

## I

Není již nutno, jako bývalo ještě před několika málo lety, začínat studii o estetice filmu důkazem, že je film uměním. Ale otázka po poměru mezi estetikou a filmem nepozbyla dosud aktuálnosti, neboť v tomto mladém umění, jehož vývoj je ještě stále zneklidňován proměnami technické („strojové“) základny, se mnohem silněji než v uměních tradičních pocituje potřeba normy, o kterou by se bylo možno opřít at ve smyslu kladném (tím, že se plní), at ve smyslu záporném (tím, že se porušuje). Filmoví umělci mají při práci nevýhodu příliš širokých a nerozrůzněných možností. V uměních se starou tradicí je totiž vždy po ruce celá řada prostředků, které dlouhým vývojem nabyly jisté ustálené formy a konvenčního významu. Tak např. srovnávací studie látkoslovné ukázaly, že v básnictví není vlastně nových témat: vývoj téměř každého tématu lze sledovat přes celá tisíciletí. V Šklovskij v *Teorii prózy* uvádí za příklad Maupassantovu povídku *Návrat*, která je vybudována na přetvoření prastarého tématu „muž na svatbě vlastní ženy“ a počítá s čtenářem, kterému toto téma je odjinud známo. Podobně je tomu v básnictví, např. s metrickou osnovou: každé básnictví má jistý repertoár tradičních veršových schémat, která dlouholetým užíváním získala ustálenou rytmickou (nikoli jen metrickou) organizaci i významové zabarvení, způsobené vlivem básnických druhů, ve kterých se jich užívalo. Také básnické druhy samy lze charakterizovat jen jako normované soubory jistých tvárných prostředků. Tím vším není ovšem řečeno, že by umělec nemohl tradiční normy a konvence obměňovat; naopak, bývají porušovány velmi často (tak např. současná teorie básnických

druhů se buduje na poznání, že vývoj druhů záleží v stálém porušování druhové normy) a toto porušování je cítěno jako záměrný umělecký postup.

Zdánlivé omezení je tedy v podstatě obohacením uměleckých možností — a film donedávna téměř neměl a dosud má málo opravdu zřetelných norem a konvencí. Proto se filmoví umělci ohlížejí po normě. Vysloví-li se však slovo „norma“, je nejbližší myšlenka na estetiku, která bývala a leckdy dosud je pokládána za vědu normativní. Avšak nelze žádat od současné estetiky, která se vzdala metafyzického pojmu krásna, at je zahalen v jakékoli podobě, a která nazírá na uměleckou strukturu jako na fakt vývoje, aby projevovala cizádost určovat, co býti má. Norma může být jen produktem vývoje umění samého, zkamenělým otiskem vývojového dění. Nemůže-li estetika být logikou umění, rozsuzující o správnosti a nesprávnosti, může přesto něco jiného: být jeho noetikou. V každém umění jsou totiž jisté základní možnosti, dané povahou materiálu a způsobem, kterým se ho umění zmocňuje. Tyto možnosti znamenají zároveň omezení, nikoli však normativní ve smyslu např. Lessingově a Semperově, kteří soudili, že umění nemá práva překročití svých hranic, ale omezení faktické, že totiž jisté umění nepřestane být samo sebou ani tehdy, rozlije-li se po území umění jiného. „Si duo faciunt idem, non est idem“, a proto např. zrychlený pohyb ve filmu chápeme jako deformaci časového trvání, kdežto na divadle pocítovali bychom zrychlení hercových gest jako deformaci hercovy osoby — neboť dramatický čas a čas filmový jsou noeticky různé.

