

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**TRANSFORMACE A STRUKTURÁLNÍ RYSY  
POLITICKÉ KINEMATOGRAFIE**

**Aliaksandr Stelchanka**

Vedoucí práce: Mgr.Jasmina Blaževič

Oponent práce: Mgr.Helena Bendová

Datum obhajoby: 05.09.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na politickou kinematografii jako součást tzv. "citlivých forem" kinematografie. Zde mluvíme o velkém množství sebereflexivních kinematografických postupů, které vytvářejí určitý kontra-diskurz v kontextu dominantních narativních kinoform. Nejprve nastavujeme teoretický horizont, který zahrnuje klíčové pojmy současných diskuzí o vizuální kultuře. Následně popisujeme strukturní rysy politické kinematografie a její transformace. Vytvořený koncepční rámec aplikujeme při rozboru Film socialismus J.-L. Godarda.

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis focuses on political cinema as part of so-called "sensitive cinematic forms". The term is used to define a great variety of self-reflexive approaches in filmmaking that create a certain counter-discourse in the context of dominant narrative forms. First, we set up a theoretical horizon that includes the key concepts of contemporary discussions about visual culture. Afterwards we describe the structural features of political cinema and its transformation. The discussed conceptual framework is then applied in the analysis of Film Socialism by J.-L. Godard.

## OBSAH

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD.....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>1. HLEDÁNÍ „CITLIVÝCH FOREM“ KINEMATOGRAFIE .....</b>  | <b>8</b>  |
| 1.1 Problémové oblasti kinematografického aparátu.<br>Klíčové pojmy .....   | 8         |
| 1.2 K otázce statusu zobrazení a obrazu v kontextu<br>politické kinematografie .....  | 11        |
| <b>2. STRUKTURÁLNÍ ZVLÁŠTNOSTI POLITICKÉ<br/>KINEMATOGRAFIE A JEJÍ TRANSFORMACE.....</b>                                    | <b>14</b> |
| <b>3. STATUS ZOBRAZENÍ, STRUKTURNÍ RYSY<br/>A ÚROVNĚ NEPRŮHLEDNOSTI V <i>FILM SOCIALISMUS</i><br/>JEAN-LUC GODARDA.....</b> | <b>20</b> |
| <b>ZÁVĚR.....</b>   | <b>23</b> |
| <b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>  | <b>24</b> |
| <b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....</b>  | <b>26</b> |

## ÚVOD

V současné době se velké množství informací spotřebovává vizuálně. Vizuální zážitek vytěsňuje skutečnou tělesnou zkušenost. Vizuální obraz takovým způsobem získává vysokou míru nezávislosti ve vztahu k reprezentované realitě. To vede k transformaci vztahů reality a vizuální reprezentace.

Současná kinematografie je často popisována jako zábavní, s převahou vizuálních a smyslových pozorovacích zkušeností, vytvořených na bázi digitálních technologií. Takovým způsobem probíhá takzvaná automatizace vnímání, kdy se funkce demonstrace technologických možností kina stává dominantní. Toto vyžaduje vědomé hlídání nových strategií práce s obrazem, jako je tomu například v kinematografii Godarda, Strauba, Klotze, Košty, Farockiho a řady dalších autorů, vytvářejících určitý kontra-diskurz.

*Objektem* této práce je částečně politická kinematografie a kinematografické praktikum, které obecně nazýváme „citlivými formami“ kinematografie jako celek. Tento podmíněný pojem kombinuje sporadické, rozptýlené taktiky práce s kinematografickým povrchem, pořadím reprezentace a distribučními politikami. Zde mluvíme o nejednotných proudech a směrech kinematografie, které kriticky přehodnocují její klíčové pojmy.

*Cílem* této práce je formulovat specifické přístupy k práci s kinematografickým aparátem na úrovni sémiotiky a politické ekonomie kinematografie. Posuzovanou záležitostí je pokus definovat transformace a strukturální rysy politické kinematografie v kontextu současných diskuzí o vizuální kultuře.

Takovým způsobem jsme si stanovili řadu *úkolů*. Za prvé, obnovit některé z diskuzí ohledně současné vizuální kultury, statusu obrazu a zobrazení, a taky estetického a politického režimu vytváření politické subjektivity. Za druhé, popisujeme strukturní rysy politické kinematografie a její transformace.

V první části první kapitoly *Hledání citlivých forem kinematografie* zavádíme názvy a pojmy, které budeme v naší práci používat. Na jedné straně se jedná o pojmy, které se týkají tradičního filmového procesu a kinematografického aparátu. Na druhé straně jsou to objekty našeho výzkumu – politická kinematografie, „citlivé formy“ kinematografie a režimy estetické a politické.

Vytvoření společného konceptuálního rámce k popisu podmínek existence takových kinematografií bude rozebráno v druhé části první kapitoly *K otázce statusu obrazu a zobrazení v kontextu politické kinematografie*. Prozkoumáme některé teoretické diskuze o vytvoření, cirkulaci a distribuci obrazu (J. Petrovskaja, V. Fljusser, J.-L. Godard) na hranici politických a estetických režimů (Ž. Ransjer).

Hlavní horizont práce vzniká kolem politické kinematografie – té se věnuje druhá kapitola *Strukturní zvláštnosti politické kinematografie a její transformace*. Analýza je založena na teoretických rozpracováních Godara a Strauba. Klíčové problémy popsané v této kapitole se týkají objektivizace Ostatního, politik reprezentace.

V třetí kapitole se obrátíme k jednomu z nejnovějších filmů J.-L. Godarda *Film socialismus* (2010). Na základě rozboru filmu popíšeme jeho strukturální rysy, mechanismy práce se zobrazením, podmínky pro vytváření mikrokosmu významů a pokusíme se nahlédnout do toho, co se skrývá za těmi úrovněmi neprůhlednosti.

Tato práce je pro nás aktuální, protože vytváří koncepční rámec pro možný dialog o politické kinematografii v kontextu současné vizuální kultury.

# 1. HLEDÁNÍ „CITLIVÝCH FOREM“ KINEMATOGRAFIE

## 1.1 Problémové oblasti kinematografického aparátu. Klíčové pojmy

Abychom mohli začít diskutovat o uvedených tématech, obrátíme pozornost na názvy a pojmy, které používáme v práci, a pokusíme se identifikovat jejich vztahy a specifičnost jejich interakce. Začneme pojmem kinematografický aparát, popíšeme jeho vazby a podmínky vývoje v současném kontextu.

