

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

BA Jana Koutná

Není bezúčelných procházek: Vztah chůze a filmového média.

There Are No Aimless Walks: The Relationship between Walking and the Medium of Film.

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 26. května 2024

Jana Koutná

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména vedoucí práce doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za cenné podněty a připomínky a za velkou trpělivost a ochotu.

Klíčová slova (česky)

chůze, film, tělo, fenomenologie filmu, medialita, materialita, filmová chůze

Klíčová slova (anglicky):

walking, film, film phenomenology, mediality, materiality, film walk

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se zabývá zkoumáním různých podob vztahu mezi fenomény chůze a filmu na úrovni média. Snaží se tak o doplnění stávajícího bádání na pomezí filmové vědy a interdisciplinárních studií chůze, které se dosud soustředilo především na zkoumání obrazů filmové chůze. Práce odpovídá na otázky, kdo nebo co chodí, řekneme-li, že chodí film, co nám uvažování o filmové chůzi odhaluje o jeho materiální i mediální povaze, a jak k nám film chůzí „promlouvá“.

Text se dělí na čtyři kapitoly, jež následují trajektorii od výchozího bodu lidského těla, které v sobě nese prvky mediality, směrem k hypotéze o tělesnosti filmového média. Nejdříve naznačuje genealogii propojení filmového média s chůzí a definuje mediální povahu chůze jako (proto)kinematografickou. Poté se přesouvá k ověřování tří úrovní tvrzení, že film chodí: chůzí kamery a jejího operátora, chůzí z hlediska subjektů vyprávění, a nakonec chůzí samotného filmového média.

Východisko tvoří fenomenologické myšlení o chůzi jako základní činnosti konstituující vnímání lidské existence a vztahu k okolnímu světu. Práce tak do centra pozornosti navrácí tělo a samotný film definuje jako procesuální mediální fenomén, který se uskutečňuje na pomezí interkorporeálních relací. Chůzí nakonec postuluje jako strategii čtení filmové zkušenosti, jež nabízí alternativu k zavedeným okulocentrickým modelům filmové recepce.

Abstract (in English):

This diploma thesis deals with the investigation of various forms of the relationship between the phenomena of walking and film at the level of the medium. It thus seeks to add to the existing research at the intersection of film studies and the interdisciplinary field of walking studies, which until now has mainly focused on the investigation of film depictions of walking. The thesis answers the questions of who or what walks when we say that film walks; what investigations of film walking can reveal to us about its material and media nature, and how film "speaks" to us via walking.

The text is divided into four chapters, which follow the trajectory from the starting point of the human body, which carries elements of mediality, toward the hypothesis about the corporeality of the film medium. First, it indicates the genealogy of the connection between the film medium and walking and defines the media nature of walking as (proto)cinematic. It then moves on to verify three levels of the claim that film walks: that of the camera and its operator, that of the narrative subjects, and finally that of the film medium itself.

The theoretical foundation lies in phenomenological thinking about walking as a basic activity constituting the perception of human existence and its relations to the surrounding world. The work thus returns the body to the centre of attention and defines the film itself as a procedural media phenomenon that takes place at the intersection of intracorporeal relations. Finally, it postulates walking as a reading strategy of the cinematic experience, which offers an alternative to established oculocentric models of film reception.

OBSAH

1	Úvod	8
1.1	<i>Kulturně společenské pozadí vztahu mezi chůzí a filmem</i>	9
1.2	<i>Filmovědné uvažování o chůzi</i>	13
1.3	<i>Moje uvažování o chůzi a filmu</i>	17
2	(Proto)kinematografická povaha chůze	19
2.1	<i>Chodecká mediace vizuálního umění</i>	20
2.2	<i>Chodecká mediace architektury</i>	23
2.3	<i>Chodecká mediace městského prostoru</i>	24
2.4	<i>Chůze jako přípravná složka filmu</i>	26
3	Chůze kamery	29
3.1	<i>Dvě poznámky k terminologii chodící kamery</i>	30
3.2	<i>První experimenty s chodící kamerou</i>	32
3.3	<i>Chodící kamera a kinematografie budoucího</i>	37
3.4	<i>Steadicam: chodecká fúze kamery s operátorem</i>	41
4	Chůze z hlediska postav	45
4.1	<i>Chůze jako alternativní způsob konstrukce osobního hlediska</i>	46
4.2	<i>Funkcionalita peripatetického hlediskového záběru</i>	48
4.3	<i>Politické čtení peripatetického hlediskového záběru</i>	52
5	Chodecké tělo filmu	55
5.1	<i>Kde je tělo filmu?</i>	56
5.2	<i>Chodí tělo filmu?</i>	57
5.3	<i>Chodecká empatie: tělesnost filmového zážitku</i>	58
	Závěr	61
	Bibliografie	64
	Filmografie	72
	Výtvarná díla	74
	Seznam obrázků	74

1 Úvod

Ve filmu *Nebe nad Berlínem* (*Der Himmel über Berlin*, r. Wim Wenders, 1987) touží hlavní postava anděla DamIELa zakoušet haptické prožitky obyčejných smrtelníků. Poté, co si se svým andělským kolegou vymění zprávy ze svých rutinních pozorování Berlína, při kterých podávají svědectví o tom, co je duchovního v lidských myslích, přiznává, že má občas chuť opustit svou věčnou duchovní existenci a stát se obyčejným smrtelníkem. Jednou z ryze lidských zkušeností, po kterých DamIEL prahne, je požitok z chůze. Nechce se již vznášet, naopak, chce být připoután k zemi: „Při každém kroku a náporu větru chci říci: Teď, teď a teď. [...] Při chůzi vnímat, jak noha mĳí druhou.“¹

Wendersovi andělé mají možnost pozorovat lidské hemžení a „jen jako“² se jej i účastnit, tu a tam si přisednou ke stolu, mohou se dokonce svézt automobilem, jejich nehmotná těla jsou však pro většinu okolí nepřítomná a světem se pohybují odpoutaně, podobně jako plovoucí záběry steadicamu. Co jim chybí a po čem touží natolik, že jsou mnozí z nich ochotni vzdát se své nebeské podstaty, je vlastní subjektivita, pocit zakoušení a smyslového poznávání světa, tělesnost. Chůze, jako elementární lidský pohyb³, je právě jedním z prostředků, kterými ke konstrukci kųžené subjektivity dochází. Edmund Husserl v pojednání „The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism“ předkládá fenomenologii chůze jako základní činnosti konstituující vnímání lidské existence a vztahu k okolnímu světu.⁴ Husserl podstatu lidství pojímá v její primordiální rovině jako tělo, *res extensa* (věc rozprostřenou), hmotné těleso orientované v prostoru, a její specifčnost vůči ostatním tělesům nehledá pouze v metafyzické rovině karteziánského *res cogitans* (věci myslící), ale především v její

¹ *Nebe nad Berlínem*, 00:13:17-00:13:43.

² Tamtéž, 00:14:00-00:14:10.

³ V rámci této práce pracuji převážně s nediferenciovaným pojetím chodícího těla a samostatně se tak nezabývám instancemi chůze lidí s tělesným postižením. To však neznamená, že je považuji za nedůležité. Rozmanitost chodeckých perspektiv mám na paměti a zahrnuji ji do širší koncepce peripatetické zkušenosti.

⁴ Edmund Husserl, *The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism*, trans. Frederick A. Elliston and Lenore Langsdorf. In: Peter McCormick – Frederick A. Elliston (eds.), *Shorter Works*. Notre Dame – Brighton: University of Notre Dame Press – The Harvester Press 1981, s. 238–250 (249).

výjimečné pozici pohybujícího se organismu.⁵ Tělo, jako jednota orgánů, konstituuje okolní svět v první rovině pomocí stacionárních kinestetických pohybů (pohybů paží, prstů nebo očí), při kterých se stává centrem okolního světa, „nulovým bodem“⁶ kolem kterého se vše orientuje. Podle Husserla je to však právě chůze, při které dochází k uvědomění, že moje tělo je v mém vlastním vnímání vždy „zde,“ zatímco okolní svět se orientuje kolem něj („tady a tam, napravo i nalevo“⁷), a je to právě toto poznání, při kterém se utváří subjektivita těla, jež se pohybuje světem. V návaznosti na Husserla nazírá Maurice Merleau-Ponty tělo jako „spleť vidění a pohybu.“⁸ Pohyb pro něj není jen mechanickou funkcí těla, ale smyslutvorným prostředkem konstrukce vědomí, sebe samého a vlastního vztahu k okolí. Pohybující se tělo navíc „proměňuje viditelný svět.“⁹ Když se tak Daniel v druhé části Wendersova filmu opravdu stane člověkem, své lidství zakouší ze všeho nejdříve při chůzi – jeho kroky jsou najednou hlasité, boty zanechávají stopy ve sněhu, andělské brnění rachotí a lidé se za ním otáčejí. Stává se tělem, nachází vlastní já a proměňuje okolní svět.



Obr. 1



Obr. 2

1.1 Kulturně společenské pozadí vztahu mezi chůzí a filmem

Důležitost chůze pro poznání a zakoušení sebe sama a okolního světa však nenacházíme jen u (padlých) andělů a fenomenologů. Nejednen platónský dialog začíná obrazem Sokrata, kterak se jeho zdánlivě bezúčelné procházky po tržišti

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž, s. 250.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přel. Oldřich Kuba. Praha: Obelisk 1971, s. 9.

⁹ Tamtéž.

proměňují v plodná setkání s žáky – v dialogu *Faidros* Sokrates dokonce s eponymním přítelem ojedinele vychází na dlouhou procházku za brány města, protože chůze po cestách mimo hradby města je ve srovnání s dlouhým sezením mnohem méně vyčerpávající.¹⁰ Za praotce myšlenky chůze jako filozofického cvičení bývá (ač možná mylně)¹¹ považován Aristoteles, který měl ve své filozofické škole údajně vyučovat při dlouhých procházkách zahradou. Ať už jde o historický fakt nebo domněnku založenou na blízkosti řeckých slov *peripatos* (sloupořadí) a *peripatein* (procházet se), chůze – a debaty o ní či při ní – byla myslitelům, literátům i umělcům vždy blízká. Když se Rousseau po dosažení středního věku najednou distancoval od všech předešlých ambicí, usmyslel si vlastní přerod v primordiální identitu *homo viator* (člověka chodícího) vzdáleného od kultury a v souladu s přírodou.¹² David Henry Thoreau prohlásil, že pro něj není možné ochránit si zdraví a ducha aniž by denně strávil alespoň čtyři hodiny chůzí v lesech, po polích a kopcích.¹³ Pro Nietzscheho byla chůze přímo nezbytnou podmínkou práce – podle svých slov nebyl jedním z těch, které „napadají myšlenky až mezi knihami, z podnětu knih.“¹⁴ Naopak jeho „zvykem [bylo] myslet ve volné přírodě, při chůzi, skoku, výstupu, tanci [...]“.¹⁵

Chůze však v dějinách lidské kultury nefiguruje jen v rámci ideálu návratu k přírodě a lidské přirozenosti. Naopak, byla to právě modernita s nástupem kapitalismu a nového životního stylu v metropoli, která dala vzniknout nové postavě *flanéra* (*flâneur*), hmotně zajištěného muže s neomezeným přidělem volného času, toulajícího se po metropoli (především Paříži 19. století) a náhodně prozkoumávajícího struktury města. Archetyp flanéra a z něj vycházející metoda

¹⁰ Platón, *Faidros*, trans. Harold N. Fowler. In Plato, *Plato in Twelve Volumes* 9. Cambridge, MA – London: Harvard University Press – William Heinemann Ltd. 1925.

Pokud nebude řečeno jinak, jsou všechny překlady z angličtiny a francouzštiny v této práci vlastní.

Pozn.: český překlad tuto pasáž mění a chůzi z ní vynechává, dovoluji si tak po srovnání s originálem použít anglický překlad.

¹¹ Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, trans. Robert Drew Hicks. Cambridge, MA: Harvard University Press 1925. Citováno ve Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking*, trans. John Howe. London: Verso 2015, s. 130.

¹² Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking*, trans. John Howe. London: Verso 2015, s. 73.

¹³ Henry David Thoreau, *Walking*. *Atlantic* 6, 1862. Dostupný na <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1862/06/walking/304674/>> [cit. 10. 6. 2023]

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Praha: AURORA 2001, s. 216.

¹⁵ Tamtéž.

flanérství přitahovali kritickou pozornost již v 19. století, kdy se jej pokoušeli teoreticky uchopit mj. Charles Augustin Sainte-Beuve, Honoré de Balzac nebo Charles Baudelaire. Poslední zmiňovaný jim poskytl barvitou reprezentaci ve své sbírce *Květy zla* (především v básni „Jedné kolemjdoucí“)¹⁶ a v esejistické diskuzi Poeovy povídky „Muž davu,“¹⁷ ke které se vztahuje asi nejcitovanější konceptualizace flanérství, a chůze obecně, z pera Waltera Benjamina.¹⁸ Benjamin ve flanérství nachází novou, reflexivní formu chodectví, která je zároveň citová i analytická a která zachycuje významy moderního života v metropoli. Právě na Benjaminovu koncepci propojení pedestrianismu s organismem metropole navazuje velká část současných kritických examinací chůze v kontextu architektury, literatury i filmu.

V neposlední řadě chůze historicky zastávala a dodnes zastává funkci politického gesta. Thoreau ve své eseji o chůzi koncipoval čas jí strávený jako způsob vzpoury proti kapitalistickému systému nutícímu jedince k hromadění statků. Co se týče tradičního ekonomického chápání, chůze je ztrátou času, který by mohl být využit produktivně – pro vytváření ekonomického kapitálu¹⁹ –, a je tak ve své podstatě naprosto antikapitalistická. Chůze, ať už jako individuální praxe nebo organizované pochody, je i po staletích jednou z nejefektivnějších politických zbraní, která v sobě dokáže propojit spirituální odkaz²⁰ náboženských poutí spolu s efektivitou hromadného protestu. Politický potenciál chůze využíval při kampani nespolupráce s Brity i při protestních pochodech Mahátma Gándhí, za politická práva žen pochodovaly sufražetky, pochody jsou hlavním bodem programů celosvětových přehlídek Pride oslavujících kulturu LGBTQIA+, a společnou chůzí v posledních letech vyjadřovaly svůj nesouhlas s rasovou politikou nejen v USA miliony pochodujících demonstrantů v rámci hnutí Black Lives Matter. Metodou chůze je

¹⁶ Charles Baudelaire, *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Garamond 2015.

¹⁷ Charles Baudelaire, Umělec, muž světa, muž davu a dítě, přel. Jarmila Fialová. In Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav. Praha: Odeon 1968, s. 591-597.

¹⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn. London: New Left Books 1973.

¹⁹ Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking*, trans. John Howe. London: Verso 2015, s. 89.

²⁰ Poutnictví je další z významných chodeckých praktik, jejichž bližší rozbor nenáleží této práci. Viz např. Jean Dalby Clift – Wallace B. Clift, *The Archetype of Pilgrimage: Purer Action with Inner meaning*. New York: Paulist Press 1996.

navíc možné zviditelňovat neprostupnost veřejného prostoru pro některé skupiny obyvatel, jak ve svých textech ukázaly již George Sandová²¹ nebo Virginia Woolfová.²² Právě překračování rozličných překážek pro chůzi se může stát každodenním aktem resistance proti dominantní politice veřejného prostoru.²³ To dokládá i značný rozvoj vědeckého zkoumání chůze od konce 80. let, za který vděčíme mimo jiné „intervencím feministické kritiky, která přispěla významnými vhledy do metodologií a výzkumu chodectví.“²⁴

Mé přemýšlení o chůzi procházelo několika stádii vývoje. Zatímco první krůčky k orientaci v prostoru a poznávání světa přichází v nevědomosti, prvním momentem uvědomění si důležitosti chůze v mém životě byla několikaměsíční ztráta schopnosti setrvat ve vzpřímeném pohybu po více než několik jednotek minut, která mě čekala po velké operaci páteře. Znemožnění procházek jako základní fyzické aktivity i nástroje obsazení prostoru širšího, nežli pozemek domu vedlo k zviditelnění dříve transparentní role chůze v každodenním životě. Dalším milníkem bylo mé přesídlení do Londýna, v jehož ulicích jsem v prvních letech pobytu rozpouštěla samotu, strach i vyčerpání. Mapu Londýna jsem rýsovala do vlastních nohou, jelikož jsem brzy zjistila, že chůze je nejlepší zábavou pro nemajetné. Londýnské procházky navíc často propojovaly moji každodenní praxi chůze se světem filmu, jelikož mnohé cesty vedly do jednoho z londýnských kin (pro studenty další poměrně levná forma zábavy). Po cestě domů se pak filmové obrazy převrstvovaly s kamerovou jízdou mého zraku pátrající po chodnících a výkladech večerního města. Poslední přelom v rozvoji mého peripatetického já přišel s mým zapojením do semináře *Divná místa* na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy, jehož dopad byl zvýrazněn protnutím nově nalezené nezbytnosti dlouhých procházek v rámci covidových uzávěr a objevováním nového – ač tentokrát tuzemského – města. Seminář a jeho doporučená literatura mi poskytly vhled do možností různých teoretických konceptualizací chůze, který mě

²¹ George Sand, *Story of My Life: The Autobiography of George Sand*, trans. Thelma Jurgrau. Albany: State University of New York Press 1991.

²² Virginia Woolf, *Street Haunting: A London Adventure*. New York: Symonds Press 2013.

²³ O chůzi jako pěším řečovým aktu umožňujícím (re)artikulaci veřejného prostoru viz Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press 1988, s. 97.

²⁴ Asli Özgen, Itineraries of walking and footwear on film. *NECSUS: European Journal of Media Studies* 11, 2022, s.360–367 (360). Dostupný na <<https://doi.org/10.25969/mediarep/18832>> [cit. 23. 5. 2023].

postupně přivedl až k otázkám týkajícím se různých vlivů chůze na kinematografii, jež vyústily v tuto práci.

1.2 Filmovědné uvažování o chůzi

Myšlení o chůzi se v posledních třech dekadách přesunulo ze stránek filosofických a literárních spisů do univerzitního prostředí, kde figuruje jako předmět vědeckého zkoumání, kterému je dnes některými akademiky přiznáván status interdisciplinární oblasti tzv. *studii chůze* (*Walking Studies*).²⁵ Svědčí o tom mimo jiné vznik výzkumných platforem jako jsou Walking Artists Network²⁶, jež propojuje akademiky s umělci využívajícími chůzi jako uměleckou praxi, nebo Walking Lab, která se zaměřuje na metodologii kritické chůze v teorii i praxi.²⁷ Uvažování o chůzi v kontextu filmu je stále spíše ojedinělou specializací, přesto však zájem o něj v posledních letech zaznamenává vzestupnou tendenci, jak lze vidět na četnosti tematických vědeckých publikací.