Přestupování hranic mezi uměními je v dějinách umění zjev velmi častý; tak např. básnický symbolismus charakterizoval mnohokrát sám sebe jako *hudbu* slova, surrealistické malířství, pracující s básnickými tropy (s „přenášením“ významu), reklamuje pro sebe název *poezie*; je to ostatně jen oplacení návštěv, které učinilo básnictví umění malířskému za doby tzv. poezie popisné (18. stol.) a za doby parnasismu (19. stol.). Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že se umění učí pocítovat nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany; přitom však vždy zůstává samo sebou, nesplývá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efektů nebo různým postupem efektů stejných. Má-li však být sblížení s jiným uměním včleněno do vývojového řádu onoho umění, které

se o přiblížení snaží, musí být splněna jedna podmínka: aby zde vývojový řád a tradice již byly. Základním předpokladem toho je jistota v zacházení s materiálem (což neznamená nikterak slepé podřizování se materiálu). Film byl již v intimním vztahu k několika uměním: k dramatu, k epickému básnictví, k malířství, k hudbě. Bylo to však v dobách, kdy ještě nevládl plně svým materiálem, a proto šlo spíše o hledání opory než o zákonný vývoj. Snaha po zvládnutí materiálu je spjata s tendencí k čisté filmovosti. To je začátek zákonného vývoje; časem přijdou jistě nová sblížení s jinými uměním, avšak již jako vývojové etapy. V teorii odpovídá snaze o čistý film noetické zkoumání podmínek, daných materiálem. To musí konat estetika filmu: není jejím úkolem, aby určovala normu, ale aby posilovala záměrnost vývoje odhalováním latentních předpokladů. I naše studie je náčrt jisté kapitoly z noetiky filmu; půjde v ní o noetiku filmového prostoru.

## II

Filmový prostor býval, zejména v začátcích, zaměňován s prostorem divadelním. Avšak tato záměna neodpovídá skutečnosti ani tehdy, kdyby aparát, neměně svého místa, jak toho žádá povaha divadelního prostoru (Zich, *Estetika dramatického umění*), prostě fotografoval dění na divadelní scéně. Divadelní prostor je totiž trojrozměrný a pohybují se v něm trojrozměrní lidé. To neplatí o filmu, který má sice možnost pohybu, ale promítnutého na dvojrozměrnou plochu a do iluzivního prostoru. I hercův poměr k prostoru je, jak bylo již mnohokrát konstatováno, zcela jiný ve filmu než na divadle. Divadelní herec je živou a jednotnou osobou, zřetelně odlišenou od neživého okolí (scéna a její výplň), kdežto na plátně jsou postupné obrazy hercovy (popřípadě jen částečně) pouhými součástmi promítaného obrazu celkového, stejně jako např. v malířství. Proto razili ruští teoretikové filmu pro filmového herce pojmenování „naturščik“, tj. model, kterým je vystiženo jeho postavení, analogické modelu malířskému. (Ve filmové praxi jsou ovšem odstíny: hercova individualita může být ve filmu zdůrazněna nebo naopak potlačena, srov. rozdíl mezi filmy Chaplinovými a ruskými.)

Jak je tomu nyní s poměrem mezi filmovým prostorem a iluzivním prostorem obrazovým? Je jasné, že tento prostor ve filmu

skutečně je, a to se všemi prostředky malířské iluzivnosti (nehledě k hlubším základním rozdílům mezi perspektivou jako tvárným prostředkem malířství a perspektivou ve fotografii). Tato iluzivnost může být některými prostředky velmi zvýšena, ale jsou to vesměs prostředky přístupné i malířství. Jeden z nich je, že se převrátí obvyklé hloubkové pojmání iluzivního obrazového prostoru: místo obvyklého svádění divákova pohledu do pozadí nastupuje jeho vyvádění z obrazu dopředu; tohoto prostředku hojně užívalo např. barokní malířství; ve filmu slouží k tomu např. směr gesta (osoba stojící v popředí obrazu namíří do publika revolver) nebo směr pohybu (vlak vyjíždí jakoby kolmo z plochy obrazu). Jiný způsob zvýšení prostorové iluze je pohled zdola nebo shora, tak např. pohled z vysokého patra do hlubokého dvora; v takových případech je iluze posilována aktualizací polohy očních os: ve skutečnosti je horizontální (u diváka hledícího na obraz), obrazem předpokládaná je však téměř vertikální. Oba tyto prostředky má film společně s malířstvím. Další možnost je taková: aparát je při fotografování umístěn na jedoucím vozidle a objektiv je namířen dopředu; přitom se pohyb děje v ulici nebo stromořadí, zkrátka po cestě vroubené po obou stranách souvislými řadami věcí. Na obraze nevidíme pak vozidlo, nýbrž toliko ulici (cestu) vedoucí do pozadí obrazu, avšak rychle ubíhající směrem opačným, z obrazu dopředu. Podle pohybu by se mohlo zdát, že zde jde o prostředek specificky filmový, ale je to vlastně jen obměna případu jmenovaného na prvním místě (zvrat hloubkového pojmání prostoru), který v jiných svých variantách je malířství dokonale přístupný.

