivian. Při svém neúprosném vyšetřování se Marlowe stále více zamotává do nebezpečné hry vražd, gamblerství, vydírání a v neposlední řadě také lásky.

Hawksův film se vyznačuje komplikovaným, nepřehledným a mnohdy také dvojznačným příběhem se spoustou zvratů a záhad, který tak vlastně pro diváka ustupuje do pozadí na úkor stylu. Sledovat dějovou linii, která navíc vykazuje hodně vysoké tempo, je velice obtížné a koneckonců prakticky nemožné, neboť některé otázky tu i přes veškeré snažení zůstávají nezodpovězeny. Přehršel kratičkých dialogů a scén, množství postav a vražd nakonec i sami tvůrci označovali za matoucí.

[134] „San Francisco was a city where crime could occur, but it was still glamorous and beautiful.“ (In Clute, Shannon Scott a Richard L. Edwards. *The Maltese Touch of Evil: Film noir and potential criticism*, 2011. Str. 77).

Obrázek VII – Soukromý detektiv Philip Marlowe (Humphrey Bogart)

Amerika té doby (děj filmu se odehrává ve 30. letech 20. století) se vypořádávala s Velkou hospodářskou krizí a byla proto plná deziluzí, pesimismu a cynismu ohledně vyhlídek do budoucna. *Hluboký spánek* představuje typické velkoměstské prostředí plné korupce a organizovaného zločinu, v němž se odehrává většina noirových filmů. Jedná se o jakýsi kritický pohled na zkorumpovanou a zkaženou společnost, což se v největším měřítku projevuje právě v temnotě, ale třeba také v tom, že velice často prší.

Nikomu se nedá věřit, každý v sobě ukrývá nějaká tajemství a ženy se vždy zdají být nebezpečné. Noir je primárně o porážkách, o antihrdinech, slaboších, kteří se přikloní na stranu zla a za to putují přímo do „pekla“. Philip Marlowe je drsný, cynický, vším pohrdající a samotářský muž, vše však řeší elegantně a s absolutním klidem a vůči ženám je imunní. Na rozdíl od většiny noirových hrdinů je totiž od počátku morálně příkladný a nenechá se něžným pohlavím lehce pobláznit, ač s ním téměř každá z žen ihned flirtuje (ať už se jedná o Carmen či její sestru Vivian, ale také prodavačku v knihkupectví, taxikářku nebo číšnici). Své slabiny Philip však občas přeci jen ukazuje, a to například tak, že se bezhlavě zamiluje do krásné Vivian, mezi nimiž je celý film velké sexuální napětí a erotické jiskření. Ústřední charaktery, které jsou vzájemně propojeny touhami i nenávistmi, jsou v *Hlubokém spánku* navíc dokonale vykresleny.

Expresionistická estetika tu není nijak výrazná, stíny vidíme pouze občas. Atmosféra je ale i přesto temná a paranoická – plná intrik, podezírání a strachu. Právě celková nálada a tón snímku jsou tím, co stojí v popředí před ostatními prvky. K tomu se zde vyskytuje velká spousta dobovou společností neakceptovatelných témat, o nichž se nesmělo mluvit. Společenská tabu, jako jsou pornografie, drogová závislost, nymfomanie či homosexualita, jsou tu střídmě zasazena do děje. Jedná se však spíše o zmínky či narážky, než o explicitní zobrazování, neboť dobová cenzura více nedovolovala.

4.4. Zobecnění narativních a formových kategorií

Rozbory dokazují, že se v případě filmu noir jedná o hybridní styl napříč několika žánry (thriller, krimi, melodrama), neboť více než o běžné žánrové konvence tu jde o obecný temný tón a náladu. Zápletka je však vždy kriminální, týkající se zločinu, ať už se v našich případech jedná o vraždu, korupci či pojišťovací podvod. Setkáváme se ale také s vydíráním či gamblerstvím a ojediněle i s tabu, která narušují řád a vymykají se mu, jakými jsou prostituce, braní narkotik nebo homosexualita. Častým motivem zločinů je chamtivost a touha po penězích a bohatství, s čímž úzce souvisí témata zrady, klamu, prodejnosti, falše, podezírání, nedůvěry či viny.

Obecný typ noirového hrdiny, který osciluje mezi dobrem a zlem a prochází tak jakýmsi vnitřním konfliktem, ustavil už *Maltézský sokol*, přece je však v každém z analyzovaných snímků hlavní postava trochu jiná. V Hustonově filmu vidíme antihrdinu, který se řídí vlastními morálními pravidly, přesto však nakonec stojí na straně dobra a spravedlnosti. V *Pojistce smrti* máme co dočinění s antihrdinou, který dostál jistému morálnímu zatemnění a ze strany dobra se nechal zlákat do propasti, z níž není návratu. V *Hlubokém spánku* nemůže být o antihrdinovi v pravém slova smyslu řeč, neboť Philip Marlowe od počátku stojí na „správné“ straně. Všichni tři však ukazují společnou slabost, kterou je neschopnost odolat krásné *femme fatale*. Tato „osudová žena“ je „typicky zlá, či alespoň morálně rozporuplná, a pokaždé spojená s pocitem zmatení a znepokojení.“[135] Je morálně zkažená, vypočítavá a využívá „bezmocné“ muže ke svým potřebám a cílům. Jedná se o jakousi negativní emancipaci, snahu o překročení patriarchátu. Ostatně, už v Bibli je o těchto ženách, které užívaly své ženskosti k ovládnutí mužů, hned několik zmínek. Jmenujme například Salome, jež svým svůdným tancem způsobila, že se do ní

[135] „[…] typically villainous, or at least morally ambiguous, and always associated with a sense of mystification and unease.“ (In Doane, Mary Ann. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, 1991. Str. 1-2).

zamiloval Herodes a nechal poté na její přání popravit Jana Křtitele, či Dalilu, jež ze Samsona vylákala tajemství jeho výjimečné síly, které spočívalo v tom, že mu nikdy neostříhali vlasy; Dalila proto počkala, až Samson usne, ostříhala mu vlasy a on tak svou nadpozemskou sílu ztratil.