První extenzivnější sondy do vztahu kinematografie s chůzí publikovaly v devadesátých letech filmové vědkyně Giuliana Bruno, Anne Friedberg a Anke Gleber, které svými pracemi reagovaly mimo jiné na vlnu teoretických konstrukcí postavy ženské *flanérky* (*flâneuse*) ve feministické literární, kulturní a urbanistické teorii. Mediální archeologie postav ženských chodkyň jako aktivních subjektů městského prostoru zpochybňovala dosavadní uchopení ženské chodkyně jako tzv. *kolemjdoucí* (*passante*), pasivního objektu sledovaného mužským flanérem (viz zmiňovaná Baudelairova báseň). V knize *Streetwalking on a Ruined Map* Bruno rekonstruuje portrét neapolské filmové průkopnice Elviry Notari a její „pouliční“ filmografii. Kniha do filmové historie navrácí obrazy neukázněných žen, které prostřednictvím svého chodectví realizují touhu „vidět a být viděny na veřejnosti a

²⁵ Asli Özgen, *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism: Walking in Films*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2022, s. 17.

²⁶ viz internetová stránka platformy, dostupný na <<https://www.walkingartistsnetwork.org/members-2/>> [cit. 13. 5. 2023].

²⁷ Stephanie Springgay – Sarah E. Truman, *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab*. Abingdon – New York: Routledge 2018.

získat tak přístup do sféry městské aktivity a erotické výměny.²⁸ Významným příspěvkem Bruno k formující se debatě o chůzi ve filmu je také její zařazení filmové skopofilie do škály „erotických slastí kočovného zraku, kterou nejprve (před filmovým divákem) zakoušeli cestovatel a flanér.“²⁹ V neposlední řadě kniha načrtává myšlenku rozvinutou v pozdější knize Bruno *The Atlas of Emotion*, kde ženské filmové diváctví otevírá možnost transcendence prostoru a návštěva kina se tak metaforicky stává procházkou do jiných realit nepřístupných tehdejšímu ženskému obecenstvu. Podobně Anne Friedberg ve své knize *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* prozkoumává spojitosti mezi filmovým diváctvím a vizuálními praxemi 19. století (městské procházky, panoramata či diorámy), a postuluje virtuální mobilitu zprostředkovanou cestováním a filmem jako klíčovou dominantu postmoderní kulturní identity.³⁰ Anke Gleber v knize *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture* nachází paralely mezi berlínskými praxemi flanérství a výmarské kinematografie. Oba mody pozorování – zrak kamery a zrak chodce – jsou přitahovány vizuálními spektakly metropole a oba nabízejí potenciálně kritický pohled na modernitu. Gleber například předkládá zajímavou analýzu recepce ženského flanérství ve filmu *Berlín: Symfonie velkoměsta* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, r. Walter Ruttmann, 1927), kdy chodkyni, kterou mužští recenzenti zpravidla nekriticky a nesprávně chápou jako prostitutku, navrácí možnost uplatnit svou ženskou subjektivitu ve veřejném prostoru.³¹ Všechny tři knihy vymezují terén, na němž se protíná myšlení o chůzi a urbanismu s historií kinematografie a feministickou kritikou, jenž je důležitý pro další zkoumání kinematografického pedestrianismu. Všechny zároveň naznačují možnosti komparace praxe flanérství – nebo obecněji chůze – se zrakem filmového aparátu, popřípadě s vnímáním diváka, které budou zásadní pro tuto práci. Žádná se však

²⁸ Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*. Princeton: Princeton University Press 1993, s. 461. Dostupný na <<https://www.scribd.com/book/577490779/Streetwalking-on-a-Ruined-Map-Cultural-Theory-and-the-City-Films-of-Elvira-Notari>> [cit. 30. 4. 2023].

²⁹ Tamtéž, s. 57.

³⁰ Anne Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.

³¹ Anke Gleber, *The art of taking a walk: flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press 1999, s. 180.

nepouští do konkrétnější mediální analýzy tohoto propojení a srovnání tak většinou zůstávají v rovině metafor.

V posledních dvou dekadách se chůze jako prizma pro nahlížení filmu dostala do hledáčku většímu počtu filmových teoretiků, ústíce do často velmi rozdílných pojetí. Matthew Flanagan v článku pojednávajícím o estetice pomalosti v současném filmu umisťuje počátky tzv. *slow cinema* do přímé návaznosti na tvorbu Michelangela Antonioniho, Roberta Rosselliniho, Agnès Vardy nebo Alaina Resnaise. Flanagan pro snímky těchto režisérů a jejich následovníků, v nichž „čas věnovaný pouhému aktu chůze značí prasklinu v uspořádání dramatu,“³² nachází pojmenování „kinematografie chůze.“³³ Luis Rocha Antunes zase ve svém článku³⁴ pojednávajícím o „kinematografii chůze“ Guse Van Santa analyzuje diváckou zkušenost sledování záběrů chůze z perspektivy „vestibulárního smyslu“ jako polysenzorické diváctví zapojující nejen zrak a sluch, ale také smysl pro orientaci a rovnováhu. Antunesovo pojednání přispívá k filmovědnému zkoumání zobrazování chůze zvýrazněním její mnohosmyslové dimenze a přivádí tak pozornost k dialogu mezi materialitou lidského těla a medialitou filmu. Maud Ceuterick zase prostřednictvím analýzy filmu *Ženy bez mužů* (*Women Without Men*, r. Shirin Neshat, 2009) ukazuje, že „strašení ve veřejném prostoru“³⁵ – jak, inspirována esejí Virginie Woolfové a mysteriózní zápletkou filmu, přezdívá ženskému pedestrianismu – emancipuje iránské ženy.

Zatím asi nejdůkladnějším pokusem o teoretické uchopení chůze ve filmu je dizertační práce Lance Hansona, která interpretuje filmografii Andrey Arnold s pomocí bachtinovského konceptu chronotopu. Práce sleduje, kterak chůze, jež je ze své podstaty časovým i prostorovým fenoménem, ve filmech Arnold propojuje ženská těla s krajinou a „vyjadřuje jejich společný odpor vůči hegemonním narativům

³² Matthew Flanagan, Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9* 6, 2008, c. 29. Dostupný na <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> [cit. 9. 5. 2023].

³³ Tamtéž.

³⁴ Luis Rocha Antunes, The Vestibular in Film: Orientation and Balance in Gus Van Sant's Cinema of Walking. *Essays in Philosophy* 13, 2012, c. 2, s. 522–549.

³⁵ Maud Ceuterick, Walking, Haunting, and Affirmative Aesthetics: The Case of *Women without Men*. *Aniki* 7, 2020 c. 1. Dostupný na <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/564>> [cit. 3. 5. 2023].

vyločení a nedostatku.“³⁶ V rozmezí posledních čtyř let vedle Hansonovy dizertace vyšly také dvě knihy, jejichž ambicí je komplexnější zmapování myšlení o chůzi napříč historií kinematografie. První z nich, *The Peripatetic Frame: Images of Walking in Film*³⁷ Thomase Deane Tuckera, si za cíl stanovuje převedení diskuze o chůzi z jiných humanitních věd do oblasti filmových studií a dějiny filmového chodectví nahlíží z mnoha úhlů: od počátků zaznamenávání pohybu na fotografickém materiálu, přes kinematografické obrazy obuvi až po pojednání o návratech domů. Filosoficky koncipovaná kniha sice slibuje situování chůze „do srdce technologické a narativní mobility, jež je vepsána do kinematografického vidění“³⁸ a v kapitole o rozvoji ruční kamery a steadicamu dokonce naznačuje konceptualizaci „chodecké kamery“³⁹, zůstává ale v rovině poetických avšak obecných přirovnání nacházejících v kinematografii chůze symbol „samotné lidskosti.“⁴⁰ Ze slibné komparace „chodecké“ moderní kamerové techniky s pohybem lidského těla, pro něž Tucker dokonce zavádí nový pojem „participativního chodeckého pohledu,“⁴¹ tak v samotných analýzách zbývá poznání, že chodící kamera „zvýrazňuje každodenní tělo bez události,“ a na diskuzi mediální a materiální specifity chůze ve filmu nedochází. Nejnovější z knih, *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism: Walking in Films* Asli Özgen,⁴² se snaží zmapovat, jak obrazy chůze ovlivnily estetiku filmu. Kniha pokrývá podobně široký vzorek dějin kinematografie jako *The Peripatetic Frame* (od Muybridge až po pozdní filmy Agnès Vardy) a podobně jako Tucker i Özgen nahlíží téma chůze z mnoha různých perspektiv. Oproti humanistickému přístupu prvně jmenovaného, však autorka uchopuje chůzi jako politický akt, v čemž se přibližuje myšlení Bruno či Friedberg. Podobně jako ony se zaměřuje na chodectví primárně ve smyslu pohybu městem a shodně také upřednostňuje zkoumání chůze v rovině obrazu před analýzou pohybu na úrovni

³⁶ Lance Hanson, „The Chronotope of Walking in the Films of Andrea Arnold.“ Disertační práce, University of Wolverhampton, 2020, s. 2. Dostupný na <<http://hdl.handle.net/2436/623979>> [cit. 10. 5. 2023].

³⁷ Thomas Deane Tucker, *The Peripatetic Frame: Images of Walking in Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020.

³⁸ Tamtéž, s. 10.

³⁹ Tamtéž, s. 44.

⁴⁰ Tamtéž, s. 4.

⁴¹ Tamtéž, s. 45.

⁴² Asli Özgen, *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism: Walking in Films*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2022.

média. Özgen si na několika místech pokládá otázku, jak akt chůze „transformuje filmový jazyk“ nebo jak je zkušenost chodectví „artikulována filmově“ a v kapitolách o filmech bratrů Lumiérových nebo o teoretickém myšlení o filmu Dzigy Vertova se dotýká chůze jako specifického pohybu kamery, v analýzách jednotlivých filmů se však drží zkoumání chůze jako zobrazovaného fenoménu.

1.3 Moje uvažování o chůzi a filmu

Všechny zmíněné knihy sloužily jako inspirace pro podobu této práce a v nich obsažené analýzy obrazů chůze poskytly základ pro vytvoření korpusu zde zkoumaných filmů. Diplomová práce má za cíl pokusit se o zaplnění mezery, již některé z nich naznačují, ale ponechávají otevřenou, a tou je zkoumání vztahu filmu k chůzi na úrovni média. Namísto reprezentací chůze prostřednictvím postav pohybujících se uvnitř filmového rámu se proto soustředím na momenty, kdy filmové médium – podobně jako *Damiel v Nebi nad Berlínem* – překonává svůj netečný objektivizující odstup, vrhá se do světa a začíná chodit a chůzi „prožívat“, nejen pozorovat, jak chodí ostatní těla.

V práci se snažím o vymezení různých podob vztahu mezi chodícím tělem média a těly z masa a kostí (diváka, kameramana, i těl nacházejících se uvnitř filmového narativu) a mezi jejich specifickými instancemi materiality. Ptám se, zda je vůbec možné v rámci diskuse o vztahu filmu a chůze, jež se v podobě stávající literatury drží v rovině pohybu postav v rámci diegeze, postulovat chůzi samotného filmového média jako předmět výzkumu. Zajímá mě především odpověď na otázku, kdo nebo co chodí, řekneme-li, že chodí film. Dále se také ptám, co uvažování o chůzi filmu odhaluje o jeho materiální i mediální povaze a co nám film chůzí může „říkat“? Trajektorie, kterou mé uvažování nastupuje se pohybuje od výchozího bodu lidského těla, které v sobě nese prvky mediality, směrem k hypotéze o tělesnosti filmového média, již mohou nasvítit právě naše chodecké úvahy.

V první kapitole načrtávám genealogii propojení filmového média s chůzí a ukazuji, proč je pro mě zajímavá namísto jiných typů pohybu právě ona.⁴³ Již zmiňovaná vágnost výše představených textů, kdykoliv se dotknou myšlenky chůze samotného filmu, ukazuje na určitou efemérnost tématu, které lehce sklouzává ke dvěma opačným pólům – přehnané doslovnosti a nespoutané metaforičnosti. Abych se těmto nástrahám vyhnula, tři kapitoly v jádru práce věnuji právě různým úrovním doslovnosti tvrzení, že film chodí. Na nejhmatatelnější a materiálně nejjednoznačnější úrovni se zaměřuji na chůzi kamery, poté se přesouvám k narativní formě tělesnosti a věnuji se chůzi z hlediska subjektů nacházejících se uvnitř filmového vyprávění, a nakonec se dostávám ke zdánlivě nejabstraktnější úrovni hypotézy o chodícím filmu jako procesuálním mediálním fenoménu, který se odehrává za interakce různých materiálních agentů, ale neomezuje se na hranice těla žádného z nich.

V práci si dovoluji určitou eklektičnost využitých příkladů i teoretických přístupů, jež odráží jen málo vyšlapanou stezku, v jejímž směru se vydávám, a nebezpečí mnohých odboček a slepých ulic. Přesto, že v centru práce leží fenomenologické myšlení, na mnoha místech si dovoluji zvážit jiné, kontrastní směry, které mi teoretický rozcestník nabízí. Abych pomalými krůčky dospěla k cíli, moje selekce příkladů kinematografických děl i jejich reflexí ze strany tvůrců se odvíjí od konkrétních potřeb jednotlivých pasáží. Namísto výčtu dějin filmové chůze nebo analýzy konkrétního směru, díla nebo historického období, tak s příklady pracuji jako s ilustracemi tezí vycházejících z mé teoretické analýzy a přes přibližnou časovou posloupnost zvolených momentů z dějin kinematografie není mým cílem vyvodit mezi nimi kauzální vztahy. Namísto definitivního popisu povahy filmové chůze tak práce směřuje k postulování chůze jako prizmatu otevírajícího nová čtení filmu.

⁴³ Například o komparace pohybu vlaku a filmu jako dvou moderních fenoménů není ve filmové teorii nouze. Viz např. Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press 1997. Vztahu filmu a tančícího těla se zase věnuje publikace Marty Španihelové *Screen Dance: Tělo pro kameru* (Praha: Casablanca 2011).

2 (Proto)kinematografická povaha chůze

Když byl Werner Herzog dotázán, jak si představuje ideální filmovou školu, namísto kamenné budovy s aulami a uměleckými laboratořemi nastínil vizi, v níž by aspiranti dosáhli potřebného pochopení filmového média dříve, než se dotknou jakékoliv z jeho technologických složek nebo vyzkouší některý ze zavedených uměleckých postupů. Mnohem důležitější roli v jeho představě hrála právě chůze: „Příhlášku byste mohli podat, jen pokud jste ušli, o samotě a na vlastních nohou, řekněme z Madridu do Kyjeva, vzdálenost necelých dvou tisíc mil. [...] O filmařině byste se během své cesty naučili více, než kdybyste strávili pět let na filmové škole.“⁴⁴ Režisér, jehož postavy (naše anděly nevyjímaje) jsou často ponořeny do introspektivních toulek a jenž sám ušel „tisíce mil,“⁴⁵ zde chůzi staví do pozice prvku zakládajícího kinematografické vnímání. Zatímco Herzog však mluví především o vnitřních obrazech a krajinách, které chůze vyvolává v jeho mysli,⁴⁶ tato kapitola se bude ptát po způsobech, jakými chůze konstituuje vnímání okolního světa v podobě spřízněné s filmovou mediací.

Návštěva Vatikánských muzeí během mého nedávného pobytu v Římě mě přivedla k myšlenkám o vlastním těle jako unikátním pohyblivém médiu, které nám zprostředkovává film odvíjející se uvnitř naší mysli (připomeňme německý hovorový výraz „kopfkino“⁴⁷), složený z podnětů okolního světa a poháněný rytmem jednotlivých kroků. Bylo by samozřejmě možné argumentovat, že jakýsi film v naší mysli běží téměř bez přestání. Většinou se tak ale děje v modu jakési živé, někdy pohyblivé, webkamery, jež příliš nediskriminuje mezi pozorovanými fenomény a nenabývá formu (filmové či obecněji estetické) události. Událostní charakter však moje vnímání nabylo ve chvíli, kdy jsem v předem určený čas stanula před branami

⁴⁴ Paul Cronin, *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*. New York: Faber & Faber 2014, s. 212-3.

⁴⁵ Zajímavou instancí režisérova chodectví i myšlenek o filmu, jež ho při chůzi napadaly, je knižně vydaný deník, v němž popisuje svou pěší pouť za těžce nemocnou německou filmovou vědkyní a svou mentorkou Lotte Eisner. Viz Werner Herzog, *O chůzi v ledu*, přel. Jana Vymazalová. Praha: Kalich 2015.

⁴⁶ Paul Cronin, *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*. New York: Faber & Faber 2014, 256.

⁴⁷ Německý neformální výraz popisující stav vizuální imaginace, kdy se v naší mysli přeneseně odvíjí film.

jednoho z největších světových komplexů uměleckých sbírek, do ruky dostala kybernetického průvodce ve formě audiopřehrávače a vstoupila do první z mnoha síní. Co následovalo, nebyla série pohledů na izolované objekty, ale audiovizuální narativ poháněný mými kroky, jejichž rytmus určovaly jak postupně stoupající stupeň citlivosti v mých svalech a nervových vláknech, tak orientace mezi bariérami těl ostatních účastníků davu. Těla vnímající teplotu, hluk i pachy v sálech společně proměňovala tempo příběhu o evropských dějinách od vzdálené velkolepé antiky, přes ne tak dávnou koloniální minulost zhmotněnou importovanými artefakty až po náboženské příběhy na renesančních freskách. Nejen mé oči, ale celé mé tělo, kolektivní tělo davu, architektura budov a kurace artefaktů i institucionální předpisy se spojily v chodecko-diváckém zážitku, který jsem reflektovala jako (proto)kinematografický. Jak nakonec připomíná André Bazin, „naše nohy a krk nečekaly na kinematografii, aby vynalezla kamerovou jízdu [tracking shot] a švenk [pan].“⁴⁸

2.1 Chodecká mediace vizuálního umění

Samozřejmě jsem to nebyla já, kdo si prvně povšimnul filmové povahy chodecké mediace vystavovaného umění – kupříkladu Ernst Bloch vyhlásil kinematografii „nejlepší galerií umění“⁴⁹ a Peter Greenaway se v publikaci doplňující uměleckou instalaci *The Stairs* zase tázal: „Není kino jakousi výstavou, ve které se namísto exponátů pohybuje publikum?“⁵⁰ Jennifer Fisher ve stati, která se zabývá relační a smyslovou povahou estetiky, definuje specifičnost výstav oproti ostatním komunikačním médiím právě na základě pohybu, jenž je nutný k jejich recepci: „Prohlížení vyžaduje procházení výstavními prostory.“⁵¹ Jak naznačuje moje římská anekdota i výše reprodukovávané citace, prožitek filmu není povaze galerijního vnímání příliš vzdálený. Zatímco pro médium filmu je pohyb obrazů inherentní, v případě výstavy (a jejích před-filmových inkarnací v podobě diorám, panorám, pavilonů aj.)

⁴⁸ André Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, trans. Jonathan Rosenbaum. San Jose: Acrobat Books 1992, s. 77.

⁴⁹ Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenberg. Cambridge, MA: The MIT Press 1989, p. 100.

⁵⁰ Peter Greenaway, *The Stairs 2: Munich, Projection*. London: Merrell Holberton 1995, s. 97.

⁵¹ Jennifer Fisher, Relational Sense: Towards A Haptic Aesthetics. *Parachute*, 1997, c. 87, s. 4-11 (5).

tuto „kinematografickou promenádu“⁵² zajišťuje lidská chůze (v některých mezikrocích však také technické vynálezy jako otáčivé jeviště nebo hydraulický pohon,⁵³ které však měly na rozdíl od chůze povahu přechodné kuriozity). Chodící tělo se stává (proto)kinematografickým médiem propojujícím itinerář jednotlivých obrazů v celistvý zážitek.