Pojem *kinematografický aparát* J.-L. Baudry<sup>1</sup> definuje jako celistvou a neoddělitelnou vazbu souboru prvků, které jsou součástí procesu zhlédnutí a vnímání filmu. Kinematografický aparát zahrnuje technickou bázi kinematografie, podmínky zhlédnutí, sémiotický povrch s efekty reality, a taky myšlenkové procesy v nevědomí. Zde má zásadní význam vymezení dvou klíčových pojmů. *Sémiotika zobrazení* – úroveň zpracování smyslu a takové montážní, scénářové techniky, které pomáhají takový smysl vytvářet. *Politická ekonomie zobrazení* – jakým způsobem je zobrazení produkováno, do jakých ekonomických a politických kontextů je zabudováno, jak závisí na kapitalistických a tržních logikách. Pod pojmem *citlivé formy kinematografie* rozumíme velké množství kinematografických postupů, které mají transverzální a sebereflexivní charakter; podmíněně spojujeme pomalou kinematografii, feministickou a politickou kinematografii.

K tomu bychom vyčlenili způsoby práce s kinematografickou látkou a bychom určili politickou ekonomiku zobrazení těchto kinematografií, mluvíme o dvou režimech, v jejichž rámci se dnes aktualizují znalosti o subjektivitě a umění. Jedná se o sféry politické a estetické. Budeme se snažit určit jejich relace nebo se přesvědčit o tom, že tento poměr, jak říká Rancière, není produktivní. Nicméně při jednání s politickou kinematografií musíme pochopit, co je to politické v diskurzu politické kinematografie a jak se může vztahovat k estetickému. „Kritické umění, pokud vezmeme jeho nejobecnější vzorec, má zabezpečit pochopení mechanismů nadvlády, aby se divák stal vědomým účastníkem transformace světa.“<sup>2</sup> Pokud budeme vycházet z definice Jacques Rancière o kritickém umění, můžeme říci, že politická kinematografie má

<sup>1</sup> BAUDRY, Jean-Louis. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. p. 286–299

<sup>2</sup> RANS'JER, Ž. *Razděljača čuvstvennoje*. Přel. z. fr. V. Lapickogo, A. Šestakova. SPb.: Izdatel'stvo Jevropejskogo Universitěta v Sankt-Petěrburge, 2007. 264 s. S. 84



zabezpečit pochopení mechanismů dominance na vizuální nebo kinematografické úrovni.

Laura Malviová v eseji *Vizuální potěšení a narativní kinematografie* klade důležitou otázku: „Jakým způsobem zcela rozvinutý reprezentační systém kinematografie vyvolává otázky o cestách, jakými si podvědomí (tvořené dominantním pořádkem) strukturuje způsoby pohledu a uspokojení v procesu sledování filmu.“<sup>3</sup> Dominantní formy získání určitého typu uspokojení, modality zraku a identifikace, absorpce pozorovatele a objektivizace se tím způsobem stávají objektem kritiky politické kinematografie. Zde je třeba zdůraznit význam kinematografie při zpracování subjektivity a ideologických efektů.

Podrobně se budeme zabývat politickou kinematografií v druhé kapitole, ale nejprve bychom museli pochopit, že politická kinematografie především zpochybňuje proces výroby a distribuce kina a budování politické subjektivity. Místo využití politiky na úrovni syžetu ona nabízí dekonstrukci kinematografické formy. Jedná se o způsob decentralizace kinematografických znalostí a praxe, otevřenost a přístupnost, politizaci média. Je důležité pochopit sloučení nového obsahu s novou formou.

V mnoha ohledech dnes zpracování politické subjektivity probíhá v rámci masmédií, a takovým způsobem sociální média proti sobě staví dominantní producenti informací a dělají kinematografii mobilnější a reflexivní. Když tradiční filmové procesy vyžadují finanční a časové zdroje, sociální média spolu s politickou kinematografií mohou pracovat v režimu neustálé aktualizace, pohotové reakce a reflexe. A samozřejmě můžete mluvit o konfrontaci pojmů kinematografie, televize, videoartu a jiných forem vizuálních uměleckých praktik.

Chceme však mluvit více o experimentálních formách kinematografie, protože samotný cíl takových filmů je spojen s dekonstrukcí tradiční formy kinematografie. Zde posuzovaní režiséři a filmy (Godard, Straub a generace mladších režisérů: Klotz, Koshta, Farocki) představují součást kinematografického průmyslu, využívající zdroje velkých filmových společností, účastníci se filmových festivalů. Jejich kinematografie do jisté míry spojena s kulturním průmyslem. Jejich zcela odlišné vizuální jazyky a umělecké metody zobrazení však odhalují jednotnost ve způsobech kladení otázek k tradiční kinematografii, která vytváří dominantní schémata vnímání.

---

<sup>3</sup> MALVI, Laura. *Vizual'noje udovol'stvije i narativnyj kinematograf* // Antologija genděrněj teorij. Minsk: Propilei, 2000, s.283

Takovým způsobem mluvíme o politické kinematografii a jiných citlivých kinematografických formách jako o projevech, které existují na hranicích forem, žánrů a vizuálních prostředků. Zde je třeba vysvětlit, co rozumíme pod estetickým a politickým, v jakých vztazích jsou tyto režimy a jak může být tato opozice užitečná pro prozkoumání politického kina.

Jacques Rancière říká, že politický režim „je režim subjektivace, ve kterém existují politické subjekty.“<sup>4</sup> V tomto smyslu politického je jasný název objektu našeho výzkumu. Hlavním problémem politické kinematografie je problém politické subjektivity. Estetika podle Rancièra „není obecná teorie umění nebo teorie umění, která přenáší jeho vliv na pocity, ale je to specifický režim identifikace a porozumění umění, je to druh spojování způsobů vytváření, jejich viditelných forem a způsobů porozumění jejich vztahům, což naznačuje určitou představu o dualitě myšlení“.<sup>5</sup> Rancière mluví o estetickém aktu jako o „konfiguraci zkušeností, schopné realizovat nové typy pocitů a zavádět nové formy politické subjektivity“.<sup>6</sup> Mluví o politické subjektivitě jako o charakteristických rysech politického a estetického, což neznamená rozostření hranic, ale počáteční spojování, původní režimy koexistence. Politické a estetické „jsou možná dvěma fragmenty stejné původní konfigurace, která spojuje umělecké dědictví s určitým způsobem existence společnosti“.<sup>7</sup>

V návaznosti na logiku Rancièra můžeme říci, že otázka vztahu vůbec neexistuje. Politické a estetické režimy jsou dvě formy separace citlivého. V tomto smyslu se vším výše uvedeným koreluje námi zavedený koncept citlivých forem kinematografie. Citlivost zde je v první řadě chápána jako (sebe)reflexivita k formám zpracování subjektivit a dekonstrukce samotné vizuální formy s cílem zničení stávajících modelů.

Takovým způsobem citlivé kinematografie problematizují čas (pomalá kinematografie, remodernistická kinematografie), tělo a pohled (feministická kinematografie), pořadí reprezentací (politická kinematografie). A to, co nám dává možnost mluvit o nějaké jednotě těchto forem, jsou určité taktiky a metody práce s kinematografickým jazykem.

