



osvěžující pramen na Sahaře. Byť není mým ideálem bádání, lze její přínos vyložit v „platónských“ metaforách jasu, ohně, či světla rozumu spojenými s poznáním, vzděláním, výchovou, nabýváním zkušeností obecně. Čihákovo zapálení pro věc může v potencionálním čtenáři zažehnout jiskru poznání, otevřít před ním projasňující cestu k novému vnímání narativních iluzí a to i za cenu vnímatelova kritického zpochybnění či v krajním případě odvržení mnohého, v co doposud na základě dosavadní mainstreamové filmové zkušenosti věřil a na čem stavěl své divácké hodnoty.

Martin Čihák: *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: AMU 2013, 302 strán.

## ČO JE TO DOBRÝ FILM?

Tomáš Hudák

Laurent Jullier sa s čitateľom pohráva už názvom svojej knihy. Titul *Čo je to dobrý film?* odkazuje na slávny výber textov Andrého Bazina *Čo je to film?*, no Jullier sa nezaobrá filmom alebo jeho ontológiou a už vôbec nehovorí, ako by (dobrý) film mal vyzeráť. Zaoberá sa publikom a tým, čo všetko vstupuje do hry pri hodnotení filmov – čo sa deje, ak niekto označí film za dobrý. Jullier presúva pozornosť zo samotného textu na procesy a situácie okolo filmu, pretože práve tie vytvárajú „dobrý film“. To, že je film „dobrý“, nie je nemenná kvalita daného filmu. Ako sa píše na obálke knihy: „Cieľom nie je nastoliť štandard vkusu, ale pochopiť, ako sa vkus v prípade istých filmov vytvára a najmä ako sa legitimizuje u amatérov a u profesionálov.“ Jullierova kniha vyšla v roku 2012 v druhom, značne prepracovanom a rozšírenom vydaní. Za desať rokov totiž podľa autorových slov interdisciplinárne výskumy týkajúce sa filmového publika značne pokročili a výsledky nemožno ignorovať. Jullier nadväzuje na sociológiu Pierra Bourdieua, na svoje dlhoročné výskumy v oblasti kinofílie no taktiež práve na početné výskumy zo súčasnosti, kde sa jedným z kľúčových stal pojem *bežný divák*, navrhnutý Jeanom-Marcom Leverattom. Kniha má dve časti. V prvej sa autor zaoberá tým, ako vzniká vkus a názor na film, v druhej kritériami, ktoré využívame pri hodnotení filmov. V prvej časti knihy sa dôležitým pojmom stáva *filmová situácia* ako „súbor rámcov (v zmysle Ervinga Goffmana), ktoré obkolesujú filmovú skúsenosť. Povedané jednoduchošie, moment v našom živote, ktorý zaujíma sledovanie filmu, vrátane času predtým a potom, osôb, ktoré nás sprevádzajú, a ich reakcií počas filmu, diskusie, ktorá nasleduje, atď.“ (s. 236) Filmová situácia je teda úzko spojená s vytváraním názoru na film a s formovaním vkusu. To by sme mohli považovať za východisko knihy, ktoré Jullier ďalej rozvíja rôznymi smermi, pričom využíva množstvo konkrétnych príkladov a s obľubou cituje z internetových diskusií. Všimá si „hviezdičkový“ systém hodnotenia v denníku *Le Monde*,

ktorý niekedy odkazuje na text a niekedy na situáciu („3 štvorčeky – výborný, 2 – na pozretie, 1 – prečo nie, 0 štvorčekov – vyhnúť sa“), akoby existovali dve miery. (s. 29–30) Zaoberá sa vplyvom skupiny na formovanie vkusu (teda kinofíliou) a naopak, vytváraním rôznych skupín (kinofilov) na základe rozličného vkusu. Venuje sa dvom základným kritériám, ktoré ovplyvňujú našu skúsenosť s filmom – adekvátnosti filmu a) vzhľadom na naše očakávania (očakávania sú formované paratextmi a osobnou encyklopédiou, teda našimi vedomosťami) a b) vzhľadom na situáciu, v ktorej film sledujeme (teda koľko času, peňazí a socializácie sme do sledovania filmu investovali).

Práve vplyv situácie na hodnotenie filmu je to, čo sčasti odlišuje bežného diváka a profesionála, ktorý je platený, aby o filme hovoril: profesionál by sa tohto vplyvu mal vedieť zbaviť. Jedným z dôležitých východísk Laurenta Julliera je totiž pozícia, keď nepovažuje názor profesionálneho kritika za hodnotnejší ako názor bežného diváka, čo vo svojej knihe na viacerých miestach pripomína. Napríklad: keď sa začal venovať filmu profesionálne, pozerá sa na filmy, podľa svojich vlastných slov, stále rovnakým „kinofilným pohľadom“: „Moja práca na tomto pohľade nič nezmenila, dala mi iba ‘slová, ako to povedať’ a nevyhnutné technické znalosti, aby som svoje slová mohol vložiť do priestoru inštitucionalizovaného vyjadrovania sa. [...] Nikdy som si nemyslel, že naša profesia nadradzuje náš pohľad.“ (s. 50)

Tento postoj sa odzrkadľuje aj v druhej časti knihy. V nej Jullier ponúka šesť kritérií v troch skupinách, ktoré diváci využívajú pri hodnotení filmov. Rôzne publiká využívajú prevažne rôzne kritériá (no nie iba tie), čo však nevytvára hierarchiu ani kritérií, ani publik.