Oba hlavní protagonisty spojují rozporuplné mravní zásady, pohrdání pravidly a jakási necitelnost. Muž je zmateným samotářem bez iluzí s nedostatkem priorit, ambiciozní žena je objektem mužovy sexuální touhy, jež svými činy směřuje k zatracení. Všechny snímky propojuje společné téma sexu, respektive chtíče, flirtu, vášně, případně také cizoložství.

Vliv expresionistické estetiky je v analyzovaných snímcích více či méně evidentní. Temnota je mnohdy všudypřítomná, vše žírající, přičemž zahaluje tváře, postavy i celé scény příkrovy černé. Dosahuje toho, že nevidíme, co nemá být viděno, a naopak. Určitá absence světla tak vytváří skličující a podivnou atmosféru stísněnosti, hrůzy, tajemství či nejistoty. Osvětlení také ve velké míře rozvíjí příběh a pomáhá odhalovat významy, není proto pouhým vizuálním prvkem. Má dějotvornou funkci, když ukazuje a zakrývá, přičemž se dociluje větší dramatičnosti, například v podobě znejasnění. Zároveň artikuluje a „zhmotňuje“ psychická rozpoložení a pocity postav, poukazuje na nejtemnější stránky lidské duše, zobrazuje konfliktní emoce a relativnost pojmů dobro a zlo. Temnota a šerosvitné hry se stíny symbolizují zlo, nebezpečí, úpadek, stísněnost či strach. Slouží však také k zobrazení naléhavosti, nejistoty a hrozivosti.

Nálady a postoje jsou temné, pochmurné a cynické. Odrážejí pesimismus, úzkost, beznaděj, deziluzi a tíseň, které v tehdejší společnosti panovaly. Atmosféra je odosobněná a tíživá, mnohdy melancholická, klaustrofobní, až paranoická. Prostředí je vždy velkoměstské, přičemž děj se odehrává převážně v noci. Jsou to právě nebezpečná tmavá zákoutí a temné uličky, kde se po setmění odehrává zločin, a páchají se vraždy. Městské kulisy jsou obecně ponuré a temné, evokují osamocení a absenci domova.

Na místě je hovořit také o jakýchsi protichůdných kategoriích, o koncepci duálních protikladů, které se v masové a populární kultuře již dlouhou dobu běžně využívají. Například opozice tma versus světlo tu stejně jako dříve v obrazech Caspara Davida Friedricha představuje základní konstituční prvky. Nabízí se však také další kontrastní kategorie, jako například viditelné versus neviditelné či zločin versus spravedlnost.

Na základě představených analýz vidíme, že černé snímky v sobě propojují řadu očekávaných významů. Dá se říci, že v otázce užití temnoty, respektive umístěním do tmy,

ve velké míře užívají rámec stereotypu. Uplatňují a spojují tradiční klišé naznačená v první kapitole, a to tak, že tmou symbolizují sféru chaosu, rozkolísání pravidel, překračování stanovených norem, tématizují hřích, smrt či zlo. Dochází tak k zevšeobecnění, přičemž tato zaběhnutá a očekávaná vizuální klišé žánrově orientují příjemce.

Temnota zde způsobuje, že coby diváci nevidíme to, co nemá být viděno; absence světla navozuje jakousi prázdnotu, nejistotu a tajemství. Zahaluje nejen postavy a tváře, ale také významy. Znejasňuje, znepřesňuje a zakrývá, přičemž coby nástroj zaujetí vytváří otevřené interpretační pole a diváka vybízí, či od něj přímo vyžaduje, aktivní spoluúčast a zapojení jeho fantazie a imaginace v procesu konstrukce významu. V tomto případě funguje stejně jako Ricoeurova živá metafora či romantický hieroglyf, neboť je nejednoznačná, náznaková a nepřesná. Je potřeba k ní přistoupit s kreativními cíli, spoluutvářet ji a odhalovat její skrytý potenciál. Ricoeura na metafoře coby diskurzivní události zajímá právě spolutvorba (či tvorba zcela nového) významu a zintenzivnění poznání.

Věci a podněty, respektive zmíněné formální kategorie, které je potřeba oddělit od tradičních stereotypů s temnotou spojených, jež recipienty žánrově zaměřují, se však při sledování filmu nesnažíme interpretovat za každou cenu, a to ve smyslu překládání do pojmu. K pojmu nedospíváme, není tu přítomná nějaká jednoznačnost (pojem musí být jednoznačný). Znejasnění je proto novým vizuálním/smyslovým efektem, jde o jakousi smyslovost, samotný vizuální zážitek, prožívání, přičemž základní roli zde hraje tzv. „třetí smysl“. Jedná se o Barthesovu třetí úroveň smyslu, nepřeložitelnou vizuální zkušenost bez predestinovaného významu, která je sice evidentní a vnímatelná, ale nesměřuje diváka k nějakému intelektuálnímu porozumění. Je nesnadné ji pojmenovat, je zcela lhostejná k příběhu a pole smyslu rozvíjí do nekonečna.

