

Sborník  
filmové teorie 3

---

# TVOŘIVÉ ZRADY

SOUČASNÉ  
POLSKÉ MYŠLENÍ  
O FILMU  
A AUDIOVIZUÁLNÍ  
KULTUŘE



## Způsoby pěstování teorie filmu

*Alicja Helmanová*

Po celou dobu, kdy se zabývám teorií filmu, tedy už více než třicet let, jsem se snažila určovat souřadnice bodu, v němž se v daném okamžiku nalézala teorie filmu v Polsku a ve světě, a také podávat prognózu jejího dalšího vývoje. Protože z hlediska teoretika filmu není ani samotný film, ani jeho teorie nikdy tím, čím by měly být, byly pokusy o předvídání dalších fází vývoje jedné či druhé oblasti vždy oblíbenou činností filmologů.

Zatímco pokusy o diagnózu mohly být uznány za více či méně uspokojujivé, všechny pokusy o prognózu se ukázaly jako chybné, a tak je už předem odsouzeno k neúspěchu i to, co nyní podnikám. Proč to přesto dělám? Protože taková už je povaha filmologa.

Během oné více než třicetileté etapy mého života, jejíž počátek se náhodou kryje s momentem, jenž je uznáván za počátek akademické, vědecky orientované reflexe o filmu, urazila teorie filmu velmi dlouhou cestu. Není třeba připomínat její jednotlivé fáze. Filmová věda, čistá či autonomní (pokud v takové podobě někdy existovala), představovala centrum, okolo něhož byly do stále větší šíře opisovány další a další koncentrické kruhy, jež se už na základě této šíře vzdalovaly od centra. To je jeden z možných modelů fenoménu, který popisuji. Druhý model by bylo možno nakreslit jako soubor dvojic překrývajících se kruhů: jeden znázorňuje teorii filmu, druhý disciplínu, která pro ni je zdrojem inspirace. Kresba ukazuje, že oblastí aktivní činnosti je převážně oblast oné druhé disciplíny, jíž se teorie filmu sotva dotýká.

Způsob pěstování teorie filmu je rovněž možno převést na dva základní modely: německý, vycházející ještě z tradice devatenáctého století, a aplikační, který nastoupil po něm a který dosud dominuje, i když se o něm stále častěji pochybuje.

První model měl kumulační charakter. Napsání práce spočívalo v sebrání a představení všeho, co bylo dříve o daném tématu řečeno, ve výběru toho, co podle badatelova názoru neztratilo aktuálnost, zachovalo si hodnotu objevu a může být dále rozvíjeno, a v připojení badatelova vlastního vkladu.

Cílem tohoto postupu byl, řečeno co nejjednodušeji, nárůst znalostí o předmětu. Snadno si všimneme, že tento model ideálně



odpovídal předmětu ve vývoji, předmětu, který nějak „přibýval“; v každém umění jde však vždy o něco jiného než o samotnou transformaci předmětu. Změna situace nastala – jak poznamenal Jean Mitry – na počátku šedesátých let a měla zřetelný vliv na způsob pěstování teorie, již do té doby stimuloval a inovoval vývoj předmětu samého. Kdybychom se pokusili napsat pokračování *Dějin filmových teorií* Guida Aristarca (Aristarco, 1968) tím způsobem, jakým to dělal on, přesvědčili bychom se, že to není možné, a to nejen proto, že vidíme vývoj myšlení o filmu jinak než Aristarco, ale také proto, že vývoj probíhá úplně odlišným způsobem. Linie nakreslená Aristarkem prostě končí a nikdo ji už nemůže sledovat.

Aplikační model se zakládá na tom, že se ve výzkumech filmu využívají metody, pojmy a koncepce jiné disciplíny, než je filmová věda. Napsání práce tohoto typu spočívá v představení toho, co má být aplikováno (příčemž předtím byl v rámci aplikované disciplíny učiněn výběr), v ukázání toho, jak dosud probíhal proces aplikace, a konečně v samotné aplikační proceduře, realizované buď čistě teoreticky, nebo pomocí souboru analýz. V podstatě se aplikační model neliší od německého modelu nato-lik, jak jsme si při přechodu od jednoho k druhému představovali. Oba je možno úspěšně spojovat nebo využívat střídavě. Aktualnost a atraktivnost aplikačního modelu je dána tím, že aplikované disciplíny jsou zpravidla starší a nepoměrně rozsáhlejší než teorie filmu, takže se možnosti aplikace jeví jako nevyčerpatelné. A přitom nechybějí obory, které buď dosud nebyly aplikované, nebo byly aplikované špatně či jen v malé míře. Dodejme také, že v oblasti humanitních věd se stále objevuje něco nového, co může být předmětem aplikace.