Tato skutečnost nezůstala nepovšimnuta na poli uměleckého experimentu s medialitou na pomezí filmu, fotografie, instalace a lidského těla. Peter Kubelka od 50. let minulého století experimentuje s vystavováním svých metrických filmů v galeriích ve formě filmového pásu rozvinutého na okenních tabulích nebo rozmístěného po zdech místností.⁵⁴ Krok projekce tak nahrazuje pobídkou k ambulatorní čtenářské/divácké praxi návštěvníků. Když v roce 2012 své ranné experimenty připomněl v rámci londýnského filmového festivalu, kdy ve vestibulu Britského filmového institutu instaloval celuloidový pás dvou svých flicker filmů *Arnulf Rainer* (1960) a *Antiphon* (2012), v rozhovoru k instalaci s názvem *Monument Film* odhalil, že se pro něj film přibližuje spíše médiu sochy.⁵⁵ Jako takový je nutné jej vnímat v prostoru a objevovat jej pomocí vlastního pohybu.

Italská fotografka Valentina Vannicola se zabývá inscenovanou fotografií, v níž objevuje dynamiku kinematografického pohybu. Její poslední dílo *La processione mistica*,⁵⁶ které reprodukuje scénu procesí z dvacátého devátého zpěvu Dantova *Očistce*, je pro nás zajímavé svou formou i architekturou instalace. Návštěvník římského muzea MAXXI nejdříve spatří sedmimetrovou fotografii podélně umístěnou na stěně jedné z chodeb galerie tím způsobem, že zatímco na ní zachycený dantovský průvod stojí zmrazen v momentu fotografování, divák může jeho obrazovou reprodukci v celé šíři obsáhnout jedině za pomoci chůze. Na zdi poblíž fotografie je instalace doplněna o nerozměrné video inscenovaného procesí, kde se poměry stagnace a lokomoce mezi divákem a obrazy proměňují. Návštěvník

⁵² Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso 2002, s. 331.

⁵³ Tamtéž, s. 183.

⁵⁴ Tamtéž, s. 340.

⁵⁵ Georgia Korossi, The materiality of film: Peter Kubelka. *BFI* [online]. Dostupný na <<https://www.bfi.org.uk/interviews/materiality-film-peter-kubelka>> [vyšlo 23. 10. 2012; cit. 20. 3. 2024].

⁵⁶ Virtuální desktopová stopa instalace je dostupná na adrese <<https://www.valentinavannicola.it/la-processione-mistica>> [cit. 20. 3. 2024].

navíc může procházet v bezprostřední blízkosti vystavených kostýmů a rekvizit, pořízených pro účely rekonstrukce průvodu, a částečně tak nahlíží do trojrozměrného prostoru inscenace skrývající se za plochým prostorem fotografie.



Obr. 3

Oba příklady alternativního vystavování filmového a fotografického média v prostoru galerie zdůrazňují roli mediálních relací s chodícím tělem. To skládá (mettre; v přičestí minulém mise) jednotlivé prvky za sebe (en sequence) a dotváří celistvý vjem, který je (v tradici gestalt psychologie) víc než suma svých částí. Toto vjemové zmnožení se odehrává právě na rovině peripatetické mediace skrze „propriocepci“⁵⁷ (smysl pro registraci změn polohy těla, svalový tonus a koordinaci pohybů), jež vizuální vnímání obohacuje o haptické prožitky: „kinestetické požadavky výstavních choreografií se nás *dotýkají*.“⁵⁸ Fisher zdůrazňuje mediální vztahy mezi pohybem návštěvníka a expozicí, aby tak vyzdvihla tělesnou povahu estetického zážitku. V pozdějších kapitolách práce odkryjeme, že ani filmové

⁵⁷ Jennifer Fisher, Relational Sense: Towards A Haptic Aesthetics. *Parachute*, 1997, c. 87, s. 4-11 (5).

[Zvýraznění kurzívou je moje.]

⁵⁸ Tamtéž.

diváctví není pasivní, nehmotnou a statickou záležitostí a že právě haptické prožívání filmové chůze umísťuje mediální relace do prostoru mezi tělo filmu a recipienta. Nejdříve se však obrátíme k několika dalším (před)filmovým podobám peripatetického mediálního principu, konkrétně v rámci vnímání architektury a praxe pohybu po moderním městě.

2.2 Chodecká mediace architektury

Ne nepodobně naší konceptualizaci úlohy, kterou (proto)kinematografická mediální povaha chůze sehrává ve vnímání galerijní expozice, nahlíží roli pohybu ve vnímání architektury Sergej Ejzenštejn. Ve své posmrtně nalezené eseji „Montáž a architektura“ vysvětluje, že zatímco v době kinematografie kráčíme po stezce mezi jednotlivými obrazy – které se v montážní sekvenci proměňují před nehybným divákem – pouze metaforicky, na úrovni naší mysli, dříve byla tato cesta skutečná a „divák se pohyboval mezi řadou pečlivě rozmístěných fenoménů, které postupně vstřebával svým zrakovým smyslem.“⁵⁹ Vystudovaný architekt ve stati reaguje na knihu Auguste Choisyho *Histoire de l'Architecture*, především na jeho pokus racionalizovat zdánlivě náhodné rozmístění budov na aténské Akropoli pomocí konceptu estetické motivace, jež měla být přizpůsobena pohybu procházejícího obdivovatele budov. Ejzenštejn klade Choisyho hypotézu do souvislosti s (před)filmovým vnímáním, když mluví o „kalkulování“ starých Řeků „s efektem [filmového] záběru“⁶⁰ a k popisu (proto)kinematografické mediální úlohy chůze používá výsostně tělesný jazyk: „Je těžké představit si montážní sekvenci architektonického ansámblu komponovanou, záběr po záběru, citlivěji nežli ta, již tvoří naše nohy, když procházejí mezi budovami Akropole.“⁶¹

V druhé části textu Ejzenštejn odhaluje příběh skrývající se za tajemnými reprezentacemi těhotné ženy na osmi rodových znacích v římské bazilice svatého Petra. Výpověď je možné konstruovat jen prostřednictvím chodecké montáže pohledů na všech osm erbů, z nichž každý sám o sobě působí nevinně. Podobné

⁵⁹ Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, trans. Michael Glenny. *Assemblage*, 1989, c. 10, s. 110-131 (116).

⁶⁰ Tamtéž, s. 120.

⁶¹ Tamtéž, s. 117.

příklady narativizace série oddělených výjevů prostřednictvím procházky jsou nám nakonec známé z křížových cest a dalších hagiografických souborů uměleckých děl, vyobrazených v římskokatolických kostelech nebo zbudovaných v přírodních lokacích, vzpomeňme například na Betlém Matyáše Bernarda Brauna nedaleko zámku Kuks. Zatímco Ejzenštejn euforicky proklamuje, že se „zdá, že všechna umění, napříč stoletími, směřovala ke kinematografii,“⁶² tato práce se snaží podobným hierarchizujícím hodnocením vyhnout. To, že jsou to právě naše nohy (a ne pouze vnímaný předmět, naše mysl nebo náš zrak), „jež konstruuji význam“⁶³ však potvrzuje existenci peripatetického mediálního principu, který sehrál roli ve vzniku filmového média.⁶⁴

2.3 Chodecká mediace městského prostoru

Jak jsem nastínila již v úvodu práce, (proto)kinematografická povaha chodectví přitahovala nejvíc teoretické pozornosti v postavě flanéra a jeho – v archivech o mnoho později objevené – ženské verze, flanérky. Už Benjaminovy úvahy směřovaly k propojení praktik filmového diváka a návštěvníka pařížských pasáží,⁶⁵ ale jedna z prvních doslovných teoretizací propojujících fotografickou (zde ještě ne filmovou) praxi s chodectvím pochází z pera Susan Sontag: „Ve skutečnosti fotografie nejdříve získala nezávislost jako extenze oka příslušníka střední třídy, *flâneura* [...]. Fotograf je ozbrojenou verzí osamělého chodce, na průzkumech, na stopě, napříč městským infernem, voyeuristického tuláka, který odhaluje město jako krajinu dráždivých extrémů“⁶⁶

Kinematografický potenciál městského pedestrianismu nezůstal dlouho bez povšimnutí filmových experimentátorů. Jedním z prvních tvůrců, který zachytil „kvazi-fotografické a kvazi-filmové záběry, které kamera [flanérových] očí získává

⁶² Tamtéž, s. 112.

⁶³ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso 2002, s. 56.

⁶⁴ Ejzenštejnův text je jen jednou instancí rozmýšlení o architektuře jako peripatetické události, termín „architektonická procházka“ používá pro popis svých staveb také Le Corbusier (viz Megan Jenkins, Viewpoints: Visual Narratives in the *Promenade Architecturale*. Diplomová práce, University of Cincinnati 2013).

⁶⁵ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press 1989.

⁶⁶ Susan Sontagová, *O fotografii*, přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka 2002, s. 55.

pohledem na svět,⁶⁷ na skutečný filmový pás a učinil z nich ústřední materiál filmového vyprávění, byl Alexandr Hackenschmied. V avantgardním krátkém snímku *Bezúčelná procházka* z roku 1930 sledujeme den mladého muže, který se bezcílně prochází městem až se – někdy za využití moderních dopravních prostředků, které narativnímu oblouku obrazů dodávají určité tempo a dynamiku – dostane na jeho periferii. Sedíce na břehu poklidného rybníka si potom v hlavě přehrává kontrastující „kopfkino“ rušných obrazů metropole. Co je pro nás na Hackenschmiedově filmu nejzajímavější je však subjekt oné procházky. Vedle muže, kterého vidíme v některých ze záběrů se totiž prochází také film (zda jde o kameramana, implikovaného vypravěče nebo film samotný necháme na diskusi v příštích kapitolách) a s ním i divák. Obrazy *Bezúčelné procházky* se totiž neomezují na rámování „hlavní postavy“ filmu a její orientace v okolním prostoru, ale odpoutávají se, nechávají se volně zaujmout městskou scenérií, bloumají po detailech architektury i techniky a bez konvenční narativní motivace se samy procházejí městským prostorem. Hackenschmied tak ve filmu nejen tematizuje mediální povahu chůze, ale realizuje jím (proto)kinematografický potenciál flanérie.

Vlastní kvazi-film skrze pěší pohyb městem utkává i eponymní hrdinka filmu *Cléo od pěti do sedmi* (*Cléo de 5 à 7*, r. Agnès Varda, 1962). Také ona se v průběhu filmu přesouvá z rušných ulic města směrem k přírodě (nebo alespoň městskému parku) a svým pohledem, který film částečně rekonstruuje skrze subjektivní hledisko (POV), do filmu vnáší dva ze specifických příkladů městské flanérie. Prvním z nich je prohlížení výloh obchodů (window shopping), jež je podle Anne Friedberg obdobou flanérie, která evokuje „motivy vizuality, kontemplace a chodecké mobility“ a je tak „metaforou pro [filmové] diváctví.“⁶⁸ (Proto)kinematografická, tentokrát ve smyslu Ejzenštejnova narativizujícího chodectví, je i procházka Cléo po jednom z pařížských parků. Prostor zahrady, „navržené pro peripatetická těla,⁶⁹ hrdinku vtahuje do vlastního narativu stezek, potůčků a umělých vodopádů podobně jako je divák „ve

⁶⁷ Anke Gleber, *The art of taking a walk: flanderie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press 1999, s. 138.

⁶⁸ Anne Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993, s. 5.

⁶⁹ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso 2002, s. 195.

filmu pozván k cestě napříč jeho odlišnými prostory.⁷⁰ Vystoupení z flanerie města do časoprostoru malebného parku vnáší do narativu změnu pravidel a Cléo dokonce přes baudelairovské paradigma nemožnosti kontaktu s kolemjdoucím spojuje svou chodeckou praxi s dalším návštěvníkem.



Obr. 4



Obr. 5

Rick Altman popisuje postupný proces sebe-vymezení filmového média mimo jiné na základě paralel s jinými modely uměleckých praxí nebo mediálních technologií, které podobně jako kinematografii stvořila modernita. Mezi nimi zmiňuje například vaudeville, komiks, rozhlas, fonograf nebo telefon.⁷¹ Jak však ukazují předchozí příklady, může být tato genealogie doplněna o další skupinu mediálních technologií a kulturních praktik jako jsou výstava, architektura nebo flanerie, pro něž všechny je nezbytné zprostředkující médium chodícího těla. V poslední podkapitole této části práce si ukážeme, že (proto)kinematografická povaha chodícího těla jako média konstruujiícího kvazi-filmový narativ nezůstala opomenutá ani v praxi raných filmových tvůrců.

2.4 Chůze jako přípravná složka filmu

Pohyb operátorů kinematografu bratří Lumièreů po městských scénériích byl v průběhu natáčení značně omezen. Přesto, že na plátnech ranných diváků kinematografie mezi prvními přinesli pohyblivé obrazy a již v prvních letech

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění*. Disertační práce, Masarykova univerzita, 2002, s. 48. Dostupný na <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf> [cit. 12. 4. 2023].

vynálezu se zajímali o možnosti pohybu kamery, jak ukazuje například snímek *Panorama snímané z lodi* (*Panorama du grand Canal pris d'un bateau*, r. Alexandre Promio, 1896), jejich možnosti manipulace s aparátem – který byl sice přenosný, ale statický a poháněný klikou – nedovolovaly chodecký pohyb ani jeho simulaci. Přesto, že kameře trvalo několik let, než se sama naučila chodit, chůze byla od úplných počátků neodmyslitelnou součástí filmářské praxe. Livio Belloï staví postavu lumièrského kameramana do kontextu flanèrie a v návaznosti na podtitul memoárů Félixè Mesguiche ho nazývá chodeckým „pronásledovatelem obrazů.“⁷² Zavedenou metodou kameramanů byla snaha o splynutí s davem, zaujetí „ambulatorní pózy“⁷³ – chodectví a cestování obecně patřilo k základním praktikám exportu kinematografu a importu pohyblivých obrazů ze vzdálených krajin – a vyčkávání na příhodný podnět k natáčení. Belloï však upozorňuje na dvojakost flanèrské figury kameramana, který v momentě natáčení vystupuje z toku davu, vzdává se pohybu a s ním i své anonymity.

Udržet si inkognito postavení vůči okolnímu prostředí bylo klíčové pro filmovou praxi Dziga Vertova, jehož tvorba i myšlení o filmu (a chůzi) je latentně i explicitně chodecká, jak si ukážeme i v příští kapitole. Jím koncipovaná figura *kinooka*, jejíž transhumánní podstatě se budeme věnovat později, měla zůstat „nespatřena“ a k lidem se přibližovat takovým způsobem, aby [jeho] práce nepřekážela práci ostatních.“⁷⁴ Vertov navíc v instrukcích pro skupiny kinooků rozpoznává (proto)kinematografickou úlohu chůze, když jako první z šesti stádií stříhu⁷⁵ v podstatě postuluje princip bdělého chodectví. Kinook „na jakémkoliv místě, v jakoukoliv dobu“⁷⁶ nenápadnou chůzí hromadí různé možnosti záběrů před tím, než se v druhém stádiu stříhu (mentální organizace obrazů) rozhodne pro postup natáčení. Vertovem formulovaná analytická funkce pedestrianismu se podobá také jedné ze

⁷² Livio Belloï, *Lumière and His View: The Cameraman's Eye in Early Cinema*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15, 1995, c. 4, s. 461–74 (462).

⁷³ Tamtéž, s. 463.

⁷⁴ Dziga Vertov, *Statì, dnevniki, zamysly*, ed. Drobashenko. Moskva: Iskusstvo 1966, s. 2.

Citováno v anglickém překladu ve Vláša Petric, *Dziga Vertov as Theorist*. *Cinema Journal* 18, 1978, c. 1, s. 29–44 (31).

⁷⁵ Dziga Vertov. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press 1985, s. 78.

⁷⁶ Tamtéž.

základních praktik neorealistickeho filmu formulované Cesarem Zavattinim pod názvem *pedinamento* („sledování“). Například při přípravě scénáře k filmu *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, r. Vittorio De Sica, 1948) v rámci této metody Zavattini se Sicou s dalšími členy štábu podnikli v zimních měsících bezpočet dlouhých procházek Římem, které se potom proměnily ve známé obrazy poválečné italské každodennosti pracující třídy ve výsledném filmu.⁷⁷

Úloze chůze v italském neorealismu se budu blíže věnovat v následující kapitole, v níž se od (proto)kinematografických principů v jiných (nejen uměleckých) praktikách a před-filmových stádií vývoje pohyblivých obrazů přesunu k chůzi samotné filmové kamery. Již teď jsme se, pevně doufám, přesvědčili o mediální roli chodícího těla, které hrálo ve vzniku a uvažování o kinematografii jednu z předních rolí. Jak zmiňuje Giuliana Bruno, „není náhodou, že v ranných dnech kinematografie se v perštině kinu přezdívalo *tam ashakhan ah*: ten dům, kam se jde za vyhlídkovou cestou a ,společnou chůzí.“⁷⁸

⁷⁷ Asli Özgen, *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism: Walking in Films*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2022, s. 187.

⁷⁸ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso 2002, s. 77.

3 Chůze kamery

Specifikum filmového média od počátku spočívalo v jeho mnohvrstevnatém vztahu k pohybu – na úrovni předmětů v obraze, pohyblivého rámu i technologických složek filmu. Jean Mitry výstižně obhajoval jeho výsadní pozici vůči starším klasickým uměním, která vyjadřují „pohyb nehybností, život neživotností“ tím, že na rozdíl od nich „kinematografie musí vyjadřovat život samotným životem.“⁷⁹ Pohyb tedy není pouze vlastností zobrazovaného předmětu, ale také subjektu, který pohyb zprostředkovává, jeho gestem. Vilém Flusser považuje za základní filmové gesto odvíjení filmového pásu a pohyb kamery odsouvá do „předfilmové“ kategorie.⁸⁰ Už raný teoretik filmu, psycholog Hugo Münsterberg však ve své knize *The Photoplay: A Psychological Study* z roku 1916 upozorňuje, že kontinuální pohyb, který vnímáme, sledujeme-li film, je výsledkem naší percepce jednotlivých snímků filmu a tmavých polí mezi nimi, které naše mysl propojuje na základě tzv. „pozitivních přetrvávajících vjemů.“⁸¹ Jakkoliv je tedy gesto pohybu filmového pásu pro film jedinečné (ač v době digitální technologie již ne nutné), zůstává součástí skrytého aparátu a „samotný dopředný pohyb filmu nemůže vůbec dosáhnout našeho oka.“⁸² Co však vnímáme, stranou gest postav v pohyblivém obraze, je gesto pohybujícího se rámu. Zatímco Flusser tvrdí, že na filmovém gestu není mnoho nového, protože pouze „podává záznam událostí,“⁸³ začneme-li se soustředit na gesto pohyblivé kamery, odhalíme novátorství ne v obsahu výpovědi (záznamu událostí zprostředkovaného skrytým gestem filmového pásu), ale právě v expresivní povaze samotného gesta. Na rozdíl od Flusserova krátkého pojednání proto v ohnisku této kapitoly zůstává gesto kamery, které pro nás není jen „přípravné a provizorní,“⁸⁴ ale je nadané významem.