4.5. Třetí smysl jako nepredestinovaná vizuální zkušenost

Roland Barthes hovoří o třech úrovních smyslu na příkladech několika fotogramů z filmu *Ivan Hrozný* (1945) sovětského režiséra Sergeje M. Ejzenštejna. První z nich je úroveň komunikace, informativní stupeň, na kterém je nashromážděno veškeré poznání, jež přináší kostýmy, výprava, postavy, jejich vzájemné vztahy, anebo jejich zahrnutí do příběhu, který známe (byť vágně). Kdyby bylo pro tuto úroveň potřeba najít nějaký druh analýzy, jednalo by se dle Barthesa o první sémiotiku – sémiotiku „zprávy“. Druhá hladina je symbolická, samotná má hned několik vrstev a je úrovní signifikace. Typ

vhodné analýzy by byl tentokrát propracovanější, přičemž by šlo o druhou sémiotiku, respektive neosémiotiku, která už není otevřená směrem k vědě o zprávě, nýbrž k vědám o symbolu, jakými jsou psychoanalýza, ekonomie či gramatika. S jistou mírou volnosti lze říci, že vzhledem k dřívějším Barthesovým názorům by úrovni komunikace odpovídala denotace, úrovni signifikace pak konotace (Michalovič a Zuska, 2009: 256).

Třetí úrovní je dle Barthesa něco, co nazývá tzv. třetím smyslem. Ten je skákavý, evidentní, vnímatelný a umíněný. „Nevím, co je jeho signifikátem, nedokážu ho aspoň pojmenovat, vidím ale dobře jeho rysy, signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen.“[136] Signifikant třetího smyslu má nejspíš teoretickou individualitu, nutí pozorovatele k vyšetřujícímu čtení (dotazování se obrací právě k signifikantu), nikoliv k intelektuálnímu porozumění – jedná se o „poetické uchopování.“[137] Tento třetí stupeň je úrovní signifikance. Michalovič a Zuska (2009: 264) dodávají, že třetí smysl „uniká pořádku, a proto nemůže patřit ani do denotační, ani do konotační sémiotiky.“[138]

Úroveň komunikace Barthesa v podstatě nezajímá, chce pojmenovat pouze druhý a třetí smysl. „Symbolický smysl se mi vtírá dvojím určením: je intencionální (co chtěl říci autor) a je čerpán z obecného, společného slovníku; je to smysl, který hledá mě, adresáta zprávy, subjekt četby, smysl, který […] jde mi vstříc: je určitě evidentní, ale jde o zřejmost uzavřenou, vzatou z uceleného systému výměrů.“[139] Chce jej proto nazývat vstřícným smyslem. Jako příklad uvádí obraz detailu zaťaté pěsti, která značí rozhořčení, usměrněný hněv, ovládnutí či bojovnou rozhodnost; je ale také „symbolem“ dělnické třídy, její síly a vůle, neboť i přesto, že je viděna jako vztyčená, je přeci jen schovaná, visí přirozeně podél kalhot, až poté se svírá.

Jde-li o třetí smysl, který je předkládán navíc coby doplněk a který se našemu intelektu nedaří dost dobře pohltit, je mu vlastní také zatvrzelost, plachost, splašenost a uhlazenost – Barthes jej nazývá tupým smyslem, neboť je jeho forma zaoblená a je jakýmsi otupěním jasného. Pole smyslu rozvíjí do nekonečna, jako by se „roztahoval vně kultury, vědění, informace.“[140] Narušuje hranici oddělující výraz od přestrojení, ve skutečnosti má s přestrojením co dočinění – přináší jistou emoci, která, je-li „zachycena

[136] Barthes, Roland. „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna“ In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, č. 1. (13), roč. 6., 1994. Str. 62.
[137] Ibid. Str. 62.
[138] Michalovič, Peter a Vlastimil Zuska. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, 2009. Str. 264.
[139] Barthes, Roland. „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna“ In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, č. 1. (13), roč. 6., 1994. Str. 63.
[140] Ibid. Str. 63.

v přestrojení, nikdy nešpiní,“[141] jednoduše určuje, co máme rádi – jde o hodnotu, zhodnocení. Třetí smysl není v jazyce (*langue*), ani v řeči (*parole*), není zkrátka přítomen všude, pouze někde. Není umístěn strukturálně, sémantolog neumí připustit jeho objektivní existenci. Je to signifikant bez signifikátu, z čehož pramení nesnadnost jeho pojmenování. Jeho „četba zůstává trčet mezi obrazem a jeho popisem, mezi definicí a odhadem. Tupý smysl nemůžeme popsat proto, že v opaku se vstřícným smyslem nic nepřepisuje.“[142] Je tedy vně řeči, existuje však uvnitř rozmlouvání, můžeme se o něm společně nějak domluvit. Sterilizuje a znepokojuje metajazyk, neboť je lhostejný k příběhu a ke vstřícnému smyslu, a navíc se jako signifikant nenaplňuje – je ve stavu neustálého vyprazdňování (nebo naopak, nedokáže se vyprázdnit, je ve stavu trvalé vášně, která však nedospěje k signifikátu). Lze na něj nahlížet jako na důraz, formu vynořování. Barthes o tupém smyslu hovoří také jako o vzácné praxi provozované proti většinové praxi (praxi významu), která se jeví jako přepych. Jako příklad uvádí dva fotogramy staré plačící ženy, přičemž na jednom z nich je tupý smysl přítomen (mezi dolů staženou pokrývkou hlavy, zavřenýma očima a vypouklými ústy, což dohromady podporuje obraz bolesti; pokrývku hlavy zde vnímá jako zneklidňující prvek, který nic neříká, není ho potřeba), na druhém nikoli (zůstává pouze zpráva o bolesti, která je jasná a přesně čitelná).