Základem filmového prostoru je tedy iluzivní prostor obrazový. Avšak vedle toho, nebo spíše nadto má filmové umění k dispozici ještě jinou formu prostoru, ostatním uměním nepřístupnou. Je to prostor daný technikou záběru. Při změně záběru, ať se děje plynule nebo náhle, mění se totiž vždy buď zaměření objektivu, nebo i umístění celého aparátu v prostoru. A tento prostorový přesun se odráží ve vědomí divákově zvláštním pocitem, který již mnohokrát byl popsán jako iluzivní přemístování diváka samého. Tak René Clair píše o něm: „Divák, který se dívá na jakýsi vzdálený automobilový závod, je náhle vržen pod ohromná kola jednoho z vozů, pozoruje tachometr, bere do ruky volant. Stává se hercem a vidí, jak v zatáčkách kácející se stromy jsou pohlcovány

jeho zrakem.“ — Toto podávání prostoru „zvnitřku“ je postup specificky filmový; teprve objevení záběru způsobilo, že film přestal být oživeným obrazem. Technika záběru však působila zpětným vlivem i na samu techniku fotografování. Jednak bylo jí upozorněno na zajímavé možnosti pohledu zdola a shora při obcházení předmětu ze všech stran, jednak, a zejména, byla záběrem vytvořena technika detailu. Obrazová působivost detailu záleží v neobvyklém přiblížení věci (Epstein praví o tom: „Obracel jsem hlavu a viděl jsem napravo jen druhou odmocninu gesta, ale nalevo bylo již toto gesto zmocněno na osmou“), prostorová jeho působivost je pak dána dojmem částečnosti obrazu, který se nám jeví jako výsek z trojrozměrného prostoru, pocitovaného před obrazem a po jeho stranách. Představme si např. ruku danou jako detail; — kde je osoba, ke které tato ruka náleží? V prostoru, mimo obraz. Nebo předpokládejme obraz revolveru ležícího na stole: vzbuzuje očekávání, že se každou chvíli objeví ruka, která revolver zvedne; a tato ruka se vynoří z prostoru ležícího mimo obraz, kam umísťujeme jen tušenou existenci. Konečně ještě jiný příklad: dva lidé se rvou válejíce se po zemi — nedaleko nich leží nůž; scéna je nám ukazována tak, že střídavě vidíme rvoucí se dvojici a nůž jako detail. Pokaždé, když se nůž objeví, vzniká napětí: kdy se již objeví ruka, která po něm sáhne? Když se konečně ruka v detailním obraze objeví — nové napětí: kdo z obou se nože zmocnil? Jen tam, kde máme intenzivní vědomí prostoru mimo obraz, lze mluvit o dynamickém detailu; jinak by šlo o statický výsek z normálního zorného pole. Je ovšem třeba připomenout, že nemizí vědomí „obrazovosti“ při detailu; rozměry detailu nepřenášíme proto do mimoobrazového prostoru a zvětšená ruka není nám rukou obra.