⁷⁹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinema*. Paris: Cerf 2001, s. 509-510.

⁸⁰ Vilém Flusser, *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014, s. 87.

⁸¹ Hugo Münsterberg, *Hugo Munsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, ed. Allan Langdale. New York – London: Routledge 2002, s. 71.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Vilém Flusser, *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014, s. 89.

⁸⁴ Tamtéž.

Snažím-li se v této práci odpovědět na otázku, kdo chodí, chodí-li film, na materiálně nejkonkrétnější rovině se nabízí odpověď ve formě chůze operátora filmové kamery, která v sobě propojuje „samotný život“ člověka z masa a kostí a jeho technologickou extenzi v podobě filmové kamery z kovu, skla, dřeva či plastu. Přes doslovnost a zdánlivou zjevnost této úrovně se jí knihy, jež se zabývají vztahem chůze a filmu, věnují jen okrajově. Na skutečnost, že je pohyb kamery považován za „příliš těžko postižitelný, aby mohl být analyzován,“⁸⁵ ostatně již na konci sedmdesátých let upozornil David Bordwell, a o třicet let po něm tezi o nedostatečném prostoru věnovanému této oblasti potvrdil autor jedné z prvních antologií o pohyblivé kameře Jakob Isak Nielsen.⁸⁶ Míra dostupnosti historických informací týkajících se techniky užití v jednotlivých dílech světové kinematografie se navíc liší film od filmu a mnoho zmínek v odborné literatuře se omezuje na reprodukci tradovaných informací.⁸⁷ Ani tato kapitola neposkytuje prostor na zevrubný souhrn historie vývoje „chodecké“ kamerové techniky nebo „pěších“ metod manipulace s kamerou, klade si však za cíl pozastavit se nad několika momenty vývoje peripatetické kamery a ptát se na to, jak se rozvíjející se filmová kinestézie podílela na proměňujícím se estetickém (a často také politickém) vyznění filmů a co nám mohou vztahy mezi chodícím tělem a technologiemi napovědět o materiální a mediální povaze filmového média.

3.1 Dvě poznámky k terminologii chodící kamery

Zaznamenávání a zkoumání lidské nebo zvířecí lokomoce přispělo ke vzniku filmového média,⁸⁸ filmový aparát se však musel naučit chodit teprve postupně. Pro účely této práce dělím rozvíjející se možnosti kamerového chodectví na dvě větve a zavádím pro ně následující pojmenování. První z nich, *mimetická filmová chůze*, vede sice ke vjemu chodícího filmového rámu, napodobuje rytmus a tempo běžné pro chůzi, drží se v neměnné rovině očí a případně také „obchází“ předměty v prostoru

⁸⁵ David Bordwell, *Camera Movement and Cinema Space. Ciné-Tracts 1*, 1997, c. 2, s. 19-25 (19).

⁸⁶ Jakob Isak Nielsen, *Camera Movement In Narrative Cinema: Towards a taxonomy of functions*. Aarhus: University of Aarhus 2007, s. 1.

⁸⁷ Například opakování nepřesné teze o rozšíření ruční kamery v umělecké kinematografii až s nástupem neorealismu, avantgardního filmu a nových vln. Viz Phil Cavendish, *The delirious vision: the vogue for the hand-held camera in Soviet cinema of the 1920s. Studies in Russian and Soviet Cinema 7*, 2013, c. 1, s. 5-24 (7).

⁸⁸ Viz vynálezy Eadwearda Muybridge nebo Étienne-Julea Mareyho.

nebo překonává překážky způsobem, jakým by na ně reagovalo lidské tělo, její vztah k chůzi je však pouze ikonický.⁸⁹ Na vytvoření vjemu chůze se totiž přímo nepodílí souhra aparátu s chodícím lidským tělem, ale jde o „pouhou“ simulaci prostřednictvím jiných druhů technologie (kamerová jízda pomocí kolejí nebo vozidel). O mimetické filmové chůzi se v této kapitole zmíním jen okrajově, o chůzi se v ní totiž jedná až na jiné úrovni média – ne na materiální úrovni těla a kamery, ale na naratologické úrovni subjektu filmového příběhu, případně na úrovni média jako takového. Zabývat se tedy budu především druhým typem filmové lokomoce, který nazývám *indexikální filmovou chůzí* a který vzniká na úrovni lidského těla, jež využívá postupně se vyvíjející kamerovou techniku. Chůze těchto materiálních těl se potom přímo otiskuje i do pohybu chodícího filmu na rovině příběhu a média samotného, kterými se budu zabývat v dalších kapitolách.

Z antropomorfní povahy chůze samotné vychází moje zaměření na specifický druh filmového pohybu, který budu pro potřeby této práce nazývat jako *kamerovou chůzí*⁹⁰ (walking shot). Jedná se o instanci kamerové jízdy (tracking shot), jež se přizpůsobuje rozměrům lidské postavy a antropomorfním konvencím prostorového vnímání. Na jejich základě pomáhá diváka orientovat v prostoru, slovy Vivian Sobchack činí plochý, „abstraktní prostor dynamickým a obyvatelným, „zabydleným,“⁹¹ dodává mu „hloubku, kterou světu propůjčuje pohyb, ne geometrie.“⁹² Filmu navíc dodává antropomorfní tempo a rytmus, podílí se tak na konstrukci filmového stylu, a – jak se přesvědčíme v následující kapitole – může se stát i prostředkem k fokalizaci vyprávění.

⁸⁹ Namísto pojmu ikon, jež se k pojmu index vážně těsněji, zde volím pojem mimesis pro jeho původ v performativním umění. Termín index potom vedle svého původu v sémiotice odkazuje k filmové teorii André Bazina.

Aristotelés, *Poetika*, přel. Milan Mráz. Praha: Oikoymenh 2008.

André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, trans. Hugh Gray. *Film Quarterly* 13, 1960, c. 4, s.4-9.

⁹⁰ Výraz kamerová jízda se vztahuje i na ruční kameru (hand-held tracking shot) nebo na steadicam. Viz Gustavo Mercado, *The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*. Waltham: Focal Press 2010, s. 155.

Lence Hanson i Ashley Özgen ve svých publikacích užívají výrazu „walking shot“ pro případy (ruční nebo steadicamové) kamerové jízdy sledující chůzi postavy v obraze.

⁹¹ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 61.

⁹² Tamtéž.

3.2 První experimenty s chodící kamerou

Vize kamery jako těla objevujícího filmový prostor pomocí chůze byla filmařům vlastní od samých počátků. Když byl na začátku dvacátých let jeden z ranných experimentátorů s antropomorfním pohybem kamery a možnostmi subjektivního hlediska Friedrich Wilhelm Murnau dotázán, jaké by bylo jeho největší vánoční přání, popsal svou vizi tělesné a „odhmotněné“⁹³ kamery. Takový nástroj by se měl umět „volně pohybovat prostorem“ a vedl by k naplnění Murnauovi vize „architektonického filmu,“ v němž by kamerová technika zastávala roli „těl s krví v žilách pohybujících se mobilním prostorem,“ a tvořila „symfonii těl a rytmu prostoru, *hru čistého pohybu*.“⁹⁴ Co zde režisér předpovídá je vznik jakési stabilizované ruční kamery, ne nepodobné pozdější technologii steadicam, která by se „nestavěla mezi diváka a obraz“⁹⁵ a umožňovala by splynutí nástroje s (chodícím) operátorem. V době Murnauova působení však ještě podobná ruční kamera, která by byla natolik stabilní, aby dokázala filmovému rámu vtisknout přirozený, tělesný, a přitom plynulý pohyb prostorem a nehlásit se přitom o pozornost, neexistovala. Když tedy ve filmu *Východ slunce* (*Sunrise*, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) vytvořil nejspíš první příklad kamerové chůze snímané ze subjektivního hlediska postavy,⁹⁶ vesnického muže krácejícího mokřady na schůzku se svůdnou ženou z města,⁹⁷ musel se spolehnout na nápodobu chůze. Díky obrovskému rozpočtu studia Fox mohl nechat zbudovat vyvýšenou plošinu, po které se kamera pohybovala na kamerovém vozíku (*dolly*)⁹⁸ a prostřednictvím mimetické filmové chůze tak cestu hrdiny po stezce zarostlé kapradím napodobila.

První rozměrné kamerové vozíky, které kromě kamerové techniky pojaly i samotného operátora a někdy další členy štábu, přišly na scénu kolem roku 1912⁹⁹ a ve filmu *Boj o světovládu* (*Cabiria*, r. Giovanni Pastrone, 1914) byly poprvé rozsáhleji využity ke

⁹³ Lotte H. Eisner, *Murnau*. Berkeley: University of California Press 1973, s. 84.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Paul Schrader, *Game Changers: Camera Movement*. *Film Comment*, 2015, c. 2. Dostupný na <<https://www.filmcomment.com/article/game-changers-camera-movement/>> [cit. 12. 4. 2023].

⁹⁷ *Východ slunce*, 00:11:40-00:00:12:00.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Serena Ferrara, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Boston: Focal 2001, s. 4.

kamerové jízdě a objevování prostoru mizanscény. Přesto, že první ruční kamera zvaná Aeroscope byla patentována ještě o tři roky dříve,¹⁰⁰ nestálost a roztřesenost jejího obrazu se natolik rozcházela se zavedenou „konvencí obrazové stability a ostrosti“¹⁰¹, že bylo její užití v hlavních proudech uměleckého filmu přenecháno především sféře expresivních vyobrazení stavů dezorientace, opilosti, násilí apod. Indexikální filmová chůze se tak během následujících dekád rozvíjela především v kontextu armádního filmu, válečných reportáží a týdeníků, ale také zaznamenávání pozorování volné přírody nebo pozvolna se rozšiřujícího trendu *home movies* a amatérského filmu.¹⁰²

Ze zkušenosti s tvorbou filmových deníků zvaných *Kino-Pravda* (*Кино-Правда 1-23*, r. Dziga Vertov, 1922-1925) vychází také teorie a praxe skupiny kinooků v čele s Dziguem Vertovem. Přestože se v nejslavnějším filmu hnutí, *Muž s kinoaparátom* (*Человек с киноаппаратом*, r. Dziga Vertov, 1929), indexikální filmová chůze vyskytuje jen marginálně, domnívám se, že je – stejně jako Vertovovy zápisky – potenciálem chodící kamery prostoupen na mnoha místech. Vertov se na začátku manifestu z roku 1922 poměrně konfrontačně vymezuje oproti ruské a německé tradici tzv. psychologického filmového dramatu a americkému filmovému klišé (kterého si však váží alespoň pro jeho snahu o dynamické obrazy), když se spolu s kinooky staví do opozice k jejich kameramanům (кинematграфисты)¹⁰³. Už z těchto rozdílných pojmenování vychází jedna z prvních charakteristik hnutí. Zatímco ruský výraz pro kameramana (a ve Vertově pojetí širěji filmaře) obsahuje podobně jako anglický překlad (cinematographer) příponu „-graf“ (z řeckého *graphê*, v překladu „psát“ nebo „kreslit“) a odkazuje tak k technologické extenzi těla v podobě pera, tužky nebo štětce tvořící statické obrazy či popisy, Vertovův neologismus se zakládá na příponě „-ok“, odkazující zároveň ke slovu „oko“ a k příponě definující „lidského činitele mužského rodu.“¹⁰⁴ I když pomineme známé

¹⁰⁰ Phil Cavendish, The delirious vision: the vogue for the hand-held camera in Soviet cinema of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 7, 2013, c. 1, s. 8.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 7.

¹⁰² Tamtéž, s. 9-10.

¹⁰³ Dziga Vertov, My. Variant manifesta. *Kinofot* 1922, c. 1, s. 11. Dostupný na <https://monoskop.org/File:Vertov_Dziga_1922_My_Variant_manifesta.pdf> [cit. 20. 3. 2024].

¹⁰⁴ Dziga Vertov. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press 1985, s. 5.

konceptualizace vztahu mezi kamerou a perem,¹⁰⁵ které Vertov předešel o desítky let, najdeme na jeho vymezení několik zajímavostí. Samotný rozdíl mezi principy zaznamenávání a vidění poukazuje k dynamické roli kamery v pojetí kinooků. Jestliže je navíc kamera – stejně jako pero, které můžeme kdykoliv odložit – tradičně chápána jako nástroj, jakási vnější extenze kameramana, v případě kinooka dochází k absolutnímu splynutí člověka s nástrojem, kamera se stává, součástí těla, druhým okem, a i v případě, kdy ji kinook odkládá, nepřestává svět nahlížet (přeneseně) její optikou.

Na rozdíl od vytváření obrazů perem, které vyžaduje spíše statické postavení a oporu, je kinookovo vnímání světa inherentně dynamické. Vertov ve svých zápiscích klade asi největší důraz na to, co Walter Benjamin nazývá „optickým nevědomím“¹⁰⁶ – možnosti kamery přesahující „nedokonalosti a krátkozrakost lidského oka.“¹⁰⁷ Vedle technik jako jsou zrychlení či zpomalení filmu, přiblížení kamerovou čočkou nebo animace, však klade důraz na objevování možností kamerového pohybu. Kinook se proto obrací zády k „cizím látkám hudby, literatury a divadla“ a vydává se „ven, pod otevřené nebe, do čtyř dimenzí (tří + času), hledat vlastní materiál, vlastní metrum a rytmus.“¹⁰⁸ V jiném apelativním textu s názvem „Rada tří“ z roku 1923 Vertov zveřejňuje rezoluci vytvořenou spolu s jeho bratrem, kameramanem Michaiilem Kaufmanem, a manželkou, editorkou Elisabetou Svilovou, začínající slovy: „Já jsem kinook, mechanické oko. Já, stroj, ti ukazuji svět, jak ho mohu vidět jenom já.“¹⁰⁹ Nejvýznamnější složkou této mechanické vize je právě konstantní pohyb, kinook, se „přibližuje a znovu vzdaluje předmětům, [...] vrhá se do davu, [...] manévruje chaosem pohybu, který natáčí.“¹¹⁰ Experimentace s pohybem byla kinookům vlastní. Z doby natáčení *Muže s kinoaparátem*, ve kterém Kaufman filmuje postupně

¹⁰⁵ Nejznáměji v eseji „Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo“ Alexandra Astruca nebo v Bordwellově monografii o Jasudžiró Ozuovi, kde jeho kameru odlišuje od „švenkujícího“ japonského „kaligrafického“ stylu.

Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel 1992.

David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI 1988, s. 80.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, *A Short History of Photography*, trans. Stanley Mitchell. *Screen* 1972, c. 13, s. 5-26 (7).

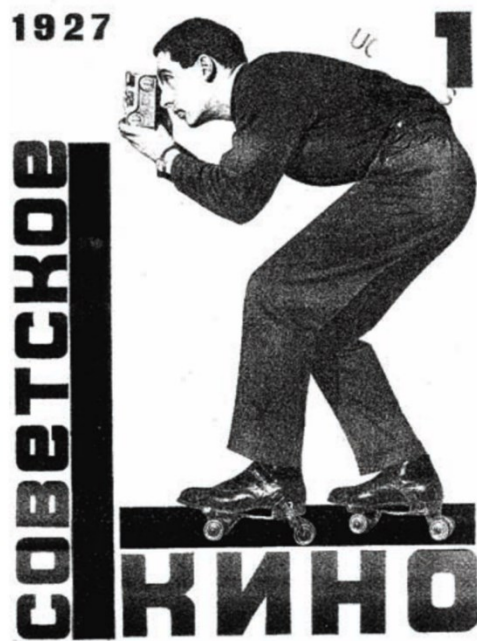
¹⁰⁷ Dziga Vertov. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press 1985, s. 14.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 7.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 17.

¹¹⁰ Tamtéž.

z jedoucího vlaku, automobilu, a dokonce i plochodrážního motocyklu, pochází slavná titulní fotografie magazínu *Sovětské kino* (советское кино), na níž Kaufman za jízdy na kolečkových bruslích nahlíží do hledáčku ruční kamery.



Obr. 6

Přes komplikovanost zmíněných experimentů a přes všudypřítomnost postavy kameramana, chodícího po ulicích fiktivního města s kamerou na stativu přehozenou přes rameno, najdeme v *Muži s kinoaparátem* pouze tři sekvence natočené ruční kamerou a pouze jedna z nich je přímou instancí kamerové chůze. Jean Rouch ve své eseji s názvem „Kamera a lidé“¹¹¹ obdivuje průkopnickou mobilitu Vertovova a Kaufmanova „pohyblivého oka,“ ale chybně uvádí, že se zatím „umělo pohybovat jen v kabrioletu,“¹¹² protože snímek byl natočen na kameru, která nepřetržitě spočívala na stativu. Tento častý omyl se přímo nabízí, jelikož kamera, kterou ve filmu vidíme nejčastěji v roli jedné z hlavních postav je statický model poháněný klikou. Snímek byl však natáčen na více, patrně o něco méně fotogenických, kamer a při pozorném sledování si můžeme všimnout i záběrů Kaufmana s ruční kamerou,¹¹³

¹¹¹ Jean Rouch, La caméra et les hommes. In Claudine De France (ed.), *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles*. Berlin – Boston: De Gruyter Mouton 1979, s. 53-72.

¹¹² Tamtéž, 59.

¹¹³ *Muž s kinoaparátem*, 00:42:08-00:42:20.

pravděpodobně kompaktním modelem Kinamo s pérovým pohonem, z nichž několik ve dvacátých letech nakoupilo sovětské Goskino.¹¹⁴



Obr. 7



Obr. 8

Ruční kamerou jsou natočeny dvě sportovní sekvence v poslední kapitole filmu, ve kterých se chodící (zde spíše pobíhající) ruční kamera zapojí nejdříve do hry ženské košíkové¹¹⁵ a o chvíli později vběhne i na hřiště kopané.¹¹⁶ Ke konci filmu se potom ruční kamera reprezentující hledisko titulního muže překvapivě, vzhledem k předchozí absenci kamerové chůze, rozejde do oděského klubu pracujících.¹¹⁷ Zatímco pro zachycení dojmů účastníka sportovních utkání, chaosu těl a vzrušení z hry, byl nestabilní a nepřesný obraz kamery příhodný, zdá se, že ani experimentátorovi jako byl Vertov, se roztresený rám vytvořený ruční kamerou nehodil na delší než třívteřinový chodecký záběr. Proč tedy k takto ojedinělému využití kamerové chůze vůbec přistoupil se můžeme pokusit dedukovat na základě jeho námětu. Vertov si pro jedinou instanci indexikální filmové chůze vybírá politický námět klubu pracujících, ke kterému se vrací ještě v pozdějším záběru, ve kterém Kaufman konzum v podobě jídelny mění za zábavu v dalším z „Leninových“ klubů.¹¹⁸ Domnívám se, že užití ruční kamery zde má zdůrazňovat intencionalitu volby destinace a divákovi ukazovat, že Kaufmanův muž není flanérem, záhalčivě se

¹¹⁴ Phil Cavendish, The delirious vision: the vogue for the hand-held camera in Soviet cinema of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 7, 2013, c. 1, s. 14.

¹¹⁵ *Muž s kinoaparátem*, 00:52:15-00:52:40.

¹¹⁶ Tamtéž, 00:52:45-00:53:25.