---

<sup>4</sup> RANS'JER, Žak. *Na kraju političeskogo* / Přel. z. fr. B.M. Skuratova. – M.: Praxis, 2006, str. 12

<sup>5</sup> RANS'JER, Žak. *Razděljaja čuvstvennoje* / Přel. z. fr. V. Lapickogo, A. Šestakova. – SPb.: Izdatěl'stvo Jevropejskogo Universitěta v Sankt-Petěrburge, 2007, str. 11

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>7</sup> RANS'JER, Žak. *Razděljaja čuvstvennoje* / Přel. z. fr. V. Lapickogo, A. Šestakova. – SPb.: Izdatěl'stvo Jevropejskogo Universitěta v Sankt-Petěrburge, 2007, str. 67

## 1.2 K otázce statusu zobrazení a obrazu v kontextu politické kinematografie

Ve vysoce rozvinutých zemích se dnes zkušenost člověka stává vizuální, zkušenost se přežívá v podobě vizuálních obrazů. Kinematografie, televize, reklamní průmysl a interaktivní vizuální média vytvářejí obrovské množství reprezentací reality, vizualizují to, co původně nemá vizuální podobu. V tomto víru vizuálního se vidění stává jednou z hlavních operací. Podle Nicholase Mirzoejeva „vizuální kultura není součástí kultury každodenního života, ale je to každodenní život sám o sobě“.<sup>8</sup>

Moderní svět, přesycený vizuálními informacemi, nahrazuje reálnou zkušenost přítomností, tělesnou zkušenost vnímáním vizuálních reprezentací. Tady je důležité určit růst významu vizuálních praktik a kulturních průmyslů, které produkují vizuální podívanou. V tomto smyslu moc náleží tomu, kdo má pohled, tomu, kdo vytváří obrazy pomocí těchto nebo jiných vizuálních kódů. Paul Virillo provedl velmi zajímavé pozorování při rozvoji koncepce ideální vězení, kdy ji doplnil o možnost vězňů sledovat televizi. „Teprve teď, s tímto imaginárním rozšířením cely trest získává především reklamní charakter: jedná se o potrestání neodvolatelnou touhou.“<sup>9</sup> M. Yampolský v díle *Moc jako podívaná moci* píše o jednom z významných aspektů fungování moci – „patologickém úsilí o sebedemonstraci, stavění sebe na odiv, o své přeměně na permanentní podívanou“.<sup>10</sup> To je pro nás důležité, protože zde můžeme sledovat novou techniku dominantní struktury udržení moci, to znamená, že moc nejenom vidí, ale také ukazuje sebe za účelem potvrzení svého symbolického ovládní a legitimacy.

Zásadní význam má obnovení teoretického horizontu současných diskuzí o stavu a podstatě obrazu a zobrazení, zdůraznění klíčových pojmů k tomu, aby bylo možné mluvit o estetických a politických režimech, se kterými pracuje politická kinematografie.

Otázka, co máme na mysli pod pojmem *image*, byla vždy zásadní pro mnoho autorů a režisérů, jejichž texty a filmy zkoumáme. V rámci této práce se

---

<sup>8</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Introduction to Visual Culture*. - London and New York: Routledge, 1999, - p. 3

<sup>9</sup> VIRILLO, Pol'. *Mašina zrenija*. Přel. z. fr. A. Šestakova. - SPb.: „Nauka“, 2004 - s. 117

<sup>10</sup> JAMPOL'SKIJ, Michail. *Vlast' kak zrelišče vlasti. Kinoscenarii*. 1989. № 5. - Str. 176 - 187

omezíme na krátký popis platného pojmu, používaného v této práci, a vyznačíme řadu důležitých otázek, týkajících se vizualizace, reprezentace a moci.

Shromažďovat vizuální obrazy znamená sbírat skutečnost po fragmentech. Tvorba a shromažďování obrázků jsou založeny na vztahu moci a znalostí. V tomto smyslu je nesmírně důležité analyzovat tvorbu obrazu, pohled kamery k tomu, aby nedošlo k reprodukci typických mocenských vztahů, které mohou vést k objektivizaci a exotizaci.

Zde je důležité zmínit, co říká Paul Virillo o *automatizaci vnímání*. Tento fenomén vizuální kultury je způsoben skutečností, že vizuální obraz fotografické povahy je čten a ovládán mnohem rychleji než text. Fotografický obraz nejen kopíruje, odráží skutečnost, ale také ji reprodukuje. Roland Barth dělá poznámku, která může být pravdivá pro všechny typy vizuálních reprezentací, které, jak říká Barth „jsou prožívány s lhostejností, jako samozřejmá vlastnost“.<sup>11</sup> Podobnou logiku reprodukuje teoretik fotografie a kina Andre Bazen: „Pouze objektiv nám může poskytnout takové zobrazení předmětu, které může z hlubin našeho podvědomí uvolnit potlačenou potřebu nahradit předmět ne kopií, ale samotným předmětem, osvobozeným od moci přechodných okolností.“<sup>12</sup>

Dnes, když je mnoho diskuzí redukováno na manifestaci absorbovanou digitálními obrazy reality, je stále důležité si najít vhodné definice *obrazu* a *zobrazení*. Zdá se mi podstatné v tomto smyslu věnovat pozornost Rancièrovu textu *Osud obrazů* a vyznat se v otázkách, které autor klade. Když Rancière mluví o kinematografii Bressona, dává jednu z definic obrazu: „Obrazy jsou operace, které spojují a rozvádějí viditelné, a jejich význam, řeč a její důsledky, které generují a oklamávají očekávání.“<sup>13</sup>

Pojmu *obraz* rozumíme především jako dvě operace: podobnost s realitou a hra na tuto podobnost. Mnoho moderních teoretiků (zejména fenomenologického zaměření) hovoří o desémantizaci obrazu – tedy o začlenění neviditelného a ne-lingvistického. Sémiotické nástroje nestačí. Obraz je posuzován nejen jako sémiotický povrch, ale i jako systém viditelného a neviditelného.

Pochopení obrazu a tím i zobrazení se tak stává složitějším. Abychom se dostali k problematice vztahu mezi video-obrazem (technickým obrazem), existujícím na rozhraní politického a estetického, musíme jít nad rámec

---

<sup>11</sup> BART, Rolan. *Camera Luicida*. Přel. z. fr. M. Ryklina. – M.: Ad Marginem, 1997, str. 32

<sup>12</sup> BAZEN, Andre. Ontologija fotografičeskogo obraza. V *Čto takoje kino?* Přel. z. fr. V. Božovič, I. Epštějn. – M.: Iskusstvo, 1972- str. 16

<sup>13</sup> RANS'JER, Žak. *Razděl'jaja čuvstvennoje* / Přel. z. fr. V. Lapickogo, A. Šestakova. – SPb.: Izdatel'stvo Jevropejskogo Universitěta v Sankt-Petěrburge, 2007, str. 160

sémiotického povrchu tvorby smyslů a zavést několik dalších dimenzí (jako je například politická ekonomie zobrazení).