V záběrech je filmový prostor dán sukcesivně, sledem obrazů, pocítujeme jej při přechodu od obrazu k obrazu. Zvukový film přinesl však možnost i simultánní danosti filmového prostoru. Představme si situaci, v dnešním filmu již docela běžnou, že vidíme obraz a slyšíme současně zvuk, jehož zdroj však musíme umísťovat nikoli do obrazu, nýbrž kamsi mimo obraz; tak např. vidíme tvář osoby a slyšíme řeč, která není promlouvána osobou na obraze; nebo: vidíme nohy tančících lidí a současně slyšíme jejich řeči; nebo: na obraze míjí ulice, viděná z jedoucího vozidla, které však samo zůstává skryto, a slyšíme přitom dusot koní,

kteří vůz táhnou, atd. Tím vzniká povědomí prostoru „mezi“ obrazem a zvukem.

Je nyní načase položit otázku po podstatě tohoto specificky filmového prostoru a po jeho poměru k prostoru obrazovému. Vyjmenovali jsme tři prostředky, kterými může být dán: změnu záběru, detail, mimoobrazovou lokalizaci zvuku. Vyjdeme od toho z nich, který je základní, bez kterého filmový prostor neexistuje vůbec, od záběru. Představme si jakoukoli scénu, odehrávající se v jistém prostoru (např. v nějaké místnosti). Tento prostor nám vůbec nemusí být dán celkovým obrazem, nýbrž jen narážkami, sledem částečných záběrů. Budeme i tehdy cítiti jeho jednotu, jinými slovy, budeme pocítovat jednotlivé obrazové (iluzivní) prostory, předváděné postupně na ploše plátna jako obrazy jednotlivých úseků jednotného trojrozměrného prostoru. Čím nám bude tato celková jednotota prostoru dána? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, vzpomeňme na *větu* v jazyce jako na významový celek. Věta se skládá ze slov, z nichž žádné neobsahuje jejího celkového smyslu. Ten je nám úplně znám, až když větu vyslechneme do konce. Přesto však již ve chvíli, kdy slyšíme první slovo, hodnotíme jeho význam vzhledem k potenciálnímu smyslu věty, jejíž součástí bude. Smysl, význam celé věty není tedy obsažen v žádném z jejích slov, je však potenciálně ve vědomí mluvícího i poslouchajícího při každém z nich, od prvního do posledního. Přitom od začátku věty až do konce můžeme sledovati jeho sukcesivní rozvíjení. To vše lze opakovat i o prostoru filmovém: není dán žádným z obrazů úplně, každý z obrazů je však doprovázen vědomím jednotnosti celkového prostoru a představa tohoto prostoru nabývá určitosti s postupem sledu obrazů. Lze proto předpokládat, že prostor specificky filmový, který není ani prostorem skutečným, ani iluzivním, je prostorem-významem. Iluzivní prostorové úseky, předváděné postupnými obrazy, jsou jeho částečnými znaky, jejichž souhrn „znamená“ prostor celkový. Významovou povahu filmového prostoru lze ostatně dovodit i konkrétním příkladem. Tyňanov ve studii o poetice kina cituje tuto dvojici záběrů: 1. louka, po které pobíhá stádo sviní, 2. táž louka, pošlapaná, ale již bez stáda, po ní přechází člověk. Tyňanov vidí zde příklad filmového přirovnání: člověk — svině. Představíme-li si však oba tyto výjevy v jediném záběru (čímž bude odsunut zásah specificky filmového prostoru), shledáme, že vědomí významové

souvislosti mezi oběma jevy ustoupí vědomí pouhé časové posloupnosti obou výjevů. Filmový prostor funguje tedy toliko při změně záběru, a to jako činitel významový. Známá je dále významová energie detailu, jednoho z prostředků vytvářejících filmový prostor. J. Epstein o tom praví: „Jiná moc kinematografu je jeho animismus. Nehybný předmět, např. revolver, je v divadle pouhou rekvizitou. Avšak film má možnost zvětšení. Ten browning, který ruka pomalu vytahuje z pootevřené zásuvky... náhle ožívne. Stane se symbolem tisíce možností.“ — Tato mnohoznačnost detailu je umožněna právě jen tím, že prostor, do kterého bude revolver namířen a vychrlí svou střelu, je v okamžiku promítání detailu jen tušeným prostorem-významem, skrývajícím právě „tisíce možností“.