Podívejme se také na otázku místa třetího smyslu v ději, který nelze přesně uchopit diskurzivním metajazykem (Michalovič a Zuska, 2009: 262), tedy pojmovou řečí. Barthes tvrdí, že jde přímo proti vyprávěním, je vyvratitelný a rozptýlený. Coby téma bez variace a rozvoje se pohybuje pouze tak, že mizí a znovu se objevuje, nelze jej hledat v rovině signifikátů.

> „Vzato celkově strukturuje třetí smysl film jinak, aniž by podvracel příběh; a tím se snad na jeho úrovni, a jenom na jeho úrovni, objeví konečně „filmové“. Filmové je ve filmu to, co se nedá popsat, je to zobrazení, které se nedá zobrazit. Filmové začíná teprve tam, kde přestává řeč a článkovaný metajazyk. […] Filmové je tedy přesně tam, […] kde je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč. Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsat, se pak ukazuje jako přechod od řeči k signifikaci a jako zakladatelský akt filmového.“[143]

[141] Barthes, Roland. „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna“ In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, č. 1. (13), roč. 6., 1994. Str. 69.
[142] Ibid. Str. 71.
[143] Ibid. Str. 73.

Barthes dodává, že filmové nemůže být zachyceno ve filmu, v pohybu, v situaci, v přirozeném běhu, ale pouze ve fotogramu, tedy ve fotografii filmu, která je považována za pouhou redukci pohybu obrazu znehybněním. Toto je pochopitelné, „protože když sledujeme pohyblivý obraz, centrum percepce ve smyslu pozornostního ohniska i trajektorie vizuální observace je jiné nežli při pozorování nehybného fotogramu.“[144] Fotogram nám přináší pouhý vnitřek fragmentu, kde není žádná audiovizuální skladba. Není vzorkem, ale citací, současně paroduje a rozsévá. Odstraňuje silný nátlak filmového času, který nemůže jít ani pomaleji ani rychleji, neboť by ztratil svou filmovou formu. Film nesmí být jen viděn a poslouchán, je potřeba ho zkoumat a „propůjčovat mu pozorně sluch.“[145]

[144] Michalovič, Peter a Vlastimil Zuska. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, 2009. Str. 255.
[145] Barthes, Roland. „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna“ In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, č. 1. (13), roč. 6., 1994. Str. 75.

Závěr

Předložená diplomová práce s názvem *Temnota jako metafora ve filmu noir* se zaměřuje na motiv temnoty ve filmech noir, detektivních snímcích 40. a 50. let minulého století, a jeho roli ve filmové naraci.

Práce nejprve zkoumá důvody, typy a proměny formálního a narativního nástroje temnoty v obrazové kultuře počínaje renesancí a jejím šerosvitným užitím světla a stínu, které film noir později významně ovlivnilo. Zaměřuje se na základní přelomy, koncepty a funkce a ukazuje, nakolik se ve filmu noir zužitkovávají prvky, kterých se od 16. století užívalo ve vizuálním médiu. Mezi tyto elementy patří nejen zmíněný renesanční šerosvit, ale také například Rembrandtovy dramatické kompozice, romantická touha po nejasném a temném, prázdnota Whistlerových nočních výjevů či expresionistické zachycení beznaděje a strachu.

Na temnotu není pohlíženo pouze jako na formální prostředek sdělení, ale také jako na ricoeurovskou živou metaforu, která nějakým způsobem proměňuje či skrývá dosavadní významy a vyvolává určité interpretační aktivity ze strany diváka. Metafora je diskurzivní událostí, která v sobě zahrnuje imaginativní schopnost, jež blízce souvisí s fantazií a kreativitou recipienta. Je nejednoznačná, představuje pouhý náznak, jakýsi nástroj pro zaujetí, přičemž vybízí k interpretaci a interakci. Je spoluutvářena recipientem a podílením se na významotvorném procesu dává vzniknout nové podobě reality. Na druhé straně také temnota coby narativ, ale také smyslově-formální fenomén, zahaluje, znejasňuje a zakrývá významy, navozuje prázdnotu a nejistotu, je nepřesná a nejednoznačná, přičemž vytváří otevřené interpretační pole a od diváka vyžaduje aktivní spoluúčast na konstrukci významu. Je proto na místě koncept metafory na motiv temnoty aplikovat.

V podobném smyslu práce zkoumá také divákovu aktivní roli v procesu konstrukce významu, přičemž například z hlediska romantické tradice hovoří o „hieroglyfické otevřenosti“ mnohoznačného symbolu, který je otevřen směrem k příjemci. Z literární teorie si práce vypůjčuje Ingardenova „místa nedourčenosti“, která poskytují otevřený prostor pro konkretizaci, imaginaci a kreativitu a nutí příjemce do „čtení“ vnášet vlastní interpretace a fantazie, a Iserova „prázdná místa“, kde nedourčenost získává přední význam při recepci děl a při aktivním utváření dialogu díla a čtenáře. Jde o otevřenost směrem k divákovi, který imaginativním způsobem tato místa sémantické nedourčenosti překlenuje, přičemž je vyžadována jeho aktivní kooperace. Poslední teoretické ukotvení

problému představuje Ecovo „otevřené dílo“, které je interpretačně neuzavřené a navádí recipienty k hledání významů.