¹¹⁷ Tamtéž, 00:56:35-00:36:38.

¹¹⁸ Tamtéž, 00:57:40-00:58:40.

toulajícím odcizeným moderním městem, nýbrž kinookem, verzí socialistického člověka, jehož práce i chvíle volna mají jasně vymezený čas i místo ve fungujícím stroji moderní sovětské metropole. Jeho chůze je smysluplná a ve svém účelu vysoce politická.

3.3 Chodící kamera a kinematografie vidoucího

Murnau svoji vizi odhmotněné pohyblivé kamery realizoval jen částečně, prostřednictvím mimetické filmové chůze umožněné vysokými rozpočty hollywoodských studií. Experimentaci se stylotvornými možnostmi ruční kamery zanechal ve svých německých expresionistických začátcích, jako například ve filmu *Poslední štace* (*Der letzte Mann*, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), kde ruční kameru využívá k subjektivnímu záběru znázorňujícímu pocit opilosti.¹¹⁹ Vertov s Kaufmanem se pustili o krok dál a ideál chodící kamery představili nejen v záběrech peripatetického kameramana a vtipné animaci kamery na stativu, jež se sama naučí chodit,¹²⁰ ale dokonce v několika záběrech indexikální filmové chůze, sloužících ke zdůraznění politického vyznění filmu. Jejich příklad nedlouho po *Muži s kinoaparátem* následoval nejmladší z bratrů, Boris Kaufman, který v krátkometrážním filmu *Na slovíčko, Nizzo* (*À propos de Nice*, r. Jean Vigo, 1930) natočil několik delších sekvencí kamerové chůze zachycených ruční kamerou, jimiž kriticky reprodukoval zahálčivost vyšší střední třídy v přímořském letovisku.¹²¹ Jak naznačují tyto ranné příklady, indexikální filmová chůze natáčená technikou ruční kamery, se oproti chůzi mimetické, pomalu začala stávat jedním z výrazných prvků nového filmového stylu, který se stavěl do opozice k transparentní kameře založené na ostrém a plynulém obraze, již uplatňovaly hlavní proudy kinematografie v čele s hollywoodskými studii. Oproti nim využíval rozvíjející se peripatetický styl kamery vtělenou podstatu filmového média ke společenským, ne-li přímo politickým komentářům.

¹¹⁹ *Poslední štace*, 00:44:20-00:00:44:40.

¹²⁰ *Muž s kinoaparátem*, 00:59:48-01:00:45.

¹²¹ *Na slovíčko, Nizzo*, 00:04:15-00:04:45.

K jejich působivosti přispívala také vnímaná autenticita¹²² podobných záběrů. Jak se přesvědčíme v následujících částech práce, indexikální obtisk chodícího těla kameramana doplněného o protetický orgán kamery, kterým se zabýváme v této kapitole, není na úrovni média totožný s chůzí samotného filmu, natož pak s vjemy diváka. Je tedy možné předpokládat, že dojem autenticity pramení mnohem spíše z naučeného vnímání stylových konvencí a postupně kultivované aktivity diváctví. Po prvních slibných experimentech z dvacátých let rozvoj ruční kamerové techniky a s ním i možnosti indexikální filmové chůze narazily na příchod zvukového filmu. Zařízení k nahrávání zvukové stopy bylo synchronizováno s navíjením filmového pásu pomocí elektrického motoru, který nejen navýšil hmotnost aparátu, ale také hlasitost kamery, která teď musela být zakryta dalším izolačním zařízením. Možnosti ruční manipulace s kamerou a její schopnost vyjít do ulic nebo se vrhnout do davu byly na řadu let omezeny. Kamerová chůze tak byla využívána především v rámci experimentálního nebo nonfikčního filmu, na jejichž poli dále rozvíjela specifickou estetiku, jež byla založena na antagonistickém vztahu k tendenci hlavních kinematografických proudů popírat materiální základ média a již se filmoví diváci postupně učili přiznávat hodnotu vyšší autenticity.

S postupným vývojem možností postsynchronní zvukové stopy a rozvojem kamerových technologií se indexikální filmová chůze začala vracet na velká filmová plátna a na zmiňovanou estetiku navázala i v narativním filmu. Prvním z významných filmových hnutí, která ve větší šíři začala uplatňovat autentický účinek kamerové chůze, se stal italský neorealismus. Poválečný nedostatek materiálu, elektrické energie a zdrojů spolu se zničenými filmovými studii napomohl k přesunu filmových štábů do ulic a vyústil v již zmiňovanou estetiku *pedinamenta*. Metoda pěšího „sledování“, z níž jsem v předchozí kapitole zmiňovala postup jakéhosi před-filmového střihového scénáře, se propisovala i do samotného natáčení neorealistickejších snímků, které Gilles Deleuze nazval pomocí francouzské slovní hříčky filmovými baladami a procházkami zároveň (*films de bal(l)ade*).¹²³

¹²² Adam Charles Hart, *Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity*. *Discourse* 41, 2019, č. 1, s. 37-67 (39).

¹²³ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán. Praha: NFA 2006, s. 10.

Dlouhé kamerové chůze, volně sledující pohyb postav, do filmu vedle těla operátora kamery vtiskují trvání času. Zatímco hlavní proudy kinematografie využívají dynamickou kameru ve shodě s psychologickým poznatkem o tom, že pozornost diváka nejlépe zaujme jakýkoliv pohyb, který dopadne na sítnici a vyvolá v něm tělesnou reakci spojenou se zvýšenou hladinou adrenalinu,¹²⁴ italské neorealisticke snímky pohyb kamery nepoužívají k uplácení diváka viscerálním šokem. Naopak jej prostřednictvím kamerové chůze v různé míře nechávají prožít trvání času a jeho bezcílnost, v poválečné době spojenou s „novým typem ‚vyprávění‘ schopným pojmut eliptično a neuspořádanost, jako kdyby kinematografie měla znovu začít od nuly a zpochybnit všechny výdobytky americké tradice.“¹²⁵

Odklon od hollywoodského narativního stylu, ale také od tzv. „filmů bílých telefonů“ (*telefoni bianchi*),¹²⁶ směrem k zaznamenávání společenské reality 40. a 50. let pomocí filmových balad/procházek, se pokusím krátce ilustrovat trajektorií, kterou chodící kamera nastoupila ve filmech Roberta Rosselliniho – dvou poválečných snímcích, *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, 1945), *Německo v roce nula* (*Germania anno zero*, 1948) a o několik let pozdějším romantickém dramatu *Cesta po Itálii* (*Viaggio in Italia*, 1954). První z nich, příběh partyzánského odboje v posledních měsících německé okupace Říma, je sice částečně snímán „dokumentární“ technikou ruční kamery a využívá reálné záběry pouličních bojů, jeho využití kamerové chůze je však spíše okrajové a podřizuje se konvenční práci s filmovou montáží. Chodící kamera je tak zapojena především ve scénách se zvýšenou dramatičností, jako v záběrech vedoucích ke smrti jedné z hlavních hrdinek, ve kterých roztřesená kamerová chůze sleduje postavy běžící po schodech činžovního domu, aby zničili stopy po odboji dříve, než se k nim dostanou nacističtí vojáci.¹²⁷ Přes jasný stylový odklon od zavedených kamerových konvencí zde

Český překlad uvádí spojení „projížďka-balada,“ francouzský výraz „balade“ může znamenat obojí.

¹²⁴ Jean-Pierre Geuens, *Visuality and Power: The Work of the Steadicam*. *Film Quarterly* 47, 1993-1994, c. 2, s. 8-17 (9).

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček – Přemysl Maydl – Čestmír Pelikán. Praha: NFA 2000, s. 248.

¹²⁶ *Telefoni bianchi* se přezdívalo eskapickým komediím produkovaným italským filmovým průmyslem v době fašistické vlády a zastávajících konzervativní hodnoty a obdiv k přepychu – odtud odkaz na v té době okázalou technologii.

¹²⁷ *Řím, otevřené město*, 00:52:08-00:52:40.

Rossellini ručně snímanou kamerovou chůzí využívá především pro expresivní zachycení vyhrocených emocionálních situací a stavů.

Ve filmu zasazeném do válkou zdevastovaného Berlína se již chodící kamera odpoutává od své přímočaré narativní funkce a stává se jakousi samostatnou entitou, která spolu s dětským hrdinou filmu prochází širokými ulicemi a klopýtá mezi hromadami trosek.¹²⁸ Ruční kamera zde svou chůzí dává tušit přítomnost vtěleného pozorovatele, jehož identita však zůstává nejasná a pasivní. Podobně pátrající je i kamerová chůze v posledním ze snímků, kde hledisko kamery občas doprovází a jindy dokonce subjektivně zastupuje brouzdající pohled hlavní hrdinky, otřesené vizuálními impulsy a nejasným plynutím času jižní Itálie. Zatímco v římském snímku Rossellini využívá možnosti kamerové chůze k emocionálnímu podtržení děje, v následujících snímcích již chodící kamera nezastává funkci činitele „akce“ [*actant*], nýbrž tvoří kinematografii „vidoucího“ [*voyant*],¹²⁹ který realitu netvoří na základě narativu a přesně promyšlených pohybů, ale pozoruje ji svým vtěleným, avšak ne zcela jednoznačným, toulajícím se zrakem.



Obr. 9



Obr. 10

V mém zájmu – ani v možnostech této práce – není podat přehledný historický výčet instancí kamerové chůze napříč historií kinematografie. Jak jsem popsala výše, indexikální filmová chůze spoluvytváří kamerový styl, jenž inklinuje k rezistenci vůči stylovým i narativním tendencím hlavních proudů kinematografie. Vývoj

¹²⁸ *Německo v roce nula*, 01:04:55-01:05:31.

¹²⁹ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán. Praha: NFA 2006, s. 8.

tradice, jež se započala v uvažování tvůrců experimentálního filmu 20. let, rozvíjela se v prostředí nonfikčního filmu a svého potenciálu poprvé dosáhla v rámci italského neorealismu, se nezastavil v Itálii padesátých let. Na základě několika vybraných okamžiků filmové historie, které jsem citovala v předchozích odstavcích, je však již teď možné odhalit dvě hlavní stylové tendence chodecké kamery. První z nich navazuje na Vertovovu tendenci experimentovat s kamerovou chůzí v rámci umělecké montáže a zviditelňovat práci a tělo kameramana otisknuté do pohybu filmu. V tomto uvažování pokračovaly nové generace avantgardních filmařů, zmínit můžeme třeba gesto „somatické“¹³⁰ kamery Marie Menken nebo snahu Stanleyho Brackhage předat svým fyziologickým pohybem „emocemi nabytý pocit, jež se skrze mě přesouvá do samotné kamery.“¹³¹ Ta je patrná například ve filmu *Anticipation of the Night* (r. Stan Brackhage, 1958), ve kterém rozeznáváme pohyby těla za kamerou jasněji než obrazy věcí, které snímá. Druhá tendence dlouhých neorealistických záběrů kamerové chůze se zase promítla do narativních postupů evropských nových vln nebo trendu tzv. *slow cinema*, ve kterých tolik nejde o zvýraznění indexikální přítomnosti konkrétního individuálního filmařova těla, ale spíše o zdůraznění filmového média jako vtěleného pozorovatele.¹³² V poslední stručné podkapitole této části práce se podívám na to, jak vývoj indexikální filmové chůze proměnil další z významných momentů historie chodecké kamery, vynález steadicamu.

3.4 Steadicam: chodecká fúze kamery s operátorem

Autor slavného dlouhého záběru chůze zázemím klubu Copacabana¹³³ ve filmu *Mafiáni* (*Goodfellas*, r. Martin Scorsese, 1990), kameraman Larry McConkey, popisuje, jak v rámci pohybu se steadicamem v podstatě sehrává jednu z hlavních rolí: „Procházím prostorem definovaným záběrem a představuji si, že jsem postavou,

¹³⁰ Sitney popsal kameru Manken jako „somatickou,“ protože vedle reprezentací v obrazech zachycovala „její celkovou tělesnou reakci na to, co skrze kameru viděla. [...] Filmy Menken vytvářejí úžasná maxima fyziologie, jež je stvořila.“ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down, Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford: Oxford University Press 2008, s. 23.

¹³¹ Stan Brackhage, *Essential Brackhage: Selected Writings on Filmmaking*, ed. Bruce R. McPherson. New York: McPherson 2001, s. 210.

¹³² Jako příklad takovéto praxe, kdy kamera sice neobrací pozornost ke své subjektivní indexikální povaze, ale přesto při svém pěším doprovázení postav působí vtěleným dojmem, můžeme zmínit snímky *Satanské tango* (*Sátántangó*, r. Béla Tarr, 1994) nebo *V Sylviině městě* (*En la Ciudad de Sylvia*, r. José Luis Guerín, 2007).

¹³³ *Mafiáni*, 00:31:34:00:34:35.

o čem asi přemýšlí a co cítí.“¹³⁴ Když v polovině sedmdesátých let kameraman Garrett Brown vynalezl první verzi zařízení, jež operátorovi kamery nejen uvolnilo obě ruce, ale především izolovalo pohyb kamery od všech otřesů způsobených jeho chůzí, naplnil tak vizi těsného tělesného propojení kamery s operátorem a umožnil mu stát se jedním z fluidních těl s krví v žilách, o kterých snil už Murnau. Nový chodecký subjekt se skládal z operátorova těla oblečeného do speciální vesty, na kterou byla napojena soustava kovových ramen držící gyroskopické zařízení (gimbal) a vertikální tyč (sled), která na svých koncích vyvažovala kameru rozloženou do několika částí (optické zařízení, baterie, monitor). Nová technologie navždy proměnila vnímání filmového pohybu.¹³⁵ To, jak se propsala do chápání indexikální filmové chůze a vztahu mezi médiem filmu a tělem kameramana, však zůstává sporné.

Na jedné straně tvoří nové zařízení těsnější spojení s tělem operátora – namísto nástroje, který je třeba držet v ruce podobně jako pero či štětec se tentokrát doslovně navléká a připevňuje k trupu těla a realizuje tak představu protetické nástavby zapojující se do lidského pohybu jako další z končetin. Na druhé straně se v určitém smyslu od chodícího těla a jeho zraku oddaluje – operátor na svět nenahlíží hledáčkem kamery, ale pozoruje jeho obraz na monitoru. Kameraman se navíc nepohybuje běžným způsobem. Aby indexikální filmová chůze vypadala co nejpřirozeněji, operátor musí zaujmout správné držení těla s náklonem dozadu a pohyb gyroskopického zařízení korigovat pomocí pohybů pánve.¹³⁶ Je tedy otázkou nakolik zůstává výsledný pohyb indexem chůze kameramana a nakolik jde o kamerovou jízdu poháněnou lidskými kroky podobně, jako byly poháněny první kamerové vozíky.

Podobně se různí i názory srovnávající vjem z lidské chůze s vjemem jejího záznamu vytvořeného steadicamem. Jak v jedné ze svých přednášek týkajících se fenomenologie těla v pohybu uvádí Merleau-Ponty, „během chůze pohled spontánně

¹³⁴ Serena Ferrara, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Boston: Focal 2001, s. 121.

¹³⁵ Steadicam je dnes využívána v 90 % filmů, viz Serena Ferrara, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Boston: Focal 2001, s. 75.

¹³⁶ Tamtéž, s. 34.

obnovuje neměnnou linii horizontu a jen v případě, že člověk zaměří pozornost na svou percepci, krajina před ním začne poskakovat.¹³⁷ Za tuto stabilitu pohledu vděčíme našemu vestibulookulárnímu reflexu,¹³⁸ jehož působení steadicam napodobuje gyroskopickým zařízením. Ač by se tedy mohlo zdát, že se Brownovi v technologii steadicamu podařilo vyvinout zařízení schopné přesné nápodoby zážitku z chůze, zvážíme-li celkový haptický¹³⁹ a kinestetický tělesný prožitek chůze, dalo by se tvrdit, že otřásající se obraz zaznamenaný ruční kamerou je přesnější. Zrak chodícího těla totiž sice vyrovnává dopady, nárazy a šokbrtnutí, ostatní smysly však zaznamenávají kontakt s povrchem, váhu vlastního těla, impulzy ve svalových vláknech apod. Jean Pierre Geuens například tvrdí, že ruční kamera svým nestabilním pohybem dokáže vizuálně reprezentovat viscerální a haptické prožitky lidské chůze a je tak diváky „rozpoznána jako skutečnější a živější.“¹⁴⁰ Geuens odpolitizovanou podstatu steadicamu přirovnává k příkladu drsné struktury tempéry, jejíž náhradu hladkou olejomalbou John Berger považoval za symptom „potřeb buržoazní třídy [15. století] proměnit všechny věci v objekty komodifikace,¹⁴¹ a ukazuje tak, jakým způsobem v sobě může zaměření na fenomenální rozměry exprese a percepce filmové chůze nést kritický přesah.

Zatímco v předchozích podkapitolách jsem pozorovala vtělenou podstatu indexikální filmové chůze pořízené ruční kamerou, jež se vzpírala konvencím snažícím se o zakrytí materiálních základů filmového média, dokonalé a odhmotněné vidění steadicamu poučku transparentní kamery v hlavních proudech kinematografie dokonale naplňuje. Nabízelo by se tedy shrnutí, že filmy, v nichž nalezneme příklady indexikální filmové chůze namísto chůze mimetické – a ještě lépe ty, jež přiznávají svůj původ v chůzi kameramana s extenzí ruční kamery – jsou ve větším kontaktu se

¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Texts and dialogues: Maurice Merleau-Ponty*, trans. Drew Leder, eds. Hugh J. Silverman a James Barry, Jr., Atlantic Highlands: Humanities Press 1992, s. 164.

¹³⁸ Luis Rocha Antunes, *The Vestibular in Film: Orientation and Balance in Gus Van Sant's Cinema of Walking. Essays in Philosophy* 13, 2012, c. 2, s. 522–549 (533).

¹³⁹ K haptickému vyznění flanérky ve filmech Agnès Vardy viz Les Roberts, „Utopic Horizons: Cinematic Geographies of Travel and Migration.“ Disertační práce. Middlesex University, 2005, s. 201. Dostupný na <https://www.researchgate.net/publication/334108885_Utopic_Horizons_Cinematic_Geographies_of_Travel_and_Migration> [cit. 3. 2. 2024].

¹⁴⁰ Jean-Pierre Geuens, *Visuality and Power: The Work of the Steadicam. Film Quarterly* 47, 1993-1994, c. 2, s. 8-17 (11).

¹⁴¹ John Berger, *The Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books 1972. Citováno v Jean-Pierre Geuens, *Visuality and Power: The Work of the Steadicam. Film Quarterly* 47, 1993-1994, c. 2, s. 8-17 (16).

svou materiální podstatou a díky otisku chůze nabývají tělesnosti a s ní, řečeno s Bergrem, také rezistenci vůči dominantním narativům buržoazní společnosti.