Pro svůj významový ráz má filmový prostor daleko blíže k prostoru v básnictví než k prostoru divadelnímu. I v básnictví je prostor významem; čím jiným by mohl být, je-li podán slovem? Mnohá epická věta může být, beze změny své stavby, transkribována do prostoru filmového. Vezměme za příklad tuto: „Pomalou, pak prudce se obejmou, zdvihnou divoče nože a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní.“ Je to věta, která by i se svým přítomným časem slovesným mohla sloužit jako výraz napjatého dějového okamžiku v románě; ve skutečnosti je však vyňata z filmového scénáře Dellucova *Španělská slavnost* a je takto rozepsána v záběry:

záběr 174 — Ujednáno. Pomalu, pak prudce se obejmou, ustoupí od sebe, zdvihnou divoče

záběr 175 — nože

záběr 176 — a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní...

Je také třeba připomenout, že epické básnictví má k dispozici, a nikoli odnedávna, některé prostředky podávání prostoru shodné s prostředky umění filmového, zejména detail a panoramování (plynulý přechod od záběru k záběru). Na doklad uvedu několik tradičních slohových klišé: „Můj zrak se svezl na...“, „Utkvěl pohledem na...“ — detaily; „X. se rozhlédl po pokoji: napravo ode dveří stál etažér, vedle něho skříň...“ — panoramování; „Zde stáli dva lidé živě rozmlouvající, tam zase celá skupina lidí, kteří..., jinde opět malý hlouček kamsi spěchal...“ — náhlé změny záběru. Pro blízkost básnického a filmového traktování prostoru je poučná podoba mezi filmem a ilustrací. Připomínám jedinou věc: jisté směry ilustrátorské, libující si v marginálních k textu, pracují velmi často s detailem, tak např. Čechův ilustrátor Oliva; když se

v Čechově textu mluví o tom, jak pan Brouček rozškrtával sirkou za sirkou, objeví se po straně sazby okrajová ilustrace — pootevřená krabička, ze které vypadlo několik zápalek. To je detail, avšak není docela týž jako ve filmu, protože není dodržen standardní rámeček; skutečný filmový detail zaujímá totiž stejnou rozlohu plátna jako např. celková scéna; proto o ekvivalenci ilustrace s filmem (s výhradou pohybu) bylo by možno mluvit teprve tehdy, kdyby všechny ilustrace daného díla, detaily stejně jako celky, zaujímaly rozlohu celých stránek. Oliva se však naopak důsledně vyhýbá jakémukoli měřítku rozlohy svých ilustrací, nechává je obrázky bez rámce rozplynouti se výběžkovitě v plochách stránek. V tom je právě jeho technika odrazem básnického prostoru, který je do té míry významem, že nemá rozměru; je to proto, že znakem básnického prostoru je slovo, kdežto znakem prostoru filmového záběr; filmový prostor má tedy rozměr aspoň v svých znacích (vlastní filmový prostor-význam ovšem rozměru, jak jsme viděli při detailu, rovněž nemá). Větší míra pouhé významovosti odlišuje tedy přes značnou příbuznost básnický prostor od filmového; s tím souvisí i to, že na rozdíl od filmu, kde je prostor vždy nezbytně dán, může od něho být v básnictví abstrahováno. Kromě toho má básnický prostor veškerou resumující moc slova. Odtud nemožnost mechanické transpozice básnického popisu do filmu; názorně ji vystihl G. Bofa: „Básník napsal, že fiakr jel poklusem. Režisér nám jej ukáže; je to fiakr autentický, ozdobený kočím v bílém klobouku, jehož kůň kluše během několika metrů filmu. Není vám ponechána možnost představit si jej, je to prémie na divákovu lenost.“