Na třech konkrétních analýzách filmů, kde se od popisu volně přechází k interpretaci, práce ukazuje, jakých specifických stylistických a narativních prvků je ve filmu noir užíváno. Pozornost zde směřuje k motivu temnoty. V poslední kapitole poté na základě těchto rozborů dochází k jisté generalizaci, a to jak na rovině narativních, tak v oblasti formových kategorií, přičemž je těžké určit, v které oblasti hraje temnota větší roli. Tyto kategorie, respektive temnota, znejasnění a celková „snížená viditelnost“ stimulují pro filmového diváka po polovině 20. století „novou“ vizuální zkušenost, jež do té doby ve filmu nebyla a již je potřeba oddělit od tradičních stereotypů (tematizace hříchu, smrti, zla, chaosu apod.) žánrově orientujících příjemce. Vizuální vjem překračuje a rozrušuje stereotypní schéma – hlavní roli zde hraje tzv. „třetí smysl“ coby do pojmů nepřeložitelná zkušenost, s jejíž koncepcí přišel Roland Barthes na základě zkoumání fotogramů ze snímku *Ivan Hrozný*. Jedná se o třetí úroveň smyslu, o jakousi do pojmu nepřeložitelnou vizuální zkušenost bez predestinovaného významu, jež je zakladatelským aktem filmového, neúplným znakem, signifikantem bez signifikátu, který neslouží k intelektuálnímu porozumění, nedaří se nám jej dost dobře zachytit či pojmenovat a vyznačuje se lhostejností k příběhu, jenž je proto odsunut na druhou kolej. Dá se tedy říci, že divák sleduje jakési vlastní projekce do temnoty, do „prázdna“.

Použité zdroje

- **ANDREW, Dudley**. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984. ISBN 01-950-3428-7.
- **ARISTOTELÉS**. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: Svoboda, 1996, 226 s. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0295-5.
- **ARISTOTELÉS**. *Rétorika*. 3. vyd. Praha: Rezek, 2010. ISBN 978-80-86027-32-6.
- **BARTHES, Roland**. „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna" In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, č. 1. (13), roč. 6. (1994), s. 61-76.
- **BAUER, Hermann a Andreas PRATER**. *Baroko*. V Praze: Slovart, c2007, 96 s. ISBN 978-80-7209-907-8.
- **BEARDSLEY, Monroe**. *Aesthetics*. New York: Harcourt, Brace and Worls, 1958.
- **BERGAN, Ronald**. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.
- **BIRGUS, Vladimír**. *Fotograf František Drtikol*. Vyd. 1. Praha: Prostor, 1994, 203 s. ISBN 80-851-9031-1.
- **BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH**. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7.
- **BÍLEK, Petr A**. „Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení". In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2004, VIII.(2.), s. 134-135.
- **BLACK, Max**. „Metaphor." In *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 55, 1954, s. 273-294.
- **BLACK, Max**. *Models and Metaphors: Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- **BLACK, Max.** „More about Metaphor." In ORTONY, Andrew (ed.). *Metaphor and Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979. ISBN 05-212-9626-9.
- **BOCKEMÜHL, Michael**. *Rembrandt: 1606-1669: Tajemství odhalené formy*. Vyd. 1. Köln: Taschen, 2003, 96 s. Mistři světového umění. ISBN 80-720-9544-7.
- **BURKE, Edmund**. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981.
- **CLUTE, Shannon Scott a Richard L. EDWARDS**. *The Maltese Touch of Evil: Film noir and potential criticism*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2011. Interfaces, studies in visual culture. ISBN 978-1-61168-047-8.
- **ČERNÁ, Marie**. *Dějiny výtvarného umění*. 5., rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2008, 232 s. ISBN 978-80-85970-63-0.
- **DAUM, Patrick** (ed.). *Impressionist camera: pictorial photography in Europe, 1888-1918*. Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 2006. ISBN 978-185-8943-312.
- **DIMENDBERG, Edward**. *Film noir and the spaces of modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004. ISBN 06-740-1346-8.
- **DOANE, Mary Ann**. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991. ISBN 04-159-0320-3.

- **EARLS, Irene**. *Renaissance Art: A topical dictionary*. New York: Greenwood Press, 1987, xv, 345 p. ISBN 03-132-4658-0.
- **ECO, Umberto**. *Lector in fabula: role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1.
- **ECO, Umberto**. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.
- **ECO, Umberto**. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0305-2.
- **ECO, Umberto**. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Vyd. 1. Překlad Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
- **ECO, Umberto**. *The open work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. ISBN 06-746-3976-6.
- **EISNER, Lotte H**. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Oakland, California: University of California Press, 1974. ISBN 05-200-2479-6.
- **FÁROVÁ, Anna**. „František Drtikol: Magie imaginativního plození.“ In *Výtvarné umění,* 3/2, 1992, s. 21-38.
- **GAZDÍK, Igor**. *Odilon Redon*. 1. vyd. Bratislava: Pallas, 1971. Knižnica priateľov výtvarného umenia, 21.
- **HÁJEK, Václav**. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*. Praha, 2008. Dostupné také z: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/79268. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Prof. PhDr. Lubomír Konečný.
- **HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich**. *Estetika*. 1. vydání. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968.
- **HELMAN, Alicja a kol**. „Some Remarks on the Application of Ingarden's Theory of Film Studies.“ In TYMIENIECKA, Anna-Teresa (ed.). *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research XLI*. Kluwer Academic Publishers, 1994, vol. 41, s. 377-397.
- **HUŠEK, Vít**. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. 1. vyd. Svitavy: Trinitas, 2004, 182 s. Studium (Trinitas). ISBN 80-86036-89-8.
- **INGARDEN, Roman**. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna (Československý spisovatel).
- **INGARDEN, Roman**. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. Ars. ISBN 80-207-0104-4.
- **ISER, Wolfgang**. „Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“. In SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-860-5592-2.
- **ISER, Wolfgang**. *Jak se dělá teorie*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2009. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-1672-8.
- **ISER, Wolfgang**. „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2004, VIII.(2.), s. 135-143.
- **ISER, Wolfgang**. „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. In *Aluze: Revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2002, VI.(2.), s. 106-117.
- **ISER, Wolfgang**. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989. 316 s. ISBN 0-8018-4593-9.