V následujících kapitolách však tuto tezi zkomplikujeme, když z úrovně chůze kameramana a technologie postoupíme na rovinu narativních subjektů a média samotného. Jakkoliv se v této práci řídím známým výrokem Marshala McLuhana, že „médiium je poselstvím,“ domnívám se, že jeho teorii médií jako extenzí člověka chybí přesnější rozlišení mezi technologiemi a médii.¹⁴² Jak v předchozí kapitole ukázaly výroky filmových průkopníků i analýzy několika momentů z historie kamerové chůze, technologie filmové kamery může být rozhodně chápána jako extenze (nebo dokonce protéza) lidského těla. Jak ale připomíná Jennifer M. Barker, „je důležité rozlišovat mezi ‚tělem filmu‘ a tělem mikrofonisty nebo kameramana.“¹⁴³ Kamera si podle Vivian Sobchack sice zaslouží svou privilegovanou pozici, jelikož „ze všech smyslových orgánů filmu je to právě ona, která vidí, slyší a může se pohybovat světem,“¹⁴⁴ pořád však zůstává jen jedním z mnoha orgánů. V následujících kapitolách se tedy od chůze tohoto upřednostňovaného ústrojí přesuneme k chůzi filmu samotného.

¹⁴² Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, přel. Miloš Calda. Praha: Odeon 1991.

¹⁴³ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009, s. 9.

¹⁴⁴ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 222.

4 Chůze z hlediska postav

V krátkém uměleckém dokumentárním snímku *Passing* (1996) nechává režisérka Kym Ragusa zaznít vyprávění své afroamerické babičky o prvním výletě na americký Jih, který na konci padesátých let podnikla se svým partnerem. Když se pár rozhodne na chvíli zastavit v restauraci na kraji silnice, muž navrhuje, aby do podniku vstoupila sama a jídlo přinesla s sebou. Co následuje, je extrémně působivý dlouhý hlediskový záběr z perspektivy Ragusiny babičky, který před sebou otevírá prostor bistra s několika návštěvníky v nezaujaté konverzaci. Vtělená podstata záběru se divákovi ozřejmí v momentě, kdy jeho subjekt začne pomalými kroky procházet uličkou bistra a pozorovat čím dál více rozrušené pohledy strážníků, znejistěných nejasnou rasovou příslušností ženy se světlou pletí a rusými vlasy. Filmová chůze, v níž divák na malou chvíli sdílí hledisko protagonistky, se završuje momentem, kdy jeden z hostů restaurace prohodí urážlivou otázku: „Z jaké strany kolejí pocházíš?“ Žena si v tu chvíli uvědomuje, že vkročila do segregovaného podniku a v odvážném gestu potvrzuje svou identitu.

Ragusa ve filmu mísí nové, subjektivní kamerou natočené scény s archivními záběry a fotografiemi doplněnými o zvukovou stopu složenou z gospelových a bluesových písní. Co mi však z celého snímku utkvělo v mysli nejdéle, je právě onen působivý hlediskový záběr, prostřednictvím něhož jsem na chvíli kráčela ve stěevících protagonistky a zprostředkovaně pocítila tísnivost a nebezpečí její situace. Předmětem mého zájmu v této kapitole není chůze postav uvnitř filmového obrazu (jež se v Ragusině snímku neobjevují vůbec), nýbrž právě chůze samotného filmového rámu v situacích, ve kterých divák identifikuje pohyblivý filmový rám s chůzí jedné z postav. K takovým instancím subjektivizace (nakolik funkčním a přesvědčivým uvidíme na příkladech v této kapitole) dochází prostřednictvím *hlediskového záběru* (point-of-view shot) jedné z postav, který můžeme pro účely této kapitoly nazvat jako *peripatetický hlediskový záběr*.

Problematika fokalizace vyprávění skrz několikeré vrstvy hledisek¹⁴⁵ je významnou součástí uvažování o filmu – z různých teoretických pozic se jí vedle naratologie zabývají také marxistická teorie aparátu,¹⁴⁶ texty feministické teorie založené na psychoanalytickém zkoumání aktivního mužského pohledu¹⁴⁷ a v návaznosti na ně také postkoloniální myšlení.¹⁴⁸ V rámci této kapitoly se však zaměřuji pouze na základní úroveň tohoto jevu a ptám se na to, jakým způsobem antropomorfní pohyb filmového rámu (jeho chůze), přispívá k fokalizaci vyprávění a konstrukci subjektivního pohledu, jehož implikovaného majitele si divák v rámci své interpretace vyprávění dosazuje „před“ plochu filmového plátna. Nakonec krátce naznačím potenciál politického čtení peripatetického hlediskového záběru a jeho možnosti využití k zprostředkování specifického vnímání chůze v rámci tělesné, rasové či sexuální diference.

4.1 Chůze jako alternativní způsob konstrukce osobního hlediska

Na nejobecnější úrovni uvažování představují určité hledisko všechny záběry ve filmu – samotný rám filmových obrazů a obdélník filmového plátna totiž evokují ohraničenost našeho vidění a vytváří tak dojem dívajícího se subjektu. Jak nakonec uvidíme v závěrečné kapitole, je to sám film, kdo se „dívá“. Než se však přesuneme k hledisku filmového média, tato kapitola se pozdrží u subjektů, jež filmové vyprávění konstruuje uvnitř diegeze. Na této rovině můžeme hlediskové záběry rozdělit do dvou kategorií – osobní a neosobní.¹⁴⁹ Zatímco neosobní hlediskový záběr může být chápán jako pohled implikovaného autora, který není jednou z postav (v rámci filmové kritiky i dějin kinematografie, především v oblasti autorského filmu, se často mluví přímo o pohledu daného režiséra), osobní hledisko zprostředkovává

¹⁴⁵ Extenzivní ponor do rozlišení různých typů subjektivity a fluktuaci mezi nimi viz Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Boston – Berlin: De Gruyter Mouton 1984.

K pojmu fokalizace viz Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press 1997.

¹⁴⁶ Viz Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.

¹⁴⁷ Viz Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

¹⁴⁸ Viz E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York – London: Routledge 1997.

¹⁴⁹ Francesco Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008, s. 64.

pohled postavy (nebo vypravěče) v první osobě, ukazuje nám, co vidí a je motivovaný jejím jednáním.

Orna Raviv propojuje přemýšlení o osobním hledisku reprezentujícím vidění postav uvnitř vyprávění s konceptuálním rámcem Merleau-Pontyho filozofie. V návaznosti na Mitryho tvrzení o tom, že nám kinematografie nemůže subjektivní hledisko nikdy přesně zprostředkovat, protože „je naprosto nemožné reprezentovat mentální obrazy, které tím, že se stanou viditelné, přestanou být mentální,“¹⁵⁰ zdůrazňuje úlohu filmových konvencí pro interpretaci subjektivního hlediska.¹⁵¹ V rámci nich je totiž divák přesto, že se film vyjádření percepce (mentálního obrazu) nedokáže přiblížit jinak než ve formě její „estetické reprezentace,“¹⁵² schopný si záběr jako takovýto mentální obraz ze subjektivního hlediska postavy vyložit. Jak na příkladu tradičního hollywoodského filmu z pozice naratologie popsal Edward Branigan,¹⁵³ v rámci kontinuálního stylu nemůže být pro takovou interpretaci hledisko konstruováno samostatným záběrem, ale musí být vždy tvořeno jejich soustavou, založenou na suplementární logice. Kromě hlediskového záběru „tak musíme vidět také samotný pohled postavy, [...] pokud bychom ji totiž neviděli dívat se, mohli bychom si myslet, že to, co vidíme, patří jinému hledisku.“¹⁵⁴ Pokud se nám nedostane struktury záběru a protizáběru formou obrazu dívajícího se subjektu umístěného před hlediskový záběr (a případně po něm), mohli bychom si myslet, že sledujeme neosobní hledisko implikovaného autora.

Raviv toto tvrzení objasňuje a dále komplikuje pomocí Merleau-Pontyho zdůraznění intersubjektivní struktury našeho vnímání vlastní subjektivity: „Jakmile vidím, je nutné, aby toto vidění [...] bylo zdvojeno doplňujícím viděním nebo jiným viděním: mě samého zvenčí.“¹⁵⁵ Toto vidění ale nemusíme chápat doslovně, jako nepřetržitou nutnost pohledu druhého člověka, ale spíše jako možnost takového pohledu,

¹⁵⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinema*. Paris: Cerf 2001, s. 209.

¹⁵¹ Orna Raviv, The Cinematic Point of View: Thinking Film with Merleau-Ponty. *Studia Phaenomenologica* 16, 2016, s. 163–183 (171).

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Edward Branigan, Formal permutations of the point-of-view shot. *Screen* 16, 1975, c. 3, s. 54-64 (55).

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 170-171.

¹⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty. *The Visible and the Invisible*, trans. Alfonso Lingis, ed. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press 1968. Citováno v Orna Raviv, The Cinematic Point of View: Thinking Film with Merleau-Ponty. *Studia Phaenomenologica* 16, 2016, s. 172-173.

vztahování se k okolí z perspektivy vtěleného subjektu, který zaujímá pozici mezi ostatními subjekty a při svém vidění tak vždy může být sám viděn. Zamyslíme-li se tedy nad možnostmi konstituce filmového subjektivního hlediska prizmatem Merleau-Pontyho fenomenologie vidění, nabízí se možnost, že k jeho konstrukci není konvenční strategie záběru a protizáběru nezbytná. Pozorující subjekt nemusíme nutně přímo vidět při činnosti dívání se, abychom mu přiznali subjektivitu, jakožto tělu orientovanému ve světě (filmového prostoru) a vztahujícímu se k němu.

Právě tento posun v uvažování mě přivádí zpět k Husserlovým a Merleau-Pontyho úvahám o chůzi, jako prostředku uvědomování si vlastní tělesnosti a s ní spojenému utváření subjektivity prostřednictvím orientace v okolním světě, jež tuto práci započaly. V následující části kapitoly se tak zaměřím na hypotézu, že právě chůze ve formě pohybujícího se rámu v peripatetickém hlediskovém záběru může sloužit jako prostředek k orientaci v prostoru filmu a fokalizovat filmové vyprávění do hlediska jedné z postav prostřednictvím své intencionální¹⁵⁶, orientované a intersubjektivní povahy. Zároveň tak navazuji na deklarovaný cíl jedné z Merleau-Pontyho přednášek, totiž pokusím se otestovat tezi, že „to, co jsme si právě řekli o percepci obecně můžeme uplatnit při vnímání filmu“¹⁵⁷ a nahlédnu na instance peripatetického hlediskového záběru prizmatem fenomenologického pojetí chůze přiblíženým na začátku této práce.

4.2 Funkcionalita peripatetického hlediskového záběru

Peripatetický hlediskový záběr může s klasickou strukturou záběru a protizáběru, řídící se kontinuálními pravidly práce s kamerou a střihem, dynamicky pracovat. Taková praxe funguje dobře především v kontextu žánrů pracujících s emocemi strachu a napětí, jejichž intenzitu může navyšovat prostřednictvím oddálení střihu na očekávaný protizáběr. Klasickým příkladem takového postupu je úvodní sekvence filmu *Halloween* (r. John Carpenter, 1978). Po titulku určujícím čas a místo akce je

¹⁵⁶ Intencionalitu zde pojmám spolu s Vivian Sobchack jako souvztažnou strukturu vědomí, která se do světa propisuje v pohybu „žitého těla.“ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 63.

¹⁵⁷ Mauro Carbone, *The Philosopher and the Moviemaker. Merleau-Ponty and Cinema between Historical Convergence and Ontological Novelty*. In Karel Novotný – Pierre Rodrigo – Jenny Slatman – Silvia Stoller, *Corporeity and Affectivity: Dedicated to Maurice Merleau-Ponty*. Leiden – Boston: BRILL 2014, s. 219-232.

vyprávění fokalizováno do hlediska zatím neznámé entity, která v noci pozoruje rozsvícená světla protějšího rodinného domu.¹⁵⁸ První indicií, napovídající, že jde o osobní hlediskový záběr, a ne pouze běžný neosobní uváděcí záběr, je už první pohyb rámu – protější dům se dostane do záběru po krátkém švenku, který prozrazuje, že se výchozí bod hlediska nachází za překážkou. Její překonání úkrokem doleva následuje kamerová chůze směrem k domu, která subjektivitu hlediska potvrzuje i bez nutnosti ukázat záběr na dívající se postavu. Subjektivita jejího pohledu je totiž tvořena právě prostřednictvím chůze, která se jasně přibližuje k pozorovanému domu (směřuje k objektu, je intencionální), její pozice v prostoru se proměňuje dle vztahu k ostatním prvkům mizanscény (je orientovaná v prostoru filmu) a v momentě, kdy dospěje k jedné z dalších postav, své oběti, ta její subjektivitu svou reakcí stvrzuje (je intersubjektivní). Tělesný charakter subjektu navíc potvrzuje zvuková složka filmu, v rámci níž slyšíme jednotlivé kroky. I přesto, že protizáběr na „vidícího“ Michaela Myerse,¹⁵⁹ který nám odhalí konkrétní identitu vraha, spatříme až po více než čtyřminutovém hlediskovém záběru, již od prvních vteřin nebylo pochyb o tom, že se jedná o osobní hledisko postavy a záměna za neosobní hledisko implikovaného autora tak téměř nebyla možná.



Obr. 11

¹⁵⁸ *Halloween*, 00:00:15-00:04:24.

¹⁵⁹ Tamtéž, 00:04:24-00:04:55.



Obr. 12

Podobná strategie fokalizace prostřednictvím jednoho nebo více peripatetických hlediskových záběrů se vedle žánrových snímků objevuje také v experimentech s filmovým vyprávěním. Snímek *Ruská archa* (*Русский ковчег*, r. Alexandr Sokurov, 2002), jehož příběh by se dal popsat jako dlouhá procházka petrohradským muzeem Ermitáž a ruskou imperiální historií, sestává z jednoho šestadevadesátiminutového peripatetického hlediskového záběru. Děj svými kroky (a hlasem z voiceoveru) líčí postava vypravěče, kterého divák po celou dobu filmu nespatří, ale jehož tělesná subjektivita je zřetelně implikovaná právě v jeho chůzi prostorem paláce. Vypravěčovo mobilní hledisko manévruje prostorami paláce v proměnlivém rytmu chůze, zvědavě se přibližuje k okolním objektům a postavám, z nichž některé pokývnutím či pohledem stvrzují jeho přítomnost. Jeho chůze svou orientovanou, intencionální a intersubjektivní povahou konstruuje pozici vypravěče jako jednoho z těl v prostoru filmu řídicího se zákony percepce, které jsou nám známé ze zkušenosti vlastního peripatetického bytí.



Obr. 13

Zatímco však subjektivní hledisko v ruském experimentálním snímku či v napínavých sekvencích žánrových filmů z perspektivy monstra přijímáme jako fungující součást vyprávění, filmová historie zná také případy, kdy podobný postup selhal. Asi nejznámějším příkladem snímku z této kategorie je adaptace detektivního příběhu Raymonda Chandlera *Dáma v jezeře* (*Lady in the Lake*, r. Robert Montgomery, 1947), který je téměř kompletně fokalizován do hlediska hlavní postavy. První rozdíl mezi detektivním snímekem a Sokurovovou filmovou procházkou spočívá v jejich technologické odlišnosti. Pohyb kamery v prvním ze jmenovaných, založený na speciálním kamerovém vozíku, který byl upraven tak, aby na něm představitel hlavní role mohl sedět a interagovat s ostatními postavami, působí těžce a mechanicky, postrádá rytmus pohybů lidského těla a jeho formát obrazu (1,37:1) je v porovnání s lidským viděním příliš omezený. Extrémně dlouhý, a přesto nenuceně plynulý steadicamový záběr *Ruské archy* v širším formátu (1,85:1) naopak schopnosti lidského zraku spíše překonává.¹⁶⁰ Dle mého názoru však větší důvěryhodnost hlediskového záběru ruského snímku nespočívá tolik ve využití pokročilejších technologií, jako v jeho peripatetické strategii vyprávění.

¹⁶⁰ V určitých momentech, jako například v závěrečné scéně, kdy vypravěč prochází davem, je navíc film postprodukčně zrychlený.

V *Dámě v jezeře* totiž peripatetické hlediskové záběry hrají jen doplňkovou roli mezi mnoha dalšími typy hlediskových záběrů a předmětem filmu není samotný pohyb (jako procházka vypravěče v Ruské arše nebo zlověstné plížení monstra), ale tradiční psychologizující vyprávění. V rámci něj film usiluje o identifikaci diváka s hlavní postavou – nakonec už dobové reklamní slogany k *Dámě v jezeře* oslovovaly diváka v druhé osobě¹⁶¹ –, ten však takové identifikace není schopen. Jak popisuje Vivian Sobchack, divák může s hlediskem, „tělesnou polohou a percepčním zkreslením“ postavy (nebo filmu) „sympatizovat [...] a záměrně je následovat,“ vždy však „fyzicky a materiálně obývá vlastní tělo a prostor.“¹⁶² Edward Branigan nepřírozenost zvolené strategie vysvětluje právě tím, že „postavu nelze poznat z čistě osobního vyprávěcího postoje (Já, nebo Já vidím), protože psychologie [...] závisí na perspektivě neosobního narativního hlasu.“¹⁶³ Proto využití osobního hlediskového záběru mimo suplementární strukturu záběru a protizáběru funguje lépe v rámci žánrové kinematografie nebo experimentálního filmu, jehož předmětem je samotný pohyb (v našem případě chůze) a psychologie subjektu, z jehož hlediska divák objevuje filmový prostor, v něm nehraje důležitou roli a identifikace s ním není nutná (nebo je dokonce nežádoucí). V takových snímcích divák přijímá, a na základě své percepční zkušenosti rozpoznává, tělesnost vidícího a pohybujícího se subjektu. Jak popsal Jean Mitry, může „s ním kráčet, sdílet jeho dojmy,“¹⁶⁴ aniž by se s ním identifikoval.

4.3 Politické čtení peripatetického hlediskového záběru

Chůze samozřejmě není jediným prostředkem, který dokáže přispět k subjektivizaci hlediska mimo strukturu záběru a protizáběru. Subjektivní hledisko může například létat, jako ve filmu *Vejdí do prázdna* (*Enter the Void*, r. Gaspar Noé, 2009). Film, jehož úvodní část se skládá z peripatetických hlediskových záběrů z pohledu hlavního

¹⁶¹ David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publishing Co. 1979, s. 148.

¹⁶² Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 234.

¹⁶³ Edward Branigan, Formal permutations of the point-of-view shot. *Screen* 16, 1975, c. 3, s. 54-64 (62).

¹⁶⁴ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Cerf 2001, s. 68.

hrdiny, po jeho násilné smrti přechází v hlediskové záběry rušných ulic Tokia z perspektivy vznášející se duše.

Výjimečnost peripatetického hlediskového záběru však spočívá ve sdílené zkušenosti tělesného prožitku chůze jako elementárního lidského pohybu, jímž podle Husserla a Merleau-Pontyho přispíváme ke konstrukci vlastní subjektivity. Přesto, že nedochází k jeho ztotožnění se subjektivním hlediskem postavy – ať už chápaným na základě psychoanalytického konceptu identifikace s dominantním pohledem nebo na bázi primitivnější iluze inzerované reklamní kampaní filmu –, divák rozpoznává vtělenou podstatu vidícího subjektu a sdílí s ním jeho peripatetickou zkušenost, „kráčí s ním.“¹⁶⁵ Podle Sobchack je tak pozice diváka sice ukotvená „v situovaném těle zažívaném jako ‚mém‘, a přesto vždy schopná dosahovat až tam, kde toto tělo není [...], propojit toto tělo jak s jeho budoucími a minulými situacemi, tak s tělesnými situacemi ostatních.“¹⁶⁶ Na základě tělesné paměti vlastní zkušenosti tak prostřednictvím peripatetického hlediskového záběru dochází ne k identifikaci, ale ke „komunikaci“¹⁶⁷ s tělem vidícího subjektu.