Vzniká otázka, co je *reprezentace*, podobný pojem, který také používáme. V této studii chápeme reprezentaci jako sémiotický pojem, který znamená „tvorbu a cirkulaci významu prostřednictvím jazyka“.<sup>14</sup> Tento termín je nezbytný pro popis interakcí zobrazení jako vizuálního povrchu a fungování moci. Willem Flusser nabízí dialektický model vztahu mezi tvůrcem obrazu a distribučními kanály. To je důležité, protože se formuje měření politické ekonomie obrazu. V tomto smyslu programy distribučních kanálů nesouhlasí s programy tvůrce obrazů, a proto „boj se odehrává přímo na jeho povrchu“.<sup>15</sup>

Postulátní označení vizuálního prostoru jako místa války, střetu a rozporů známe z programu textu Godarda, což převádí a dělá podobnými prostory technického obrazu Flussera a filmového prostoru Godarda.

---

<sup>14</sup> Representation. *Cultural Representations and Signifying Practices*. Edited by Hall S. – London: Sage Publications, 1997, p.2

<sup>15</sup> PETROVSKAJA, Jelena. *Těorie obraza*. – M.: RGGU, 2012, str. 229

## 2. STRUKTURÁLNÍ ZVLÁŠTNOSTI POLITICKÉ KINEMATOGRAFIE A JEJÍ TRANSFORMACE

Je důležité mluvit o těch avantgardních praktikách, které se nesnaží vyrovnávat mezery mezi realitou a jejím zobrazením na kinematografickém filmovém pásu, ale snaží se je konkrétně vyjádřit. V této kapitole bude vyvinuta koncepce politické kinematografie, transformace statusu a forem politického a estetického v kontextu moderní kultury. Zde je třeba se obrátit na rozvinutý koncepční rámec politické kinematografie, prohloubený především J.-L. Godardem a J.-M. Straubem, teoretiky a praktiky politické kinematografie, používajícími různé režimy identifikace svého umění. Vybírám si tyto tradice, protože se tady kondenzuje a formuluje kritická znalost o politické kinematografii, statusu zobrazení a obrazu a vyvíjejí se konkrétní soubor uměleckých technik pro práci s kinematografickým aparátem jak na úrovni tvorby smyslu, tak i na úrovni konstruování formy.

Godard mluví o nutnosti natáčet filmy, při popírání koncepčních schémat, zpracovaných v Hollywoodu nebo v národní televizi. V tomto smyslu se mi zdá jako důležité odkazovat na období jeho (společné) tvorby ve skupině *Dziga Vertov* (1968–1972), charakterizovat konkrétní periodu politické kinematografie, v níž Godard pokračuje doposud.

Události května roku 1968, které změnily sociokulturní krajinu, zásadně ovlivnily kinematografické praktiky celé generace režisérů: nejprve od úzkých maoistických skupin v Paříži až po utlačovanou a depresivní kinematografii a politickou dekonstruktivistickou kinematografii v celku. Název skupiny není náhodný: ve francouzské filmové kritice se znova aktualizuje diskuze o dědictví sovětské revoluční kinematografie<sup>16</sup>, včetně praktik *Dzigy Vertov*. Godard hodně cestuje, natáčí spoustu materiálů a hodně o své práci teoretizuje. Kinematografie tohoto období má podobu „eseje“. Hlavní otázku formuluje Godard jako nutnost natáčení nejen politických filmů, ale natáčení „politických filmů politicky“.<sup>17</sup>

V rámci skupiny *Dziga Vertov* J.-L. Godard společně s J.-P. Gorenem rozvinuli koncepční formy politické kinematografie, které se nejvíce přibližují k současnosti. J.-P. Goren formuluje takový přístup v jednom ze společných

---

<sup>16</sup> *Cahiers du Cinema, Volume III: 1969-1972: The Politics of Representations*. Edited by N. Browne – London and New York: Routledge, 1990

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 5

interview o činnosti skupiny *Dziga Vertov*: „Kino je způsob, jak přerušit obvyklé souvislosti reality, kterým jsme podřízeni.“<sup>18</sup>

Je důležité si uvědomit, že se tato tradice zpracovává na konkrétním jazykovém korpusu politické filosofie, filmové teorie a avantgardních teorií umění na jedné straně, na druhé straně má reflexní postoj k vnější transformaci podstaty kinematografie a statusu zobrazení v souvislosti s televizí snížením velikosti kamery. To je důležité, protože Godard se v této době zabývá kritizováním kinematografie a filmového průmyslu jako nepřístupného, monopolizovaného výrobního prostředku. A protože je v programovém prohlášení důraz kladen na „konkrétní analýzu konkrétní situace“<sup>19</sup> a potřebu operativní reflexe probíhající události, je nezbytné demokratizovat prostředky tvorby kinematografie a Godard se začal zabývat televizí jako způsobem operativní reflexe. Takovým způsobem skupina *Dziga Vertov* a veškerá další kreativita Godarda rozostří hranice kinematografie, postuluje dostupnost kinematografické produkce.

Pod vlivem koncepce Bertolta Brechta autoři „konkrétně analyzují konkrétní situace“. Přístup Brechta ke kultuře, založený na dialektice, Godard používá. Zde hovoříme především o politizaci kulturní produkce prostřednictvím kolektivní subjektivity lidí, což ničí obvyklé schéma kulturní výroby/spotřeby. Brechtova kritika v souvislosti s metodami Stanislavského a technikou převtělování zjistí nebezpečí v tom, jakým způsobem dominantní diskurz vytváří vizuální sebezprezentaci, jak v divadle, tak i v kinematografii, kdy se při mimetickém aktu ztrácí vazba s realitou. Toto tvrzení pak bude mít radikální podobu ve *Společnosti spektáklu* Guy Dehora. Strategie, které si zvolí Brecht a Godard, umožňují divákům nerozpouštět se v abstrakci představení, ale podílet se na tvorbě smyslu. Politická kinematografie Godarda, jakož i další citlivé formy kinematografie, tak používají jednu z hlavních estetických metod Brechta – tzv. *metodu odcizení*. Dmitrij Vilenský píše o Brechtově metodě: „Při předcházení jakékoliv možnosti vcítění se, založené na iluzi spolehlivosti, efekt odcizení odhaloval fungování sociálních mechanismů, a tak ukázal nejen to, jak a proč se lidé chovají určitým způsobem ve společnosti, ale vybízel k analýze samotného

---

<sup>18</sup> KOLKER, Robert Filipp. Ugol i real'nost': Godar i Goren v Amerike. V *Bor'ba na dva fronta: Žan-Ljuk Godar i grupa Dziga Vertov (1968 - 1972)* – M.: Svobodnoje marksistskoje izdatěl'stvo, 2010, - str. 101

<sup>19</sup> GODAR, Žan-Ljuk. Čto dělat'? Afterimage № 1 1970. V *Bor'ba na dva fronta: Žan-Ljuk Godar i grupa Dziga Vertov (1968 - 1972)* – M.: Svobodnoje marksistskoje izdatěl'stvo, 2010, - str. 5

mechanismu vytváření sociálních vztahů.<sup>20</sup> *Odstranění* je metoda vyvinutá v ruském formalismu – jako i odcizení, umožňuje odhalit vnitřní strukturu (kino)textu, zviditelnit práci média a ukázat hranice kulturní formy.