- **KARFÍK, Filip**. „Pravda metafory“. In *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*. Praha: Vesmír, 1993, XIII(2). ISSN O862-819X.
- **KOERNER, Joseph Leo**. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, c1995, 256 s. ISBN 03-000-6547-7.
- **KRAUSSE, Anna-Carola**. *Dějiny malířství: od renesance po současnost*. Vyd. 2. Praha: Slovart, c2008, 128 s. ISBN 978-80-7391-056-3.
- **LAMBERT, Gilles**. *Caravaggio: 1571-1610: Génius, který předběhl svou dobu*. Köln: Taschen, c2010, 96 s. ISBN 978-3-8365-2378-3.
- **LANDAU, David a Peter PARSHALL**. *The Renaissance Print, 1470-1550*. Repr. New Haven: Yale University Press, 1996. ISBN 03-000-6883-2.
- **LAUDOVÁ, Věra**. *Odilon Redon*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0370-5.
- **LOBRUTTO, Vincent**. *Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures*. Westport, Connecticut: Praeger, 2005, xviii, 384 p. ISBN 02-759-8144-4.
- **MACKOVÁ, Olga**. *Rembrandt*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, 93 s. Malá galerie (Odeon). ISBN 80-207-0476-0.
- **MCGAUGHEY, Douglas R**. „Ricoeur’s Metaphor and Narrative Theories as a Foundation for a Theory of Symbol.“ In *Religious studies*, vol. 24, no. 4, 1988, s. 415-437. Dostupné také z: http://www.jstor.org/stable/20019302?seq=1#page_scan_tab_contents
- **MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA.** *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-7331-129-2.
- **MÜLLER-BACH, Inka a Gerhard NEUMANN**. *Räume der Romantik: Stiftung für Romantikforschung*. Würzburg: Königshausen, 2007. ISBN 978-382-6037-832.
- **NIETZSCHE, Friedrich**. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. 2., opr. vyd. Překlad Věra Koubová. Praha: OIKOYMENH, 2010. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-428-2.
- **NOVALIS**. *Hymny k poctě noci*. Olomouc: Michael, 2000. ISBN 80-863-4009-0.
- **PAPA, Rodolfo**. *Caravaggio*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2009, 157 s. Život umělce. ISBN 978-80-242-2512-8.
- **PAVELKA, Jiří**. *Anatomie metafory: literárněteoretická studie*. 1. vyd. Brno: Blok, 1982.
- **PHILLIPS, Gene D**. *Some like it Wilder: the life and controversial films of Billy Wilder*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, c2010. Screen classics (Lexington, Ky.). ISBN 08-131-2570-7.
- **PLACE, Jenny a LOWELL Peterson**. „Some Visual Motifs of Film Noir.” In *Film Comment*, vol. 10, no. 1., 1974, s. 65-75. Dostupné také z: http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng395/visualnoir.pdf
- **PŁAŻEWSKI, Jerzy**. *Dějiny filmu 1895-2005*. Vyd. 1. Překlad Karel Tabery. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- **PRIDEAUX, Tom**. *The world of Whistler, 1834-1903*. New York: Time-Life Books, 1970. ISBN 03-165-0814-4.
- **PROCHÁZKA, Arnošt**. *Odilon Redon*. Královské Vinohrady: Kosterka, 1904. Symposion, 27.
- **REIMBOLD, Ernst Thomas**. *Die Nacht im Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung: Eine religionsphänomenologische Untersuchung*. Köln: Wison Verlag Michael Wienand, 1976, 276 s.

- **RICOEUR, Paul**. „Creativity in Language“. In *Philosophy Today*, vol. XVII, no. 2/4, summer 1973.
- **RICOEUR, Paul**. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa, 1997, 135 s. Filozófia do vrecka (Archa), zv. 32. ISBN 80-7115-101-7.
- **RICOEUR, Paul**. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. In *Critical Inquiry*, vol. 5., no. 1., Special Issue on Metaphor. (Autumn, 1978), s. 143-159.
- **RICOEUR, Paul**. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. Buffalo: University of Toronto Press, 1977, viii, 384 p. University of Toronto romance series, 37. ISBN 0802053262.
- **RICHARDS, I. A.** „The Philisophy of Rhetoric.“ In JOHNSON, Mark (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. ISBN 0-8166-1057-6.
- **RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Christiane FRICKE, Klaus HONNEF a Ingo F. WALTHER (ed.)**. *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. V Praze: Slovart, 2011, 2 sv. ISBN 978-80-7391-572-8.
- **SCHATZ, Thomas**. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Language, 1981, 297 s. ISBN 978-00-7553-623-9.
- **SCHRADER, Paul**. „Notes on Film Noir“. In *Film Comment*, vol. 8., no. 1. (Spring 1972), s. 8-13. Dostupné také z: https://filmgenre.files.wordpress.com/2010/08/notes-of-film-noir.pdf
- **STARCKY, Emmanuel**. *Rembrandt*. 1. vyd. Bratislava: INA, 1992, 144 s. ISBN 80-856-8013-0.
- **SUTTON, Denys**. *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*. 1. vyd. London: Country Life Limited, 1963.
- **ŠABOUK, Sáva a kol**. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vydání. Praha: Academia, 1975.
- **THOMPSON, Kristin a David BORDWELL**. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.
- **TWITCHELL, James B**. *Romantic Horizons: Aspects of the sublime in english poetry and painting, 1770-1850*. Columbia: University of Missouri Press, 1983, xi, 232 s. ISBN 08-262-0411-2.
- **VIGUÉ, Jordi**. *Mistři světového malířství*. 3. vyd. Čestlice: Rebo, 2011, 480 s. ISBN 978-80-255-0012-5.
- **VOLKMANN, Ludwig**. „Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker.“ In Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III, 1926. Str. 157-186.
- **ZETTL, Herbert**. *Sight, sound, motion: apllied media aesthetics*. 3rd ed. Belmont: Wadsworth, c1998. ISBN 05-345-2677-2.