Dosud jsme mluvili tak, jako by celkový prostor, dávaný postupně souvislostí, byl v každém filmu jediný a neproměnný. Avšak je také třeba počítat s tím, že se prostor může během téhož filmu, a dokonce mnohokrát, proměňovat. Taková proměna znamená, vzhledem k významovému rázu tohoto prostoru, pokaždé přechod z jedné významové souvislosti do jiné. Změna dějiště je něco zcela jiného než přechod od záběru k záběru v témž prostoru. Přechod mezi záběry, i tehdy, je-li mezi nimi veliké rozpětí, není přerušením nepřetržité následnosti, kdežto výměna dějiště (změna celkového prostoru) takovým přerušením je. Proto je třeba věnovat změnám dějiště pozornost. Mohou se stát několika způsoby: skokem nebo nenáhlým přesunem nebo překlenujícím. V prvním případě (skok) se poslední záběr předešlého dějiště

a první následujícího položí prostě vedle sebe; je to značné porušení prostorové souvislosti, jehož krajní mez je úplná dezorientace; je proto přirozené, že tento druh přechodu je zatížen významem (sémantizován), tak např. může znamenati silné resumování děje. V druhém případě (přesun) se mezi obojí dějiště vloží nenáhlé začlenění a opět odclonění nebo se konečný záběr prvního dějiště prolne do začátečního záběru dějiště druhého; každý z těchto postupů má své specifické významy; začlenění může znamenat například časové oddálení scén jdoucích po sobě, prolnutí například, vidění, vzpomínku; jsou ovšem u obojího i mnohé další významy. V třetím případě konečně (překlenutí) děje se přechod některým čistě významovým pochodem, například filmovou metaforou (pohyb daný na jednom dějišti se opakuje v jiném významu na následujícím, například vidíme hochy vyhazující do výše vůdce, kterého mají rádi — pak změna dějiště — a pohyb docela analogický, jenž však je vyhazováním vykopané země) nebo anakolutem („výšinem z vazby“: gesto strážnickovo, značící „volná cesta“ — pak změna dějiště — vidíme, jak letí do výše železný závěs krámu, jakoby na znamení dané strážníkem). Je ještě třeba dodat, že zvukový film rozmnožil možnosti přechodu; jednak umožnil nové varianty přechodu překlenutím (zvuk daný na jednom dějišti se na druhém opakuje s jiným významem), jednak dal možnost spojení pomocí řeči (v jedné scéně se naráží na to, že osoby půjdou do divadla, v následující pak, dané bez optického přechodu, vidíme divadelní sál). Každý ze způsobů přechodu, které jsme vyjmenovali, má svůj zvláštní ráz, jehož se v individuálních případech využívá ve smyslu struktury daného filmového díla. Obecně lze toliko říci, že čím více se film dobírá své vlastní podstaty, stává se základním způsobem přechodu nenáhlý přesun nebo překlenutí. Zejména příchod zvukového filmu znamenal etapu: dokud film pracoval s titulky, byl mezi nimi přechod skokem možný vždy, a proto nebyl pocítován jako něco výjimečného ani v místech, kde titulků nebylo; od doby, kdy titulky zmizely, je pocit nepřetržitosti prostoru stále silnější. A tak není ani přechod od dějiště k dějišti vyňat z obecného rázu filmového prostoru: sukcesivní rozvíjení se při něm projevuje směřováním k nepřetržitosti.