Tak v jednom ze svých nejnovějších filmů *Film socialismus* Godard vyjadřuje podobný rozpor mezi kinematografií a skutečností již na úrovni názvu a přidává k němu slovo „film“ Před námi se objevují záběry zcela odlišných typů: od fotografických snímků a citací z klasické kinematografie až po přexponované snímky pořízené mobilním telefonem. Z důvodu polytematického obsahu filmu a odpovídajícího přetíženého „nesnesitelného“ stříhu, vytvořený vesmír smyslů prostě uniká z oblasti záběru, což dělá film antizábavným. Antizábavným film také dělají doplňkové komplikované zvukové přechody, použití různých jazyků. *Film socialismus* je hledáním hranic kinematografie.

To, co charakterizuje tvorbu filmů v letech 1968–1972, může být formulováno v koncepci otevírání a dekonstrukce dominantních narativních kinoforem. Zde Julia Lesage používá termín „dekonstruované“ kino. V tomto smyslu jsou politická kina, stejně jako všechny citlivé kinematografie, vždy „dekonstruovanou“ kinematografií. Godard analyzuje různou celistvost (kulturní, sociální, politickou) a pak ji shromažďuje jako soubor vzájemně působících prvků. Takové operace jsou možné díky technické metodě stříhu, přesněji způsobu, jakým jej Godard používá.

Praktika práce s kinematografickou látkou je neoddělitelně spojena s porozuměním významu stříhu jako technického nástroje, který staví kostru narativní struktury. Střih u Godarda zaujímá zvláštní místo: předchází natáčení. Střih není vlastně jen technickou operací, ale pokusem o setkání dvou prvků, v důsledku čehož by se měl narodit nový význam a taky by měl být učiněn pokus o rekonstrukci důvodu reprezentace. Proto je tak důležité „nemluvit o obrázcích, ale o jejich vztahu“.<sup>21</sup> Ve skutečnosti je tento postoj ke stříhu, nikoli jako k výrobě atraktivity, která skrývá skutečnou podstatu věcí a bere pozornost diváka, ale má kritickou funkci, velmi podobný konceptuální interpretaci stříhu *Dzigy Vertov*.

Je důležité si uvědomit, že politická kinematografie a zejména citlivé formy kinematografie jsou diskurzivním souborem, pro který je obtížné najít společného jmenovatele, proto taktiky a metody práce mohou být vždy velmi odlišné. A Godard je jedním z nejlepších příkladů, který pracuje po mnoho let a opouští

<sup>20</sup> VILENSKIĀ, Dmitrij. Počemu Brecht? *Gazeta platformy „Čto dělat?“*, 2006, № 11, - str. 2

<sup>21</sup> GODAR, Žan-Ljuk. Manifest El Fatah 1970. V *Bor'ba na dva fronta: Žan-Ljuk Godar i grupa Dzigy Vertov (1968 - 1972)* – M.: Svobodnoje marksistskoje izdatel'stvo, 2010, - str. 67



obrovskou vrstvu kinematografického a teoretického dědictví. Ovšem bych chtěl ukázat, že politická kinematografie podléhá nejen teoretickým poznatkům Godarda, ale také může existovat v různých politických a estetických režimech.

Přístup k vytváření kinematografické látky a k pochopení obrazu Godarda a Strauba se liší radikálně. Godar nasycuje jazyk, rozpouští zbytky narativní struktury a dramatu, Straub čistí povrch záběru od dalších konotací a ponechá minimální počet montážních spojů. Nicméně dva přístupy, ležící na různých úrovních, umožňují dosáhnout působení efektu odporu, tření skutečnosti v Brechtově smyslu. „Pamatuji si na *Mojžíše a Aarona* (1975), Jean-Marie Straub a Daniel Yve to byl výbuch, estetický a politický šok.“<sup>22</sup> Je důležité, že Granrio, další moderní francouzský filmový radikál, zde odděluje estetickou stránku vnímání.

Straub, jak se zdá, natáčí méně radikální kino. Ve formě je to kinematografie, která dnes nemůže přilákat diváka: je to velmi pomalé, s poměrně jednoduchým střihem na rozdíl od stále se zrychlujícího tempa moderní vizuální kultury. Když Godard neustále dělí obraz, zobrazení a zároveň tradiční politickou subjektivitu, Straub, dejme tomu, „staví“ nové obrazy. Říká: „Vzniká stále více a více režisérů, kteří ukazují tisíc stromů ... kteří ukazují tisíc dubů Sardinie nebo něco takového. A nakonec máte pocit, že jste ve dvou hodinách neviděli ani jeden dub. Je třeba vytvářet obrazy a věci musí existovat uvnitř nich.“<sup>23</sup>

Kromě Strauba a Yve jsou také důležité jiné dimenze: „A teď, co by mohlo být definicí politické kinematografie: Radikálně se vyhnout všemu, co podporuje existenci kapitalismu, jeho rozfoukání.“<sup>24</sup> To znamená, že samozřejmě oni problematizují i politickou ekonomii filmu: natáčejí za vlastní peníze, promítají filmy sami atd.

Existuje celá řada moderních režisérů, kteří opouštějí celostní oznamovací strukturu, vytvářejí politické úrovně zobrazovacího a sémiotického povrchu. To je především Francouz Nicolas Klotz a Portugalec Pedro Costa. Natáčejí filmy o městských chudých, emigrantech, nelegálních přistěhovalcích, bezdomovcích, exploatovaných a vyloučených. „Pohled se zdržuje. Zdá se, že film vypadá viskózně: jako by páska dělala obrázek nejasným. Přesněji řečeno, na začátku to

---

<sup>22</sup> GRANRIJE, Filipp. *Moja mečta – sozdat' polnost'ju «spinozijskij» fil'm*. Rozhovor. [online]. [cit. 03.09.2017]. Dostupné z: <http://cineticle.com/component/content/article/19-slova/103-philippe-grandrieux-moja-mechta-snjat-spinozijskij-film.html>

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> ŠTRAUB, Žan-Mari. *Serp i molot, puški, puški, dinamit*. Rozhovor. V Kinote [online] 22.10.2010 [cit. 03.09.2017] Dostupné z: <http://kinote.info/articles/3881-serp-i-molot-pushki-pushki-dinamit>

není ani páska: je to digitální video, médium reportáží a dokumentárního kina.<sup>25</sup> To znamená, že na jedné straně je to umělecké kino, na druhé straně – se silným nádechem dokumentárnosti, dokumentární estetiky, která má v sobě silné obrazy, na které se opírá politické: ruce, které se dotýkají špinavých vlasů, na které se sype bílý prášek proti vším, pлавný pohled kamery po povrchu, špinavé oblečení, osvětlení města nového tisíciletí a náhlá hudba. Estetika tohoto druhu je nezbytná pro Klotze, aby obnovil poetiku umírajícího jazyka, redukováného technologií a společností.