Avšak právě styl pěstování teorie filmu, jehož základem je aplikace, prožívá v současnosti krizi, která je často chápána a popisována jako krize teorie filmu vůbec. Příčinou tohoto stavu je podle mého názoru spojení dvou momentů, které byly poznány zároveň.

Na jedné straně roste míra obtížnosti samotné aplikační procedury. Povrchní, náhodné, neprofesionální pokusy, o jejichž atraktivnosti rozhodovala novost daného postupu, nejsou dnes už dostačující a nelze je akceptovat. Způsob aplikace, jenž se projevoval např. v sémiotice počátku sedmdesátých let nebo

v interpretacích myšlenek Jacquesa Lacana u Christiana Metzce, by byl pokládán za neuspokojivý dokonce ve studentských pracích. Vstup na teritorium současné jazykovědy, psychologie nebo sociologie vyžaduje předchozí seriózní studium a vynaložení velkého množství práce.

Na druhé straně pak dochází k tomu, že efekt těchto stále pracnějších a namáhavějších aktivit není souměřitelný s vynaloženými náklady a vzbuzenými očekáváními. Badatelovy síly se vyčerpávají v aktu aplikace a nestačí na rozvinutí úplné a zralé koncepce předmětu.

Je na čase položit otázku, zda je v mnoha případech vůbec možné takovou koncepci formulovat. Je možno vytvořit generativně transformační gramatiku filmu? Filmovou teorií mluvních aktů? Filmovou teorií vnitřní řeči? Musíme si položit otázku, zda nedostatečná pronikavost výzkumů tohoto typu vyplývá z omezení, která je nutno připisovat badatelům, či zda je též nevyhnutelným důsledkem uplatnění určitého výzkumného modelu. Pravda je jistě na obou stranách, avšak podstatná omezení modelu nepřekoná ani nejtalentovanější badatel.

Četba knih o teorii filmu a pokusy podnikané v doktorských, a dokonce i v diplomových pracích nás (možná ne všechny) přesvědčují o tom, že psaní teoretických prací ve starém stylu je sice nadále možné, ale že se to stále častěji jeví jako zbytečné, neplodné a nudné. Procedura dospívání k tomu, co by mělo být hlavním předmětem úvahy, zastiňuje daný předmět a umrtvuje uvažování.

Setkáváme se tak s paradoxní situací, kdy povědomí o existenci bílých míst v teoretické reflexi o filmu doprovází přesvědčení, že teoretik filmu dnes nemůže říci nic nového a podstatného, protože vše už bylo řečeno. Formulace jakéhokoliv tématu se spojuje s podezřením, že náš hlas bude neslyšným šepotem v polyfonii nekonečných opakování. Někdy je těžké ubránit se myšlence, že všichni všude píší totéž.

Jak s tím souvisí fakt existence bílých míst? Hned vysvětlím, že mám na mysli bílá místa, která jsou výsledkem absence teoretické reflexe o určitém tématu, např. o stylu a formě, nikoli ta, která vyplývají z absence experimentálních nebo pramenných výzkumů. Jestliže určité otázky nebyly po několika desítkách let probírány, popř. byly opuštěny nebo se výsledky jejich důkladného



výzkumu ukázaly jako nepatrné, je to možná signál, že nejde o bílá místa, ale o problémy, které za podstatné nebo alespoň za potřebné při výzkumu filmu pokládáme omylem. Nechci tím říci, že vůbec žádná bílá místa neexistují, ani že si některá už zjištěná bílá místa nezasluhují výzkum. Mám jen podezření, že značná část z nich byla identifikována pouze na základě toho, že analogické problémy zkoumá literární věda, dějiny umění nebo muzikologie.

Kdybychom v bodě, v němž se nyní nacházíme, byli schopni nezaújatého pohledu, spatřili bychom bílá místa někde úplně jinde než tam, kam jsme je umístili.

Důsledkem popsané situace je historicky orientovaný útek k úvahám o teorii. Mladý badatel píše o pojmání realismu v levičově radikálních teoriích, místo aby vytvářel vlastní práci o realismu, podobně práce o dojmu reality ve filmu přináší analýzu francouzských úvah o tomto pojmu. Konečně já sama se zabývám dějinami filmových pojmů a nikoli nějakou vlastní teorií.