Přesto, že se jedná o zkušenost sdílenou, prožívání chůze není univerzální ani neutrální. Právě komunikace mezi tělesnými zkušenostmi, které však nejsou totožné, dodává formální figuře peripatetického hlediskového záběru potenciál k politickému či aktivistickému čtení. Podobně jako Kym Ragusa v záběru, který otevřel tuto kapitolu, Sofie Peeters peripatetické hlediskové záběry zakomponovala do dokumentu o ženské zkušenosti se sexuálním obtěžováním ve veřejném prostoru *Femme de la rue* (2012). Reid Davenport zase v dokumentu *I Didn't See You There*

¹⁶⁵ Čtení *peripatetického hlediskového záběru* jako „kráčení s“ připomíná jednu ze základních kritických metodologií *Walking Lab*, režim „chůze-s“ (walking-with), jež má navodit soudržnost, zodpovědnost a odpovědnost/schopnost odpovědi (response-ability).

Stephanie Springgay – Sarah E. Truman, *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab*. Abingdon – New York: Routledge 2018, s. xii.

Rezonuje také s fenomenologickou koncepcí empatie jako doprovázení spíše než projekce nebo splývání, již postuluje Edith Stein. Podle ní subjekt sympatie kráčí „po boku“ subjektu, s kterým empatizuje, a zažívá tak „paradoxní blízkost v odstupu.“

Edith Stein, *On the Problem of Empathy*, trans. Waltraut Stein. Washington: ICS Publications 1989.

Citováno v Adriano D'Aloia, Cinematic empathy: spectator involvement in the film experience. In D. Reynolds and M. Reason (eds), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol and Chicago: Intellect 2012, s. 94.

¹⁶⁶ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 261.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 162.

(2022) využívá peripatetický hlediskový záběr – tentokrát z pozice uživatele elektrického invalidního vozíku – k vtělené reprezentaci odlišného způsobu „procházení“ městem a zpochybňuje tak předpoklad, že se všechna těla prostorem pohybují stejně. Strategie využití chůze ve formě peripatetického hlediskového záběru ve všech těchto příkladech funguje jako silný sociální komentář. Rafinovaná volba využití pohybu filmového rámu namísto tradičnější obrazové reprezentace se vyhýbá nebezpečí kooptace reprezentací difference¹⁶⁸ mainstreamem a jejich zjednodušujícím čtením.

¹⁶⁸ Katharina Lindner, *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. London – New York: Bloomsbury Academic 2023, s. 32.

5 Chodecké tělo filmu

Max Picard ve své kritice moderní kultury, knize *Útěk před Bohem*, popisuje podstatu kinematografického zážitku jako „dokonalý útěk“¹⁶⁹ před tíhou lidského těla. Postavy ve filmových obrazech podle něj nechávají „svoji tělesnost odstavenou někde za sebou, samy před ní na plátně utíkají, zůstává jen obrys těla,“¹⁷⁰ a s nimi mizí i diváci: „lidé, sedící před plátnem, aby na něm pozorovali stíny, zdají se být atrapami [...], zatímco skuteční lidé již dávno utekli.“¹⁷¹ Kino kritizuje jako pouhou mechanickou nápodobu života, soubor reprezentací, jež vytvářejí iluze těl a jejichž pasivní konzumací se divák vzdaluje svému tělu. Jak však ukázaly předchozí kapitoly, nahlížení filmu prizmatem chůze navrácí tělo – nebo spíše množství těl – do popředí našeho zájmu. Chůze jako (proto)kinematografická mediální praktika ukazuje na podstatu lidského těla jako média, jež pomocí pohybu v prostoru aktivně vytváří estetickou zkušenost, kterou samo zároveň zakouší. Pohled na rovinu pohybu kinematografického aparátu zase upírá pozornost k otisku chůze materiálního těla operátora (a materiálního těla kamery) do pohybu filmového rámu. Tělesnosti mohou nabýt také postavy, do jejichž pohledu je fokalizováno vyprávění, a jež pomocí peripatetického hlediskového záběru objevují prostor filmu podobně, jako chodící tělo diváka objevuje svět.

V závěrečné kapitole práce nejprve situuji tělesnost filmového média ve vztahu k jeho dílčím úrovním materiality zmiňovaným v této práci i ve vztahu k tělu diváka, kterému jsem se zatím věnovala jen okrajově. Následně se ptám, jak tato těla – tělo filmového média a mediální (zprostředkující) tělo diváka – reagují na setkání s kinematografickou chůzí. Nakonec krátce naznačuji způsob, jakým chůze nasvětčuje vícesmyslové predispozice těchto těl a jak může proměnit chápání filmu.

¹⁶⁹ Max Picard, *Die Flucht vor Gott*. Erlenbach-Zürich: Rentsch Verlag 1980, s. 18. Citováno v Josef Vojvodík, „Nechejte přízraky, ať se vrátí“. Moderní spektrologie a její média. In Richard Müller a Tomáš Chudý (eds.) *Za obrysy média: Literatura a medialita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 157-208 (175).

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Tamtéž.

5.1 Kde je tělo filmu?

V předešlých kapitolách jsem se věnovala specifickým příkladům snímků či konkrétních sekvencí, pro něž chůze představovala základní konstrukční, stylotvorný nebo vyprávěcí prostředek. Film jako celistvý fenomén se však ze všech diskutovaných komponent skládá a jeho vztah k chůzi tedy nelze podobně jednoduše parcelovat. Na rovině filmu nemůžeme kameramana vnímat jako jediné peripatetické tělo, jež se do filmu propisuje. Aby byl výsledný záběr vnímán jako vtělený, kameru dokonce nemusí obsluhovat člověk – už od sedmdesátých let bývá k některým záběrům využíván mechanický pohyb (motion-control).¹⁷² Většinou je navíc film snímán z mnoha kamer, operovaných různými kameramany a někdy i více členy štábu zároveň. Film se také ve většině případů nedrží jednoho jediného peripatetického hlediska, jako tomu bylo například v *Ruské arše*. Naopak různé perspektivy (ať už ty statické nebo pohyblivé) variuje buď dle konvencí motivovaných snahou o dosažení kontinuálního stylu nebo volněji, proměnlivě a nejednoznačně. Hlediska filmu navíc patří nejen postavám, vyprávěči nebo implikovanému autorovi, ale taky samotnému filmu jako subjektu, který se dívá. Podle Sobchack dokonce „přesto, že jde o upřednostňovaný způsob popisu, žádná taková abstrakce, jako je hledisko v kinematografii není.“¹⁷³ Na místo ní se ve filmu střetávají různé permutace viděných i vidících subjektů, jež ve svých interakcích zhmotňují tělo filmu jako procesuálního mediálního fenoménu, které je samo o sobě pohyblivé i vidící (a viděné).

Chceme-li se zabývat vztahem chůze a filmového těla, je nutné si nejprve vyjasnit, o jakém těle zde mluvíme. Stejně jako těla subjektů uvnitř vyprávění konstruují buď jejich obrazy (schopnost být viděn) nebo jejich pohledy (schopnost vidět), také tělo filmu se vynořuje ze struktury vzájemných pohledů. Podle Sobchack, film není „jen viditelný objekt (,věc‘, která už byla viděna a ustanovena), ale také performativní a komunikativní akt vidění (právě teď vidoucí, teď ustavující aktivita), jež v sobě implikuje dívající se subjekt.“¹⁷⁴ Tělo filmu tedy nemůže existovat v izolaci. Pokud

¹⁷² Serena Ferrara, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Boston: Focal 2001, s. 7.

¹⁷³ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 62.

¹⁷⁴ Tamtéž, 56.

bychom je redukovali na kteroukoliv z jeho částí – promítací plátno, kameru, promítačku, filmový pás či digitální nosič – nebo dokonce na jejich soubor jakožto jakési fragmentarizované tělo rozptýlené v prostoru i čase (době natáčení a době promítání), mohli bychom se sice dotknout hmoty, která jej spoluutváří, samotný fenomén by nám však stále unikal.

Tělo filmu je totiž vedle svých hmatatelných orgánů utkáno z materiálu obrazů, jež se realizují pouze v setkání s pohledem dalšího tělesného subjektu, diváka. Hans Belting, na příkladu interakce s (ne nutně filmovými) obrazy, tělo diváka (nebo pozorovatele obrazů) postuluje jako médium¹⁷⁵, které obrazy uskutečňuje ve svém pohledu,¹⁷⁶ a obrazům zase přiznává postavení živého těla, které pohled vrací a na diváka reaguje.¹⁷⁷ Zatímco Belting toto živé tělo chápe jako tělo „fiktivní“, Sobchack vidění filmu rozumí doslovněji. Nejen že ve filmu můžeme vidět postavu, která nám pohled vrací, ale vše, co vidíme, když se díváme na filmové plátno, je zároveň výsledkem (expresí) percepce filmu, která se realizuje v pohledu diváka. Pohled filmu konečně konkrétně vymezuje jeho rám, který se podobně jako naše rovněž ohraničená, intencionální a mobilní percepce (jak ji popsal už Merleau-Ponty¹⁷⁸), „přibližuje k postavě, která ho zaujme, zajímá se o předměty a směřuje k nim, zatímco jiné předměty spatřitelné v jejím zorném poli se od něj odlučují.“¹⁷⁹ Percepce filmu se tak vzdaluje od geometrického „vidění“ fotografie či obrazu a přechází k vidění „mobilnímu a volně se pohybujícímu,“¹⁸⁰ jako je to naše.

5.2 Chodí tělo filmu?

Koncepce filmu jako těla, které je viděno a zároveň vidí, v teorii Sobchack závisí z velké části právě na intencionálním pohybu rámu, který je ve skutečnosti syntézou pohybů na různých materiálních úrovních média. Tento pohyb konstruuje subjektivitu filmového těla a orientuje jej uvnitř filmového prostoru podobně jako

¹⁷⁵ Ne nepodobně naší diskusi (proto)kinematografické mediální povahy těla v první kapitole.

¹⁷⁶ Hans Belting, *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy. Otázka obrazu jakožto otázka těla*, přel. Václav Hájek. *Iluminace* 21, 2009, c. 1, s. 53-67 (53).

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 62.

¹⁷⁸ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alfonso Lingis, ed. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press 1968, s. 100.

¹⁷⁹ Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 131.

¹⁸⁰ Tamtéž.

peripatetický hlediskový záběr situuje vtělený subjekt implikovaného vypravěče nebo postavy ve vyprávění a jako naše chůze orientuje v okolním světě nás a ustavuje naše vnímání sama sebe. Není třeba zdůrazňovat, že jako podobný nástroj subjektivizace mohou sloužit různé formy činnosti. To potvrzuje i Sobchack, když nadnáší, že i samotné „vnímání je typem pohybu směrem k objektu.“¹⁸¹ V jistém smyslu tak intencionalitu filmového rámu může na místě pohybu zastoupit i střih, například prostríhem z polocelku na detail. Sobchack však vzápětí dodává, že podobně statické vyjádření intencionality našeho těla je nakonec „často následováno prostorovým pohybem směrem k vnímanému objektu.“¹⁸² Dá se však v rovině filmu mluvit o pohybu chůze?

Přesto, že je chůze jen jedním z mnoha pohybů, které na film působí a jež ve svém vnímání emuluje, věřím, že nahlížení kinematografie jejím prizmatem může být produktivní pro naše uvažování o filmu jako tělu, a s ním i o filmovém diváctví jež se na konstituci tohoto těla podílí. Pro ilustraci předešlých tvrzení přistoupím ke krátké deskripci konkrétní zkušenosti působení filmové chůze v rámci procesuálního mediálního fenoménu filmu.

5.3 Chodecká empatie: tělesnost filmového zážitku

Výsostně peripatetický snímek *Gerry* (r. Gus Van Sant, 2002) vypráví o dvojici mladých mužů, kteří vyrážejí na túru po pěší stezce táhnoucí se Údolím smrti. Krátce na to scházejí z vyznačené cesty, ztrácí směr a zbytek příběhu se tak nese ve znamení dlouhého bloudění homogenní krajinou, v níž jsou naprosto sami. Nebo snad nejsou? S oběma muži jejich nekonečnou chůzi sdílí také film a s ním i já, divák. Toto sdílení se odehrává na všech úrovních média. V pohybu filmového rámu rozpoznávám otisk peripatetických pohybů (několika?) kameramanů využívajících techniku *steadicamu*. Pohyblivá kamera se drží ve výši očí a tempo svých kroků většinou přizpůsobuje protagonistům, není však na jejich pohybu závislá, což vyvolává dojem její autonomní agentnosti a implikuje její subjektivitu. Do jejího hlediska si tak můžu

¹⁸¹ Tamtéž, s. 69.

¹⁸² Tamtéž.

dosadit chůzi implikovaného autora nebo i entity, jež se skrývá pod heslem „ta věc,“ a již se údajně oba mužové vydali do pouštní krajiny hledat.



Obr. 14

Filmová procházka se však nekončí na rovině kamery a vyprávění. Peripatetické pohyblivé obrazy, které film vyjadřuje svou pohyblivou percepcí se zhmotňují v mém těle. Snímek, který nespolehá na dialogy ani symbolismus, svou chůzí útočí na mé smysly a paměť, kterou v nich nesu. Aby mi neuniklo afektivní vyznění filmového pohybu, zhmotněného v tempu, impulzivnosti a trvání chůze postav i filmového rámu, musím jej nechat bezprostředně působit na své vtělené vnímání a až na základě něj se přesunout k reflektivním interpretačním výkonům. Moje konkrétní zkušenost ze sledování snímku *Gerry* tak přibližně lokalizuje procesuální mediální fenomén, kterým se film stává v mém aktu vtěleného vnímání exprese jeho percepce, do sdíleného prostoru mezi mé vlastní smyslové orgány, jež rozpomínají na vlastní prožitky chůze, a orgány filmu, jež chůzi na jedné straně vykonávají a zaznamenávají (kamera, herci, štáb), na straně druhé vyjadřují (v mém případě digitální obraz). Jak popisuje Jennifer M. Barker, tělo filmu není identické ani s jedním z těchto těl ale vstupuje s nimi do vzájemné interakce.¹⁸³

¹⁸³ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009, s. 8-9.



Obr. 15

Domnívám se, že čtení filmového pohybu prizmatem chodecké zkušenosti může (podobně jako zkušenost s povrchy a strukturami látek v případě čtení haptických obrazů) sloužit jako strategie diváctví, navracející do kinematografického zážitku tělesnost. Teoretik slow cinema Emre Çağlayan připomíná, že navzdory běžnému chápání diváka jako pasivního statického subjektu „při sledování filmu nejsme paralyzováni, jelikož nepřestáváme produkovat viscerální a afektivní odpovědi na audiovizuální stimuly.¹⁸⁴ Když jsem se na začátku této kapitoly zmiňovala o filmových obrazech realizovaných v divákově vnímání jako o materiálu, z něhož je utkáno tělo filmu, nevyžívala jsem představu materiality pouze jako poetickou metaforu pro kognitivní výkon vnímání. Naopak jsem předjímalá tělesnou podstatu percepce, jež se skládá z materiálu smyslových receptorů, zrcadlových neuronů, viscerálních procesů, jež reagují na pohyb filmu a vedou k pojetí diváctví jako vícesmyslové, kinestetické a vtělené záležitosti. Takovéto diváctví se vzpírá představě absolutní nadvlády pohledu, již proponují okulocentrické modely filmové recepce a namísto voyeurismu a analytické touhy nachází v pohybu nové formy tělesné empatie.

¹⁸⁴ Emre Çağlayan, On Cinema and Walking. *Moving Image Artists* 2020, c. 1. Dostupný na <<https://movingimageartists.co.uk/2020/02/22/article-on-cinema-and-walking/>> [cit. 10. 5. 2023].

Závěr

Kinematografie a chodectví jsou pro mě nejen zdroji odpočinku a zábavy, ale především nástroji k poznávání sama sebe i světa, který mě obklopuje. Když jsem tak začala uvažovat o tématu pro diplomovou práci, napadlo mě ptát se, zda tyto dva fenomény spojuje víc než moje přízeň. Jelikož jsem brzy zjistila, že jde o téma, kterým se v posledních letech zabývalo hned několik autorů, ale jehož výzkum zdaleka není vyčerpán, směr mého pochodu byl stvrzen.

Ze všeho nejdříve došlo na plánování trasy. Na filmovědné mapě jsem objevila několik slabě vyšlapaných cestiček, které však ve většině případů směřovaly podobným směrem, ke zkoumání obrazu chůze v rámci kinematografie. Některé se zaměřovaly na městskou tropiku, jiné na symboliku značící charakterové vlastnosti a emoční ladění postav, a další na obrazy chůze jako politického aktu. Když jsem se po těchto cestách v rámci svých rešerší vydala, občas jsem narazila na náznak pěšin směřujících k rozjímání o podobnostech mezi chodeckým prožitkem a vlastnostmi filmového média – jejich vztahu k tempu, rytmu a trvání nebo orientaci v prostoru. Tyto stezky však zůstávaly jen naznačeny a po několika krocích se začaly stáčet zpět.

Jednou z podobných odboček bylo zkoumání chůze a filmu jako mediálních a zároveň materiálních fenoménů, stranou od obrazů chodectví ve filmové diegezi. Za cíl své práce jsem si tak vytyčila odpověď na otázku, zda je vůbec možné zkoumat chůzi filmového média. Pokud by byla odpověď kladná, chtěla jsem se dál ptát, zda toto spojení funguje pouze v metaforické rovině nebo zda se za ním skrývají opravdová chodící a vnímající těla, a jakým způsobem s námi tato těla komunikují. Jelikož cesta je cíl, ani tato práce nesměřovala k jednoznačnému a přesnému prohlášení, za nímž by bylo možné jednou pro vždy udělat tečku jako za potvrzenou hypotézou. Výsledkem práce je tedy především samotná trajektorie, kterou načrtává – od představení již známých koncepcí mediálních predispozic lidského těla a jeho pohybu až po naznačení tělesné povahy filmového média a jeho interkorporeálních vztahů s lidským tělem.

V kapitole o (proto)kinematografické povaze chůze jsem se zabývala lidským tělem a jeho schopností mediace mezi jednotlivými prvky itineráře výstavy, architektury či urbanistických celků. Na několika příkladech existujících úvah o podobnosti mezi syntetizujícími výkony lidského vnímání a filmového aparátu jsem vyzdvihla úlohu chůze, jež jednotlivé prvky spojuje v manévru ne nepodobném „procházení“ filmového pásu přes promítací stroj. V rámci prostorových médií jako jsou expozice, socha nebo také okrasný park či nákupní centrum je tak třeba naše nohy postavit na roveň historicky privilegovanému zraku. To si, jak jsem poznamenala, uvědomovali tvůrci napříč filmovou historií a chůzi tak využívali nejen jako inspiraci, ale také jako přípravnou fázi uspořádání filmového scénáře i stříhu.