Také velmi zajímavý rys, podle mého názoru, je zavedení do struktury vyprávění literárních a každodenních textů, uměleckých cest a příběhů (Straub, Costa, Godard a Klotz). Například Costa používá texty dopisů chudých, které mu zůstaly od doby, kdy se živil doručováním pošty, a spolu s tím používá text posledního dopisu z koncentračního tábora Robera Desnose. Pokud jsou, spletení přírodou a mýtem, rolníci Straub a Yue ponořeni do propasti každodenního života, Koshtův každodenní život je reprezentován jiným způsobem. Rancière říká: „Pedro Costa nemá epickou jednotu: politické obavy jsou neoddelitelné od bolestivé generace obyčejných životů.“<sup>26</sup>

Dalším důležitým bodem, o kterém je třeba říci pár slov, je vztah politické kinematografie a dokumentárního obratu. Dokumentární obrat v sobě spojuje politickou kinematografii a vizuální antropologii. Tak dokumentarismus nebo realismus představuje praxi, kritické a oznamovací strategie, zaměřené na těžbu „reality“, „realistické aktivity.“ To se stává jasně viditelné v dílech A. Sekula, H. Martense a P. Farockiho.

Politické kino – je to těžce fixovaný diskurz, a to zejména v kontextu toho, co Straub neustále hovoří o své nechuti k definování kinematografie jako čistě politické nebo při definování politických filmů, které se nevejdou do koncepčního rámce, který jsme si stanovili. *Politická kinematografie* – je to rozptýlené množství speciálních taktik s klíčovými pojmy filmového aparátu, a to jak na sémiotickém povrchu, tak i na úrovni politické ekonomie zobrazení. To rovněž zdůrazňuje neustálé transformace politické kinematografie a statusu jeho zobrazení a expresivity.

Kinematografické praktiky jsou stroje pro vytváření vizuálních obrazů, které tvoří specifické optiky, vzory vnímání. Dnes v podmínkách pozdního kapitalismu

---

<sup>25</sup> NANSI, Žan-Ljuk. Smotret', ně kasat'sja. V *Kinote* [online] 25.09.2009 [cit. 03.09.2017] Dostupné z: <http://kinote.info/articles/360-smotret-ne-kasatsya>

<sup>26</sup> Tamtéž.

spočívá otázka politické kinematografie ve sféře kritiky ideologie, tradičních hierarchií znalostí, politiky reprezentací, tvorby subjektivity. Jak již bylo řečeno, otázka subjektivity je zásadní pro politickou kinematografii. Jedná se o to, co se prolíná jak na úrovni identifikace diváka, nemožnost pasivního pozorování, tak i na úrovni budování politického subjektu a vyžádání výsady mluvícího. Důležitým bodem je snaha o nalezení alternativního jazyka pro reprezentaci kulturního Jiného. Dnes je zapotřebí nastolit otázku o tom, za jakých podmínek by měly být učiněny prohlášení, aby citlivé formy kinematografie mohly vytvářet nové politické prostory a subjektivity.

### 3. STATUS ZOBRAZENÍ, STRUKTURNÍ RYSY A ÚROVNĚ NEPRŮHLEDNOSTI V FILM *SOCIALISMUS* JEAN-LUC GODARDA

Transformace vazeb reality a vizuálních reprezentací restrukturalizují kinematografický jazyk a postupy práce s obrázkem. Godard ve svém posledním filmu staví kontra-diskurz moderní vizuální kultuře, záměrně zvyšuje montážní styky a dodatečná zobrazení na filmové látce. Takovým způsobem se projevuje vrstvení mnoha úrovní významů, které vypadají z povrchu záběru.

Deleuze mluví o kinematografii Godara jako o kinematografii, „kde je reflexe zaměřena nejen na obsah obrazu, ale také na jeho podobu, prostředky a funkce, jeho falšování a tvůrčí činnost, na jeho vnitřní vztahy mezi zvukem a optikou“.<sup>27</sup> Myslím, že by takto mohl být formulován jeden z charakteristických rysů v Godardově montážní praxi. Práce s vizuální reprezentací dosahuje takového rozsahu, že se narativní struktura začíná rozpouštět za ní, cesta pro čtení filmu je ztracena.

Avšak abychom mohli mluvit o *Film socialismus*, musíme se pokusit popsat jeho strukturální rysy, nebo alespoň to, co zbyde ze struktury, co se skrývá za úrovněmi neprůhlednosti a objevuje se po několika náhledech nebo četbách. Je velmi problematické popsat celý mikrokosmos významů. Spíše je důležité pochopit mechanismy práce se zobrazením a podmínky pro vytváření těchto významů, ale ne jejich popis. Je třeba mluvit o tom, jak Godard buduje vyprávění, na základě jakých struktur a jakým způsobem jsou tyto struktury rozmazané.

Struktura filmu je postavena kolem okružní plavby osobní výletní lodi ve Středomoří (s malými odchytkami) [Obr.1], pak kolem popisu několika dnů života průměrné francouzské rodiny [Obr.2]. Film se skládá ze tří podmíněných částí, které se nazývají Takové jsou věci (*Des choses Comme Ça*), Quo Vadis Europe (*Quo vadis Europa*) a Naše lidstvo (*Nos Humanités*).

Jeden ze způsobů, jak spojit příběh, poskytují francouzští kritici Arthur Mas a Martyal Pisani:<sup>28</sup> je to najít „takovéto věci“, které mohou složit syžet. Jedná se o hodiny bez číselníku a fotoaparát, který se používá jako filmová kamera. Tyto věci se objevují v různých částech filmu, ale jsou více odkazem na koncepty, s nimiž Godard pracuje. Jiný přístup lze podmíněně nazvat historicko-

<sup>27</sup> DĚLEZ, Žil'. *Kino*. Per. s fr. B. Skuratova – M.: Ad Marginem, 2004, - str. 301

<sup>28</sup> MAS, Artjur; PIZANI, Mars'jal'. "Fil'm Socializm" v detaljach. V *Kinote* [online] 22.06.2010 [cit. 03.09.2017]. Dostupné z: <http://kinote.info/articles/2646-film-sotsializm-v-detalyakh>

geografickým. Tyto dva přístupy, podle mého názoru, mohou spolupracovat a odhalovat mnoho nuancí filmu. Můžeme vytvořit přepravní trasu osobní výletní lodi: Egypt, Palestina, Oděsa, Řecko, Neapol, Barcelona. Všechny stanice cesty výletní lodi představují geografická místa, jedním nebo druhým způsobem spojená s neúspěchem socialistické politiky.