Internetové zdroje

- **HÁJEK, Václav**. „Hieroglyf a prázdno: moderní koncepce umění jako pole otevřeného imaginaci a interaktivitě.“ *Artalk.cz*[online]. 2014 [cit. 2015-08-24]. Dostupné z: http://artalk.cz/2014/12/12/hieroglyf-a-prazdno-moderni-koncepce-umeni-jako-pole-otevreneho-imaginaci-a-interaktivite/
- **KUČERA, Jakub**. „Film noir – záblesky černé.“ *Cinepur.cz*[online]. Vyšlo v časopise Cinepur, č. 19, únor 2002 [cit. 2016-04-08]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=29

- **STACHOVÁ, Jiřina.** „Metafora podle J. R. Searla a Maxe Blacka.“ *Slovo a slovesnost*[online]. Vyšlo v časopise Slovo a slovesnost, roč. 53, č. 4, 1992. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3488

Seznam citovaných filmů

- ***Čínská čtvrt*** [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, Paramount Pictures, 1974.
- ***Dotek zla*** [Touch of Evil] [film]. Režie Orson WELLES. USA, Universal-Internation, 1958. Adaptace románu Whita MASTERSONA Znamení zla.
- ***Hluboký spánek*** [The Big Sleep] [film]. Režie Howard HAWKS. USA, Warner Bros., 1946. Adaptace románu Raymonda CHANDLERA Hluboký spánek.
- ***Ivan Hrozný I.*** [Ivan Groznyj] [film]. Režie Sergej M. EJZENŠTEJN. Sovětský svaz, Mosfilm, 1945.
- ***Kabinet doktora Caligariho*** [Das Cabinet Des Dr. Caligari] [film]. Režie Robert WIENE. Německo, Decla-Bioscop, 1920.
- ***Maltézský sokol*** [The Maltese Falcon] [film]. Režie John HUSTON. USA, Warner Bros., 1941. Adaptace románu Dashiella HAMMETTA Maltézský sokol.
- ***Pojistka smrti*** [Double Idemnity] [film]. Režie Billy WILDER. USA, Paramount Pictures 1944. Adaptace románu Johna M. CAINA Pojistka smrti.
- ***Třetí muž*** [The Third Man] [film]. Režie Carol REED. Velká Británie, London Films, 1949.
- ***Ulička, kde není radosti*** [Die freudlosse Gasse] [film]. Režie Georg Wilhelm PABST. Německo, Sofar-Film-Produktion GmbH, 1925. Adaptace románu Huga BETTAUERA Ulička, kde není radosti.
- ***Velká kombinace*** [The Big Combo] [film]. Režie Joseph L. LEWIS. USA, Security Picutres Theodora Productions, 1955.

Obrazová příloha

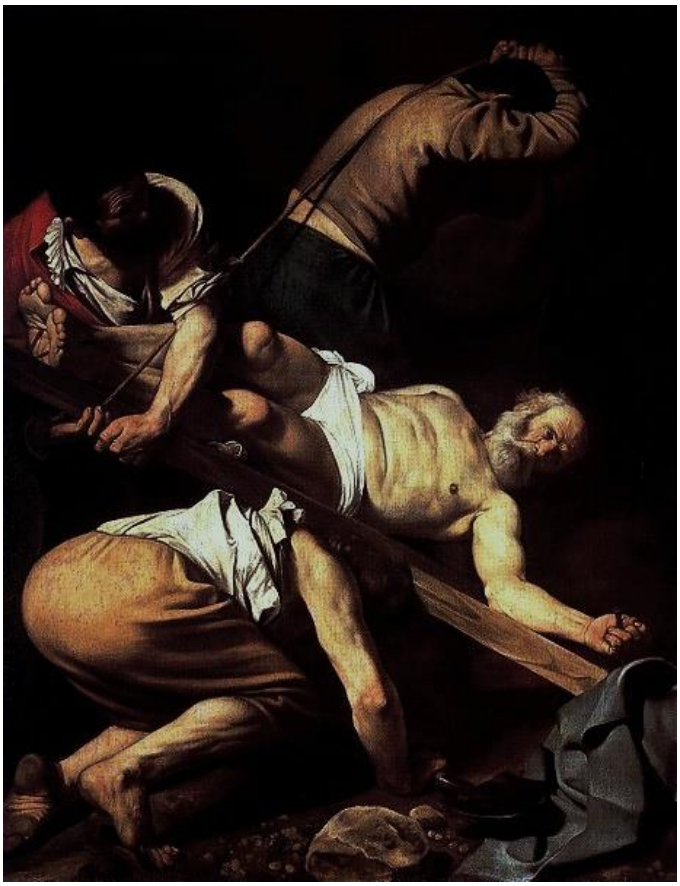
Obrázek 1 – ***Madona ve skalách*** (Leonardo da Vinci)

Obrázek 2 – ***Klanění Tří králů*** (Antonio Allegri da Correggio)