Ke stádiu samotného natáčení jsem se přesunula v další kapitole, v níž jsem zkoumala materiální otisk lidského chodícího těla ve filmovém obraze a jeho důsledky pro filmový styl. Pro jednodušší uchopení problematiky jsem zavedla pojmy mimetické a indexikální filmové chůze a na ilustrativních příkladech z filmové historie jsem představila, jakými cestami se vztahy mezi materialitou filmové kamery, tělem operátora a výsledným pohybem filmového rámu ubíraly, a naznačila jejich ideologické přesahy. Zatímco indexikální filmová chůze Dziga Vertova skrze svou implikovanou intencionalitu naznačovala místo kinooků v socialistické společnosti, snímky italského neorealismu užívaly vtělenou povahu chodící kamery k vytvoření kinematografie vidoucího, dosvědčující sociální realitu poválečné doby. Vynález technologie steadicamu potom zkomplikoval jasné rozlišení mezi oběma druhy filmové chůze. Přes svou indexikální povahu, založenou na chůzi kameramana, se totiž výsledný pohyb filmového rámu díky novému gyroskopickému zařízení blížil podobě chůze mimetické. Fenomenologické úvahy nad tělesným vnímáním chůze spolu s poznatky neurovědy však toto zdánlivé vítězství technologie nad tělem opět znejišťují. Kapitola tak ukazuje, že tělesnost filmového média nekončí u těla lidského operátora a orgánu kamery.

V posledních dvou kapitolách jsem se od těl za kamerou přesunula k tělům, jejichž materiální hranice nejsou zdaleka tak hmatatelné. V první z nich jsem se věnovala instancím chůze filmového rámu v situacích, kdy si jej divák prostřednictvím

peripatetického hlediskového záběru identifikuje s jednou z postav. Na základě fenomenologického bádání o vlivu chůze na proces subjektivizace jsem ukázala, že v některých situacích může vtělená povaha filmové chůze konstruovat hledisko postavy a popřít tak naratologickou poučku o tom, že fokalizace musí být založena na suplementární soustavě záběrů. Takováto alternativní konstrukce je možná především v případech, kdy po nás film nevyžaduje konvenční postup pasivní psychologické identifikace. Namísto ní nám nabízí tělesnou zkušenost sdílené chůze, jež navozuje aktivní empatii, soudržnost a pocit odpovědnosti, a nasvětčuje tak potenciál chůze pro politické čtení filmu.

V závěrečné kapitole jsem nejdříve film situovala jako procesuální mediální fenomén, který se uskutečňuje v interakcích pohledů viděných i vidících subjektů a jenž je sám o sobě tělem – pohyblivým, vidícím i viděným. Viděným pohledem filmu je filmový rám, jehož pohyb je intencionální stejně jako pohyb naší ohraničené a mobilní percepce. Tato intencionalita potom formuje subjektivitu filmového těla, která se stává základem pro tělesnou empatii diváka. Zatímco zdánlivě pasivně sedí v křesle kinosálu, chůze filmového těla v divákovi probouzí kinestetickou, multisenzorickou odpověď, která ruší zavedené chápání diváka jako pasivního statického subjektu.

Zkoumání chůze na různých úrovních filmového média a materiálních subjektů, jež se podílí na jeho vzniku, tak do centra naší pozornosti navrátilo tělo. Chůze se vyjevila jako strategie čtení filmové zkušenosti, při které se divák ze své tradiční pozice netečného pozorovatele, sadistického majetníka nebo mravokárného soudce přerodí v tělesnou bytost, která kráčí spolu s filmem. Stejně jako anděl Damiel se vzdává své pasivní moci zrakové nadvlády a stejně jako on investuje své tělo a nabývá tak novou nehierarchickou formu empatie.

Bibliografie

ANTUNES, Luis Rocha, The Vestibular in Film: Orientation and Balance in Gus Van Sant's Cinema of Walking. *Essays in Philosophy* 13, 2012, c. 2, s. 522–549.

ARISTOTELÉS, *Poetika*, přel. Milan Mráz. Praha: Oikoymenh 2008.

ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel 1992.

BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press 1997.

BARKER, Jennifer M., *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.

BAUDELAIRE, Charles, *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Garamond 2015

BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav. Praha: Odeon 1968.

BAZIN, André, Co je to film?, přel. Ljubomír Oliva. Praha: Československý filmový ústav 1979.

BAZIN, André, *Orson Welles: A Critical View*, trans. Jonathan Rosenbaum. San Jose: Acrobat Books, 1992.

BELLOŮ, Livio, Lumière and His View: The Cameraman's Eye in Early Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15, 1995, c. 4, s. 461–474.

BELTING, Hans, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy. Otázka obrazu jakožto otázka těla, přel. Václav Hájek. *Iluminace* 21, 2009, c. 1, s. 53-67.

BENJAMIN, Walter, *A Short History of Photography*, trans. Stanley Mitchell. *Screen* 1972, c. 13, s. 5-26.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn. London: New Left Books 1973.

BERGER, John, *The Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books 1972.

BLOCH, Ernst, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenberg. Cambridge, MA: The MIT Press 1989.

BORDWELL, David – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publishing Co. 1979.

- BORDWELL, David, Camera Movement and Cinema Space. *Ciné-Tracts* 1, 1997, c. 2, s. 19-25.
- BORDWELL, David, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI 1988.
- BRACKHAGE, Stan, *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*, ed. Bruce R. McPherson. New York: McPherson 2001.
- BRANIGAN, Edward, Formal permutations of the point-of-view shot. *Screen* 16, 1975, c. 3, s. 54-64.
- BRANIGAN, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Boston – Berlin: De Gruyter Mouton 1984.
- BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso 2002.
- BRUNO, Giuliana, Motion and Emotion: Film and Haptic Space. *Revista Eco-Pós* 13, 2010, c.2, s. 16-36.
- BRUNO, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map*. Princeton: Princeton University Press 1993. Dostupný na <<https://www.scribd.com/book/577490779/Streetwalking-on-a-Ruined-Map-Cultural-Theory-and-the-City-Films-of-Elvira-Notari>> [cit. 30. 4. 2023].
- BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press 1989.
- BUSCH, Annett, The open field: Some notes on the figure of walking in African film. In Marie-Hélène Gutberlet – Cara Snyman (eds.), *Shoe Shop: Walking through Africa, the arts and beyond*. Johannesburg, JACANA MEDIA 2012, s. 35-43.
- ÇAĞLAYAN, Emre, On Cinema and Walking. *Moving Image Artists* 2020, c. 1. Dostupný na <<https://movingimageartists.co.uk/2020/02/22/article-on-cinema-and-walking/>> [cit. 10. 5. 2023].
- CARBONE, Mauro, The Philosopher and the Moviemaker. Merleau-Ponty and Cinema between Historical Convergence and Ontological Novelty. In Karel Novotny – Pierre Rodrigo – Jenny Slatman – Silvia Stoller, *Corporeity and Affectivity: Dedicated to Maurice Merleau-Ponty*. Leiden – Boston: BRILL 2014, s. 219-232.
- CASSETTI, Francesco, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008.

CAVENDISH, Phil, The delirious vision: the vogue for the hand-held camera in Soviet cinema of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 7, 2013, c. 1, s. 5-24.

CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press 1988.

CEUTERICK, Maud, Walking, Haunting, and Affirmative Aesthetics: The Case of *Women without Men*. *Aniki* 7, 2020 c. 1. Dostupný na <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/564>> [cit. 3. 5. 2023].

CLIFT, Jean Dalby – Wallace B. Clift, *The Archetype of Pilgrimage: Puter Action with Inner meaning*. New York: Paulist Press 1996.

CRONIN, Paul, *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*. New York: Faber & Faber 2014.

D'ALOIA, Adriano, Cinematic empathy: spectator involvement in the film experience. In

DELEUZE, Gilles, *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček – Přemysl Maydl – Čestmír Pelikán. Praha: NFA 2000.

DELEUZE, Gilles, *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán. Praha: NFA 2006.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich, *Montage and Architecture*, trans. Michael Glenny. *Assemblage*, 1989, c. 10, s. 110-131.

EISNER, Lotte H., *Murnau*. Berkeley: University of California Press 1973.

FERRARA, Serena, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Boston: Focal 2001.

FISHER, Jennifer, Relational Sense: Towards A Haptic Aesthetics. *Parachute*, 1997, c. 87, s. 4-11.

FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9* 6, 2008, c. 29. Dostupný na <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> [cit. 9. 5. 2023].

FLUSSER, Vilém, *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

FRIEDBERG, Anne, *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.

GEUENS, Jean-Pierre, Visuality and Power: The Work of the Steadicam. *Film Quarterly* 47, 1993-1994, c. 2, s. 8-17.

GLEBER, Anke, *The art of taking a walk: flanerier, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press 1999.

GREENAWAY, Peter, *The Stairs 2: Munich, Projection*. London: Merrell Holberton 1995.

GROS, Frédéric, *A Philosophy of Walking*, trans. John Howe. London: Verso 2015.

HANSON, Lance, The Chronotope of Walking in the Films of Andrea Arnold. Disertační práce, University of Wolverhampton, 2020. Dostupný na <<http://hdl.handle.net/2436/623979>> [cit. 10. 5. 2023].

HART, Adam Charles, Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity. *Discourse* 41, 2019, c. 1, s. 37-67.

HECZKOVÁ, Libuše – Kateřina Svatoňová, Každodenní chůze jako vědecká metoda: Cesta na jih v čase normalizace. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds), *Kultura a totalita IV: Každodennost*. Praha: FF UK 2015, s. 330–335.

HERZOG, Werner, *O chůzi v ledu*, přel. Jana Vymazalová. Praha: Kalich 2015.

HUSSERL, Edmund, The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism, trans. Frederick A. Elliston and Lenore Langsdorf. In: Peter McCormick – Frederick A. Elliston (eds.), *Shorter Works*. Notre Dame – Brighton: University of Notre Dame Press – The Harvester Press 1981, s. 238–250.

INGOLD, Tim – Jo Lee Vergunst, *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot. Anthropological Studies of Creativity and Perception*. Aldershot: Ashgate 2008.

JENKINS, Megan, Viewpoints: Visual Narratives in the *Promenade Architecturale*. Diplomová práce, University of Cincinnati 2013.

KAPLAN, E. Ann, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York – London: Routledge 1997.

KIRBY, Lynne, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press 1997.

KOROSSI, Georgia, The materiality of film: Peter Kubelka. *BFI* [online]. Dostupný na <<https://www.bfi.org.uk/interviews/materiality-film-peter-kubelka>> [vyšlo 23. 10. 2012; cit. 20. 3. 2024].

LAERTIUS, Diogenes, *Lives of Eminent Philosophers*, trans. Robert Drew Hicks. Cambridge, MA: Harvard University Press 1925.

LINDNER, Katharina, *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. London – New York: Bloomsbury Academic 2023.

MARKS, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham – London: Duke university press 2000.

MCLUHAN, Marshall, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, přel. Miloš Calda. Praha: Odeon 1991.

MERCADO, Gustavo, *The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*. Waltham: Focal Press 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *In Praise of Philosophy and Other Essays*, trans. John Wild – James M. Edie – John O'Neill. Evanston: Northwestern University Press 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Okno a duch a jiné eseje*, přel. Oldřich Kuba. Praha: Obelisk 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Texts and dialogues: Maurice Merleau-Ponty*, trans. Drew Leder, eds. Hugh J. Silverman – James Barry, Jr., Atlantic Highlands: Humanities Press 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*, ed. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Visible and the Invisible*, trans. Alfonso Lingis, ed. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press 1968.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Cerf 2001, s. 509-510.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

MÜNSTERBERG, Hugo, *Hugo Munsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, ed. Allan Langdale. New York – London: Routledge 2002.

NIELSEN, Jakob Isac, *Camera Movement In Narrative Cinema: Towards a taxonomy of functions*. Aarhus: University of Aarhus 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Praha: AURORA 2001.

ÖZGEN, Asli, Itineraries of walking and footwear on film. *NECSUS: European Journal of Media Studies* 11, 2022. Dostupný na <<https://doi.org/10.25969/mediarep/18832>> [cit. 23. 5. 2023].

ÖZGEN, Asli, *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism: Walking in Films*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2022.

PETRIC, Vláda, Dziga Vertov as Theorist. *Cinema Journal* 18, 1978, c. 1, s. 29-44.

PICARD, Max, *Die Flucht vor Gott*. Erlenbach-Zürich: Rentsch Verlag 1980.

PLATO, *Plato in Twelve Volumes* 9. Cambridge, MA – London: Harvard University Press – William Heinemann Ltd. 1925.

RAVIV, Orna, The Cinematic Point of View: Thinking Film with Merleau-Ponty. *Studia Phaenomenologica* 16, 2016, s. 163–183.

REYNOLDS, D. and M. Reason (eds), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol and Chicago: Intellect 2012.

ROBERTS, Les, Utopic Horizons: Cinematic Geographies of Travel and Migration. Disertační práce. Middlesex University, 2005. Dostupný na <https://www.researchgate.net/publication/334108885_Utopic_Horizons_Cinematic_Geographies_of_Travel_and_Migration> [cit. 3. 2. 2024].

ROSEN, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.

ROUCH, Jean, La caméra et les hommes. In Claudine De France (ed.), *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles*. Berlin – Boston: De Gruyter Mouton 1979, s. 53-72.

SAND, George, *Story of My Life: The Autobiography of George Sand*, trans. Thelma Jurgrau. Albany: State University of New York Press 1991.

SCHRADER, Paul, Game Changers: Camera Movement. *Film Comment*, 2015, c. 2. Dostupný na <<https://www.filmcomment.com/article/game-changers-camera-movement/>> [cit. 12. 4. 2023].

SEPP, Hans Rainer, a Lester Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht: Springer 2010.

SITNEY, P. Adams, *Eyes Upside Down, Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford: Oxford University Press 2008.

SOBCHACK, Vivian Carol, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press 2004.

SOBCHACK, Vivian Carol, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992.

SONTAGOVÁ, Susan, *O fotografii*, přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka 2002.

SPRINGGAY, Stephanie – Sarah E. Truman, *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab*. Abingdon – New York: Routledge 2018.

STEIN, Edith, *On the Problem of Empathy*, trans. Waltraut Stein. Washington: ICS Publications 1989.

SZCZEPANIK, Petr, *Filmy, které vidí vlastní vidění*. Disertační práce, Masarykova univerzita, 2002. Dostupný na https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf [cit. 12. 4. 2023].

ŠPANIHELOVÁ, Marta, *Screen Dance: Tělo pro kameru*. Praha: Casablanca 2011.

THOEREAU, Henry David, *Walking*. *Atlantic* 6, 1862. Dostupný na <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1862/06/walking/304674/> [cit. 10. 6. 2023].

TOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*. New York: Bloomsbury 2013.

TUCKER, Thomas Deane, *The Peripatetic Frame: Images of Walking in Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020.

VANNICOLA, Valentina, *La Processione Mistica* [online] <https://www.valentinavannicola.it/la-processione-mistica> [bez data; cit. 20. 3. 2024].

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press 1985.

VERTOV, Dziga, *My Variant manifesta*. *Kinofot* 1922, c. 1. Dostupný na https://monoskop.org/File:Vertov_Dziga_1922_My_Variant_manifesta.pdf [cit. 20. 3. 2024].

VERTOV, Dziga, *Staři, dnevniky, zamysly*, ed. Drobashenko. Moskva: Iskusstvo 1966.

VOJVODÍK, Josef, „Nechejte přízraky, ať se vrátí“. Moderní spektrologie a její média. In Richard Müller a Tomáš Chudý (eds.) *Za obrysy média: Literatura a medialita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 157-208.

WALKING Artist Network [online] Dostupný z <<https://www.walkingartistsnetwork.org/members-2/>> [bez data; cit. 13. 5. 2023].

WOELCKER, Becca, Wanderlust. *Sight and Sound* 28, 2018, c. 3.

WOOLF, Virginia, *Street Haunting: A London Adventure*. New York: Symonds Press 2013.

Filmografie

Anticipation of the Night (r. Stan Brackhage, 1958)

Antiphon (r. Peter Kubelka, 2012)

Arnulf Rainer (r. Peter Kubelka, 1960)

Berlín: Symfonie velkoměsta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, r. Walter Ruttmann, 1927)

Bezúčelná procházka (r. Alexandr Hackenschmied, 1930)

Boj o světovládu (Cabiria, r. Giovanni Pastrone, 1914)

Cesta po Itálii (Viaggio in Italia, r. Roberto Rossellini, 1954)

Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7, r. Agnès Varda, 1962)

Dáma v jezeře (Lady in the Lake, r. Robert Montgomery, 1947)

Femme de la rue (r. Sofie Peeters, 2012)

Gerry (r. Gus Van Sant, 2002)

Halloween (r. John Carpenter, 1978)

I Didn't See You There (r. Reid Davenport, 2022)

Kino-Pravda (Кино-Правда 1-23, r. Dziga Vertov, 1922-1925)

Mafiáni (Goodfellas, r. Martin Scorsese, 1990)

Muž s kinoaparátom (Человек с киноаппаратом, r. Dziga Vertov, 1929)

Na slovíčko, Nizzo (À propos de Nice, r. Jean Vigo, 1930)

Nebe nad Berlínem (Der Himmel über Berlin, r. Wim Wenders, 1987)

Německo v roce nula (Germania anno zero, r. Roberto Rossellini, 1948)

Panorama snímané z lodi (Panorama du grand Canal pris d'un bateau, r. Alexandre Promio, 1896)

Passing (r. Kym Ragusa, 1996)

Poslední štace (*Der letzte Mann*, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)

Ruská archa (*Русский ковчег*, r. Alexandr Sokurov, 2002)

Řím, otevřené město (*Roma, città aperta*, r. Roberto Rossellini, 1945)

Satanské tango (*Sátántangó*, r. Béla Tarr, 1994)

V Sylviině městě (*En la Ciudad de Sylvia*, r. José Luis Guerín, 2007)

Vejdi do prázdna (*Enter the Void*, r. Gaspar Noé, 2009)

Východ slunce (*Sunrise*, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)

Zloději kol (*Ladri di biciclette*, r. Vittorio De Sica, 1948)

Ženy bez mužů (*Women Without Men*, r. Shirin Neshat, 2009)

Výtvarná díla

La Processione mistica (Valentina Vannicola, 2023)

Monument Film (Peter Kubelka, 2012)

Stairs (Peter Greenaway, 1994-1995)

Seznam obrázků

Obr. 1,2: *Nebe nad Berlínem* (*Der Himmel über Berlin*, r. Wim Wenders, 1987)

Obr 3: *La Processione mistica* (Valentina Vannicola, 2023)

Obr 4,5: *Cléo od pěti do sedmi* (*Cléo de 5 à 7*, r. Agnès Varda, 1962)

Obr 6: *Sovětské kino* (*советское кино*), 1927, c. 1.

Obr 7,8: *Muž s kinoaparátom* (*Человек с киноаппаратом*, r. Dziga Vertov, 1929)

Obr 9: *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, r. Roberto Rossellini, 1945)

Obr 10: *Německo v roce nula* (*Germania anno zero*, r. Roberto Rossellini, 1948)

Obr 11,12: *Halloween* (r. John Carpenter, 1978)

Obr 13: *Ruská archa* (*Русский ковчег*, r. Alexandr Sokurov, 2002)

Obr 14,15: *Gerry* (r. Gus Van Sant, 2002)