Godard používá historické jizvy, stopy na těle evropských dějin. Například první ruská revoluce (1905), občanská válka ve Španělsku (1936) a občanská válka v Řecku (1948). Takovým způsobem Godard jakoby označuje mizící historickou paměť a srovnává ji s turistickými trasami – nový typ osvojení si prostranství. Po záběrech z Ejzenštejnova filmu *Křižník Potěmkin* sledují záběry dokumentace turistické exkurze [Obr. 9]

Roland Bart říká, že „kino ponouká k neustálé žravosti“.<sup>29</sup> Godard vizualizuje tuto žravost, přenáší ji za hranice; zdá se, že je obtížné přesytit vizuální látku obrazy ve větší míře. Před námi se objevují záběry zcela odlišných typů: od fotografických obrázků [Obr. 3] a citace z klasické kinematografie [Obr. 4] až po přeexponované záběry, pořízené na mobilní telefon [Obr. 5].

Dodatečnou komplikací ve filmu je použití nejen vizuálního obrazu, ale také textu [Obr. 6]. Godard na začátku filmu dává seznamy literatury, filmů a hudby, s nimiž pracuje ve filmu *Film socialismus* [Obr. 7]. Proto je vektor nejprve nastaven ne na „plnohodnotnou kinematografii“, ale na sféru filmových esejí. To znamená, že film lze číst nejen sémioticky, ale jen číst. Godard nejen vkládá záběry s textem, používá mnoho jazyků, ale také provádí úpravy uvnitř povrchu záběru. Na premiéře si Godard jako jazyk titulků vybral navažštinu – zjednodušenou formu anglického jazyka, kterou používali Indiáni v Severní Americe. Pro překonání těchto úrovní neprůhlednosti potřebujeme rozsáhlé znalosti v mnoha oblastech, jako ve skutečnosti i pro pochopení procesů, probíhajících v Evropě. Není tedy náhoda, že přednáška A. Badiuho o začátcích geometrie před prázdným publikem byla zachycena kamerou [Obr. 8] – něco jako ironie nad místem intelektuála ve společnosti.

Film otevírají záběry zobrazující papoušky. Zvířata ve filmu jsou marginální postavy. Pohled zvířete je neutrální pohled na „naše lidstva“ bez nebezpečí objektivizace. A tady probíhá docela zajímavá transformace: další slogan nebo citát, obvykle vyslovovaný Godardem, se stává mňoukáním koček [Obr.10]. Jaksi radikální kritika prostředků reprezentace, nedostatku takového neutrálního pohledu na „lidstvo“.

---

<sup>29</sup> BART, Rolan. *Camera Luicida*. Přel. z. fr. M. Ryklina – M.: Ad Marginem, 1997, - str. 23

V tomto smyslu jazyk jako doména moci, jak je vidět, je hlavním z napadených cílů Godarda. Proto je tady nesnesitelné přetížení kinematografického jazyka jako jeden ze způsobů popírání. Film bez zobrazení (G. Deborah) nebo s velmi pomalým kinematografickým jazykem (J.-M. Straub a D. Yvet) – jako další možnosti mluvit o politickém, jako je čas, zbývající k tomu, aby se dekonstruovalo označené.

Ve filmu cítíme určité napětí, které podle mého názoru souvisí nejen s pulsující obrazovkou a zvukovými efekty, ale také s určitou transgresí, hledáním hranic jak záběru, tak i myšlenky (ekonomiky, politiky, kinematografie). Kritický diskurz žene na hranici, jako by manifestuje nemožnost moderního umění generovat nové významy.

Takovým způsobem Godard v jednom ze svých posledních filmů správně chápe evropské dějiny dvacátého století, problematizuje pojmy paměti, politické ekonomie a jazyka. S pomocí dobře vyvinutého metodického aparátu, různých modalit natáčení a optik různých úrovní vytváří Godard kinematografické vrstvy, které kritizují práci prostředků reprezentace. Godard žádá od diváka, aby neustále opakoval akt dekonstrukce. To je jeho zvláštní pedagogika. *Film socialismus* není projevem revoluce, ale spíše jeho absencí, hledáním hranic kapitalismu, jazyka, kinematografie.

## ZÁVĚR

V rámci své práce jsem zavedl pojem „citlivé formy“ kinematografie, který obsahuje konkrétní sebereflexivní taktiky práce se zobrazením na úrovni tvorby smyslu (sémiotiky povrch kinematografie), a politické ekonomie obrazu (úroveň tvorby a distribuce kinematografie). Diskurz „citlivých forem“ kinematografie se objevuje v mnoha kinematografických praktikách, jejichž cílem je najít nové politické subjektivity a nový vizuální jazyk k popisu Jiného. Takovými praktikami jsou například politická, feministická, pomalá a remodernistická kinematografie.

Hlavním cílem této studie je politická kinematografie. Abychom dnes mluvili o transformacích politické kinematografie, je zapotřebí zavést nová koncepční schémata popisující politickou kinematografii v kontextu moderní vizuální kultury. Za druhé, obnovit teoretický horizont diskuzí o úrovních reprezentace, statusu zobrazení a obrazu.

Při zahájení diskuze jsme identifikovali estetické a politické režimy tvorby politické subjektivity. Definováním toho jako konfigurace zkušeností, mezi nimiž spočívá oblast kritiky, souhlasíme s definicí Rancièra. A také potvrzujeme, že není možné uvažovat o umění mimo tyto dva režimy. Obtížnost spočívá v analyzování, ne individuálních zobrazení, ale jejich vztahů. A v tomto smyslu je zřejmé, že strategie reprezentace, vize a tvorba zobrazení jsou zakotveny ve vztahu moci, ideologie a uspokojení.

V rámci této práce se objevují některé možné výzkumné perspektivy. Za prvé, toto je samotný koncepční rámec pro debatu o politické kinematografii v kontextu moderní vizuální kultury. Za druhé, jedná se o diskuze týkající se desémantizace zobrazení, tj. popisu oblastí, které nejsou zahrnuty do sémiotického povrchu.