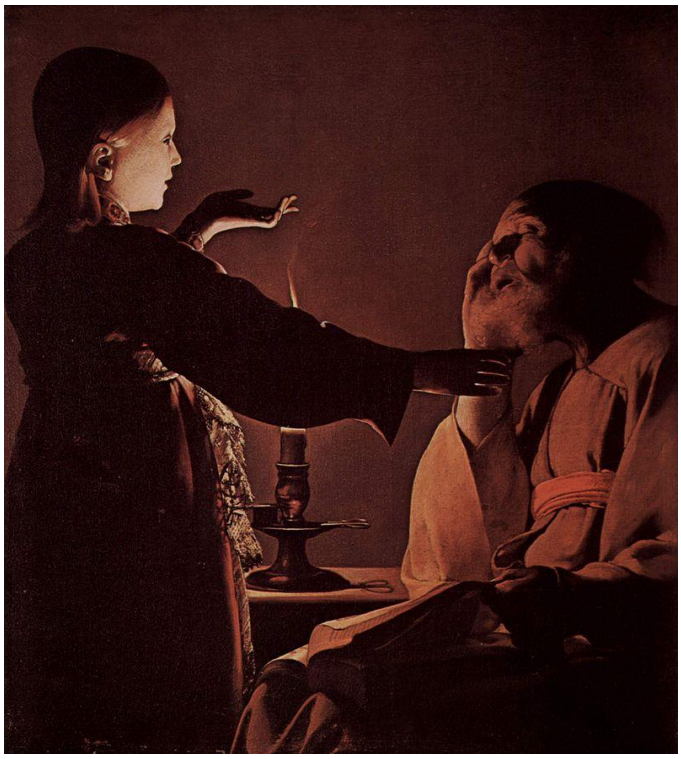
Obrázek 3 – ***Danaé*** (Antonio Allegri da Correggio)

Obrázek 4 – ***Diogenés*** (Ugo da Carpi)

Obrázek 5 – ***Ukřižování sv. Petra*** (Caravaggio)



Obrázek 6 – ***Anděl se zjevuje spícímu Josefovi*** (Georges de La Tour)



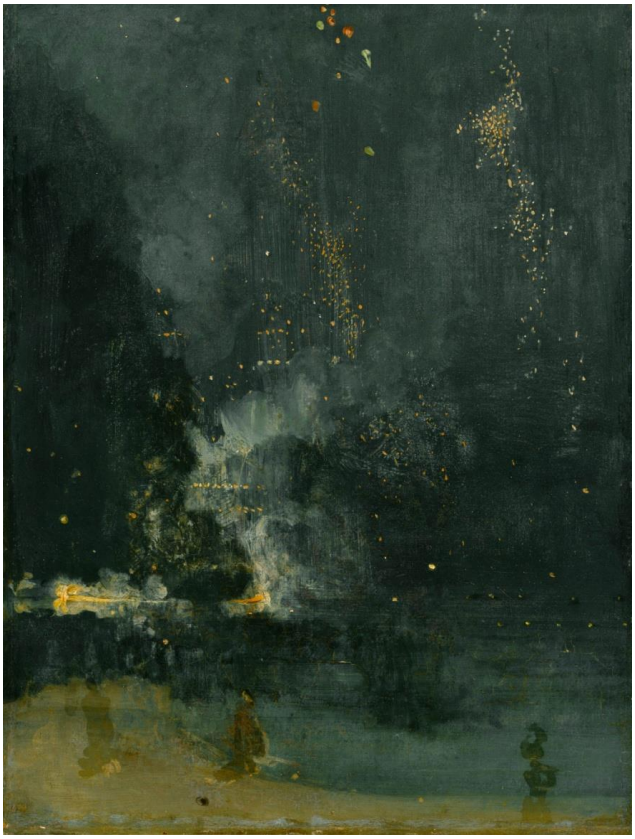
Obrázek 7 – ***Noční hlídka*** (Rembrandt van Rijn)

Obrázek 8 – ***Cizoložná žena*** (Rembrandt van Rijn)

Obrázek 9 – ***Mnich u moře*** (Caspar David Friedrich)

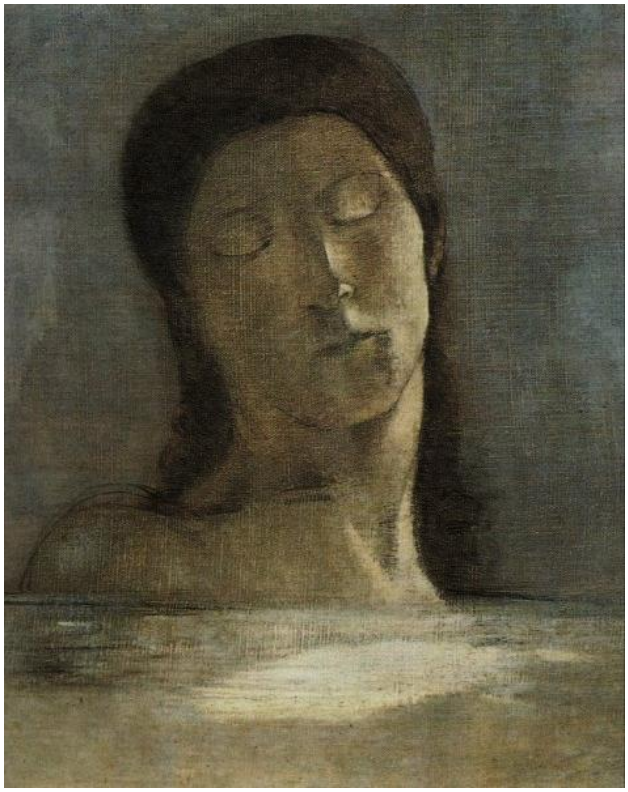
Obrázek 10 – ***Battersea Reach*** (James McNeill Whistler)

Obrázek 11 – ***Nokturno v černé a zlaté - Ohňostroj*** (James McNeill Whistler)



Obrázek 12 – ***Usmívající se pavouk*** (Odilon Redon)

Obrázek 13 – ***Zavřené oči*** (Odilon Redon)



Obrázek 14 – ***Berlínská pouliční scéna*** (Ernst Ludwig Kirchner)

Obrázek 15 – ***Výkřik stínu*** (František Drtikol)