Sukcesivnost filmového prostoru, ať jde o změnu záběru nebo dějiště, neznamená ovšem automaticky plynulé uplývání, naopak dynamiku tohoto rozvíjení prostoru tvoří napětí vznikající při

těchto změnách. Na takových místech filmu je totiž vždy třeba jistého úsilí diváka, aby pochopil prostorově významový vztah mezi sousedními obrazy. Míra tohoto napětí je od případu k případu proměnlivá, může však být vystupňována k takové intenzitě, že stačí sama o sobě jako nositel dynamiky celého filmu, zejména užije-li se častých přechodů od dějiště k dějišti, které jsou dynamičtější a nápadnější než přechody mezi záběry. Jako příklad filmu budovaného jenom na tomto speciálně filmovém napětí lze uvést Vertovův film *Muž s kinoaparátem*, kde téma je téměř úplně potlačeno a dalo by se vyjádřit jediným titulkem: den v ulicích městských.

Tento případ však je výjimečný, obvykle ve filmu téma je, a to téma dějové. Položíme-li si otázku po podstatě tohoto tématu, shledáme, stejně jako při filmovém prostoru, že zde jde o jistý význam: třebaže „modely“ filmu jsou konkrétní lidé a objektivně skutečné věci (herci a scénérie), přece děj sám byl kýmisi (autorem libreta) dán a je konstruován při natáčení a montování (režisérem) tak, aby mu diváci jistým způsobem rozuměli, aby jej jistým způsobem pojímali. Tyto okolnosti činí z děje význam. Podobnost filmového děje s filmovým prostorem-významem jde však ještě dál: i filmový děj (stejně jako děj epický) je význam uskutečňovaný sukcesivně, jinými slovy, děj není dán jen kvalitou motivů, ale i jejich sledem; změní-li se sled motivů, změní se tím i děj. Na doklad cituji poznámku z denního listu:

„Bylo to před lety ve Švédsku. Cenzura nepustila tehdy [...] ruský film *Křižník Potěmkin*. Jak známo, začíná film scénou špatného zacházení s námořníky, pak mají být nespokojenci zastřeleni, ale vznikne revolta a povstání na lodi. I v městě se bojuje. Oděsa roku 1905! Objeví se flotila válečných lodí, ale nechá vzbouřence odplouti. Tento děj byl cenzuře příliš revoluční, a proto společnost film exploatující předložila jej znovu cenzuře. Na obrazech ani na titulech se ničeho nezměnilo. Jenom se film ‚přemontoval‘ a scény přeházely. Hle výsledek: film takto upravený začíná prostředkem. Vzpourou! (tedy po scéně přerušené popravy). — Oděsa 1905! Objeví se ruská flotila, již původní film končí, ale za ní následuje ihned první část filmu: po vzpouře stojí nyní námořníci v řadě, jsou spoutáni a postaveni před ústí pušek. Film se končí!“

Je-li však děj významem, a k tomu významem sukcesivně uskutečňovaným, jsou ve filmu, obsahujícím dějové pásmo, dvě význa-