Popsali jsme strukturální rysy moderní kinematografie a dospěli jsme k závěru, že zejména politická kinematografie nemůže být posuzována mimo ekonomické a kulturní kontexty. Tato práce tedy poukazuje na potřebu aktualizovat teoretický horizont pro diskuzi o kinematografických praktikách v současné vizuální kultuře.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Literatura

1. ARISTARCO, Guido. Dějiny filmových teorií. - Orbis, Praha 1968 – 363 str.
2. DELEUZE, Gilles. Film1: Obraz-pohyb. - NFA, Praha 2000 – 298 str.
3. PŁAZEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967.
4. BAUDRY, Jean-Louis. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph.Rosen). - New York: Columbia University Press, 1986. p. 286 – 299
5. *Cahiers du Cinema, Volume III: 1969-1972: The Politics of Representations*. Edited by N. Browne. London and New York: Routledge, 1990, 352 p.
6. MACCABE, Colin. *Godard: a portrait of artist at 70*. – London: Bloomsbury Publishing Plc, 2003
7. MACCABE, Colin. *Godard: images, sounds, politics*. – London: BFI, 1980
8. MIRZOEFF, Nicholas. Introduction to Visual Culture. - London and New York: Routledge, 1999. – 274 p.
9. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Edited by Hall S. – London: Sage Publications, 1997
10. SILVERMAN, Kaja.; FARCKI, Harum. *Speaking about Godard*. – London and New York: New York University Press, 1998
11. SONTAG, Susan. *On Photography*. – London: Penguin Books, 1977
12. BAZEN, Andre. *Ontologija fotografičeskogo obraza. V Čto takoje kino?* Přel. z. fr. V. Božovič, I. Epštějn. – M.: Iskusstvo, 1972
13. BART, Rolan. *Camera Luicida*. Přel. z. fr. M. Ryklina. – M.: Ad Marginem, 1997
14. *Bor'ba na dva fronta: Žan-Ljuk Godar i grupa Dziga Vertov (1968 - 1972)* – M.: Svobodnoje marksistskoje izdatělstvo, 2010
15. BEN'JAMIN, Val'těr. *Proizveděnije iskusstva v epochu jego těchničeskoj vosproizvodimosti*. Izbrannye esse. – M.: Německij kul'turnyj centr imeni Getě, "Medium", 1997
16. VIRIL'O, Pol'. *Mašina zrenija*. Přel. z. fr. A. Šestakova. – SPb.: "Nauka", 2004



17. DĚBOR, Gi. *Obščestvo spektaklja*. - M.: Izdatěl'stvo "Logos", 2000. - 73 s.
18. DĚLEZ, Žil', *Kino*. Přel. z. fr. B. Skuratova. - M.: Ad Marginem, 2004
19. MALVI, Laura. *Vizual'noje udovol'stvije i narrativnyj kiněmatograf // Antologija genděrnoj těorii*. Minsk: Propilei, 2000. - s. 280-297
20. PETROVSKAJA, Jelena. *Těorija obraza*. - M.: RGGU, 2012. - 281 s.
21. RANS'JER, Žak. *Razděl'jaja čuvstvennoje / Přel. z. fr. V. Lapickogo, A. Šestakova*. - SPb.: Izdatěl'stvo Jevropejskogo Universitěta v Sankt-Petěrburge, 2007. - 264 s.
22. JAMPOL'SKIJ, Michail. *Vlast' kak zrelišče vlasti. Kinoscenarii*. 1989. № 5. - Str. 176 - 187

### **Internetové zdroje**

1. BIŠOP, Kler. *Social'no angažirovannoje iskusstvo nužno ocenivat' tol'ko estětičeski*. Rozhovor. [online]. 19.03.2010 . [cit. 03.09.2017]. Dostupné z: <http://www.openspace.ru/art/events/details/16799>
2. GRANRIJE, Filipp. *Moja mečta - sozdat' polnost'ju «spinozianskij» fil'm*. Rozhovor. [online]. [cit. 03.09.2017]. Dostupné z: <http://cineticle.com/component/content/article/19-slova/103-philippe-grandrieux-moja-mechta-snjat-spinozianskij-film.html>
3. MAS, Artjur; PIZANI, Mars'jal'. *"Fil'm Socializm" v dětaljach*. V *Kinote* [online] 22.06.2010 [cit. 03.09.2017]. Dostupné z: <http://kinote.info/articles/2646-film-sotsializm-v-detalyakh>
4. ŠTRAUB, Žan-Mari. *Serp i molot, puški, puški, dinamit*. Rozhovor. V *Kinote* [online] 22.10.2010 [cit. 03.09.2017] Dostupné z: <http://kinote.info/articles/3881-serp-i-molot-pushki-pushki-dinamit>

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

*Film Socialismus (2010)*  
rež. Jean-Luc Godard

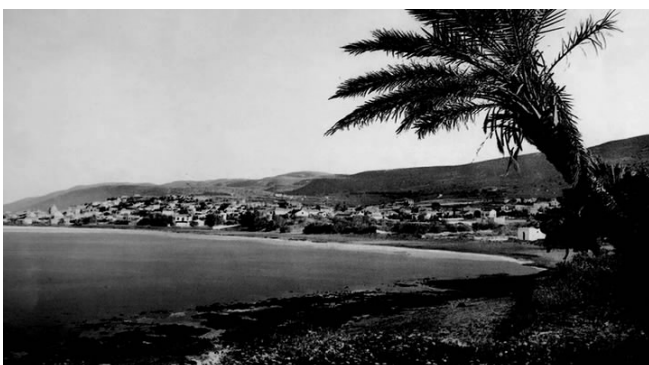
Obr.1



Obr.2



Obr.3



Obr.4



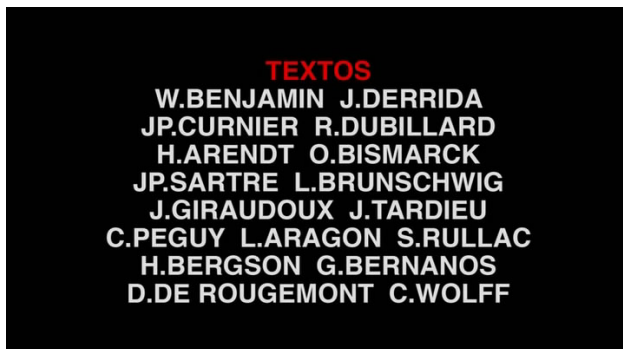
Obr.5



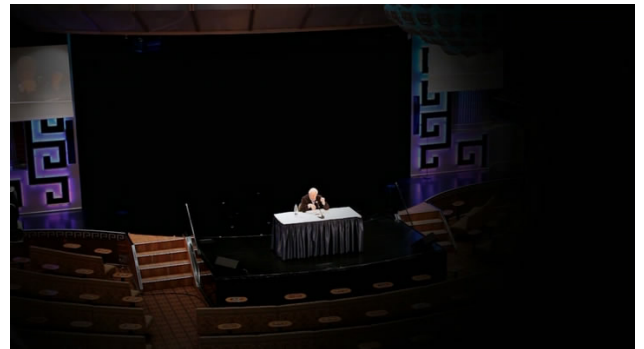
Obr.6



Obr.7



Obr.8



Obr.9



Obr.10