Prvú skupinu kritérií využíva predovšetkým bežný divák. Patrí sem kritérium úspechu a technickej dokonalosti. Úspech je pritom možné definovať rôznymi spôsobmi: návštevnosťou, festivalovými cenami, výročnými rebríčkami alebo rebríčkom najlepších filmov na IMDb. Návštevnosť však môže byť zradná – to, že niekto išiel na film, ešte neznamená, že sa mu aj páčil; na druhej strane, „ak vidíme to, čo videli všetci okolo nás, uľahčuje nám to život“. (s. 146)

Pod technickou dokonalosťou môžeme chápať jednak vysokú produkčnú hodnotu, no aj vyhýbanie sa filmovým chybám (mikrofóny v zábere, náramkové hodinky v historickom filme alebo chyby v kontinuite), ktoré sú obľúbenou témou diskusií na fóre. Dôležitosť tohto kritéria sa odráža napríklad aj v neustálom zdokonaľovaní systémov domáceho kina. Aj keď tieto dve kritériá využívajú skôr bežní diváci, Jullier pripomína, že sa im nevyhýbajú ani profesionáli – „ibaže je to úspech v ich malej komunite a technická dokonalosť podľa ich koncepcie“. (s. 141)

Druhú skupinu tvoria kritériá, ktoré využívajú tak bežní diváci, ako aj profesionáli: poučnosť filmu a schopnosť vyvolať emócie. Kritérium poučnosti hovorí, že film je dobrý, ak nás niečo naučí, čo treba chápať v širšom zmysle slova: môžeme sa dozvedieť niečo nové o okolitom svete, no aj o sebe, môžeme uvažovať, ako by sme konali my, ak by sme boli v situácii postavy, a získať tak virtuálnu skúsenosť s doteraz neznámou situáciou alebo si jednoducho rozšírime svoje znalosti z dejín filmu. Na druhej strane, nemôžeme očakávať, že film nás zmení. S týmto kritériom súvisia naše očakávania týkajúce sa verného zobrazovania okolitého sveta, viera, že ručná kamera znamená väčšiu realističnosť, no aj problém, či film zobrazuje jedinečnú situáciu, alebo zovšeobecňuje – či opisuje, alebo predpisuje (hovorí Kassovitzova *Nenávisť*, že treba zabíjať policajtov na predmestiach, pretože si to aj tak zaslúžia?). Schopnosť vyvolať emócie sa netýka len „sentimentálnych“ filmov. Ide o najrôznejšie emócie a priradiť sem môžeme aj reakcie tela či emócie, ktoré nie sú vyvolané narácou (vo filme hrá náš obľúbený herec, je to posledný film nejakého herca) alebo ktoré majú pôvod v našom skutočnom živote (s istým filmom si spájame istú situáciu alebo osobu).

Kritériá v tretej skupine, originalnosť a koherentnosť, využívajú skôr profesionáli. Film môže byť jedinečný v mnohých ohľadoch (téma, jej demýtizácia, formálne prostriedky, žánrové uchopenie atď.) a v mnohých kontextoch – vrátane napríklad režisérovej tvorby. V každom prípade, do úvahy vždy treba brať čas vzniku, keďže to, čo bolo včera originálne, je dnes normou, a ako pripomína Jullier: „Medzi statickým záberom bratov Lumièrovcov a Chantal Akermanovej zo sedemdesiatych rokov je najmä konceptuálny rozdiel.“ (s. 210)

Podobne sa koherentnosť nemusí týkať iba filmu samotného a jeho „vnútorného usporiadania“, ale aj autorovej filmografie či mimofilmových skutočností. Divák sa môže pýtať, nakoľko sú názory vyjadrené vo filme v súlade s autorovým životom (známym, hoci nefilmovým príkladom je Jean-Jacques Rousseau a spôsob, akým sa postavil k výchove svojich detí).

Laurent Jullier vo svojej knihe nehodnotí vkus, pretože to podľa jeho slov ani nie je možné. Každý divák a každé publikum má svoj vlastný „určitý pohľad“ (*un certain regard* – názov si autor požičal z názvu sekcie festivalu v Cannes). Jullier sa tieto pohľady snaží skúmať a pochopiť ich vznik bez toho, aby ich usporadúval do rebríčka.

Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?* Paris: La dispute 2012, 256 s.