mové řady sukcesivní, které probíhají současně, nikoli však souběžně, celým filmem: prostor a děj. Jejich vzájemný poměr je pocítován, ať k němu režisér přihlíží či nikoli. Zachází-li se s tímto poměrem jako s hodnotou, řídí se jeho umělecké využití v každém konkrétním případě strukturou daného filmu. Obecně lze říci jen toto: jako základní je z obou těchto významových řad pocítován děj, kdežto prostor sukcesivně uskutečňovaný se jeví jako činitel diferenciativní. Je to proto, že koneckonců je prostor předurčován dějem; tím však není řečeno, že by tato hierarchie nemohla být převrácena podřízením děje prostoru, nýbrž jenom, že její převrácení je pocítováno jako záměrná deformace. Úplné uskutečnění takového zvratu je ve filmu docela dobře možné, neboť se jím neporušuje, nýbrž spíš vyhrocuje specifický ráz filmu; dokladem může být *Muž s kinoaparátom*, již citovaný. Opačná krajnost je potlačení sukcesivního prostoru ve prospěch děje; její úplné uskutečnění znamenalo by však anulování prostoru specificky filmového nehybností aparátu při fotografování. Zbyl by jen prostor obrazový jako stín reálného prostoru, v kterém se děj při natáčení odehrával; proto případy takového radikálního odfilmování filmu mohli bychom najít v počátečním stadiu vývoje tohoto umění. Mezi oběma jmenovanými krajnostmi je bohatá stupnice možností. Obecných pravidel pro volbu nelze ovšem najít teoreticky, protože o ní rozhoduje nejen ráz zvoleného děje, ale také záměr režisérův. Bez nebezpečí dogmatickosti lze jen říci, že čím slaběji je děj spjat motivací (tj. čím více pracuje s pouhou souvislostí časovou a příčinnou), tím snáze se při něm může uplatnit dynamika prostoru; neznámá to ovšem, že by nebylo lze se pokusit o sepětí silné motivace se silnou dynamizací prostoru. Ostatně dynamizace prostoru ve filmu není, jak jsme viděli, pojem jednoduchý: jinak fungují v struktuře filmu záběry, jinak změny dějiště. Proto je možno rozlišovat mezi ději, které se snadno poddávají velkému rozpětí mezi jednotlivými záběry — jsou to takové, kde motivace je přenesena hlavně do nitra jednajících osob, takže neobyčejné přechody mezi záběry mohou být pojímány jako přesuny zorného pole samotných osob — a takovými, které se snadno směřují s častou změnou dějiště — jsou to děje založené na vnějších činech osob. Ani zde však nevyslovujeme požadavek, nýbrž konstatujeme toliko cestu nejmenšího odporu; je jisto, že v konkrétním případě může být zvolena cesta odporu nejsilnějšího.

Vše, co bylo v této studii řečeno o noetických předpokladech filmového prostoru, činí si nárok na platnost jen velmi omezenou: již zítra může převrat strojové techniky tohoto umění dát nové předpoklady, docela nepředvídané.

(1933)

Jan Mukařovský

STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu  
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)  
financovaného Ministerstvem kultury ČR  
a vedeného ediční radou ve složení:  
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balaščík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář  
Miroslav Červenka a Milan Jankovič  
Jazyková redakce Martina Sendlerová a Irena Danielová  
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček  
Sazba písmem Pentagramme: Vladimír Ludva  
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice  
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA  
vydal Host – vydavatelství, s. r. o.  
Radlas 5, 602 00 Brno, tel.: 545 212 747  
roku 2007 jako svou 347. publikaci  
Druhé, brožované vydání. 556 stran  
Tisk Reprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz  
e-mail: redakce@hostbrno.cz

**Strukturalistická knihovna**

- Sv. 1: Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo  
Sv. 2: Terence Hawkes:  
Strukturalismus a sémiotika  
Sv. 3: Mojmír Grygar: Terminologický slovník  
českého strukturalismu  
Sv. 4: Jan Mukařovský: Studie I  
Sv. 5: Jan Mukařovský: Studie II  
Sv. 6: Lubomír Doležel: Kapitoly z dějin  
strukturální poetiky  
Sv. 7: Shlomith Rimmonová-Kenanová:  
Poetika vyprávění  
Sv. 8: Čtenář jako výzva – Výbor z prací  
kostnické školy recepční estetiky  
Sv. 9: Miroslav Červenka:  
Dějiny českého volného verše  
Sv. 10: Znak, struktura, vyprávění – Výbor  
z prací francouzského strukturalismu  
Sv. 11: Exotika – Výbor z prací tartuské školy  
Sv. 12: Fedor Matejov, Peter Zajac (eds.):  
Od iniciativy k tradicii –  
Štrukturalizmus v slovenskej literárnej  
vede od 30. rokov po súčasnosť  
Sv. 13: Od poetiky k diskursu – Výbor z polské  
literární teorie 70.-90. let XX. století  
Sv. 14: Květoslav Chvatík: Strukturální estetika  
Sv. 15: Česká literární kritika v dotyku  
se strukturalismem (1880-1940)