Myslím, že jediným důvodem, proč mají vznikat práce o kinematografii, je přesvědčení autora, že má co říci. Tím by měl začínat a ne (případně) končit. V současné situaci výzkumu a vývoje odborné literatury má užívání jak německého, tak i aplikačního modelu v sobě něco monstrózního a vede ke vzniku prací, které jsou stejně erudované jako nečitelné. Jsem přesvědčena, že nemá cenu psát na základě sta prací stou první práci stejného rázu.

Zdůraznění předmětu výzkumů nás ovšem konfrontuje s dalším problémem či – chcete-li – s krizí. S fenoménem, o němž se už nějakou dobu uvažuje, s tzv. smrtí filmu. Vidím tento problém trochu jinak, a proto jsem se snažila daný termín neužívat. Hypotéza, podle níž film zemře, protože bude vytlačen nějakou jinou podobou audiovizuálního umění nebo ne-umění, je dokonce starší než koncepce smrti filmu sledované ve značně širším kontextu. Tato hypotéza se objevila současně s invazí televize, ale když film vydržel první úder, mohlo se zdát, že se utváří určitá a na dlouhou dobu závazná forma mírové koexistence. Nejjednodušejí by se to dalo vyjádřit tak, že milovníka filmového představení od něho nevzdálí ani televize, ani videokazeta, ani další vynálezy tohoto typu. Jde ovšem o problém mé generace – bude to také problém generací dalších?

Jedna teze v současných úvahách se mi však jeví jako nesporná. Mizí pevné obrysy identity výzkumného objektu zvaného

film. Po desítky let nebyly žádné pochybnosti o tom, co film je a co není. Byl zřetelně vymezen jako nový sdělovací prostředek, forma umění, lidové zábavy atd. Odpovídali jsme na otázku, co je film v kontextu jiných umění či sémiotických systémů, jeho speci-fičnost byla něčím zcela zřejmým. Dnes se změnil sám kontext otázky, neboť tímto kontextem je pro film sféra nových médií, resp. též – jak bych to raději nazvala – nové audiovizuality. Film už není něco jedinečného, specifického, zvláštního, náleží do rozsáhlé skupiny podobných a příbuzných objektů; připomíná se nám tak též známý fakt, že film také patří ke dvěma starým rodům: k obrazu a k vyprávění. Říkáme-li, že „film umírá,“ vypadá to, jako kdyby nenávratně zanikal nějaký unikátní druh, díváme-li se však na to v kontextu celé audiovizuální sféry, zní tento výrok méně dramaticky. Jedna z forem kontaktu s audiovizuálními sděleními se stala anachronickou a možná zanikne, až se plně konstituují jiné formy.

Film jako centrální složka struktury označované kinematografie, jež zahrnuje jak sféru jeho produkce, tak sféru konzumce, sám o sobě nepodlehá změnám, které by s sebou přinášely změnu struktury či ohrožení samé její existence. Ohrožení vzniká jinde – v oblasti kontaktu s filmem.

Prázdné sály kin jsou nahým, objektivním faktem, s nímž nelze nic dělat a před nímž nelze utéci. Dalším podobným faktem, tentokrát ze sféry produkce, je vznik filmů (např. na území bývalého Sovětského svazu), na které se nikdo nedívá, avšak nikoli proto, že se nechce dívat (jak je tomu např. u polských filmů v Polsku), nýbrž proto, že nejsou produkovány proto, aby je někdo sledoval. Fenomén produkce se v určitých podmínkách stal soběstačným, podobně jako tisk nedistribovaných novin nebo knih. Neumím tento fenomén vysvětlit ani z hlediska ekonomie, ani z hlediska zdravého rozumu, ale on existuje a vůbec nejde o něco okrajového.

Teoretik filmu, který nepřihlíží ke kontextu nových médií, v němž vystupuje zkoumaný fenomén, se dnes jeví jako osoba působící anachronicky a orientovaná konzervativně. Může si nepochybně vybrat z více možností, než je ta, že se stane teoretikem médií a zahrne film jako objekt výzkumu do této skupiny, avšak není dnes možné zabývat se filmem stejným způsobem jako před čtyřiceti lety a dělat, jako by se nic nezměnilo.



Už v prvních letech po uvedení televize do Polska zastával Boleslaw W. Lewicki názor, že výzkum tohoto fenoménu patří do kompetence filmové vědy, a neviděl potřebu, aby k tomu byla konstituována nová disciplína. Spatřoval v televizi hlavně nový kanál pro šíření těch forem a obsahů, které sděluje film. Nenalezl však mnoho následovníků a důsledkem bylo to, že se začala utvářet věda o televizi jako speciální vědní obor.

Teoretik filmu ovšem musí přihlížet nejen k samotnému faktu, že nová média existují a že ovlivňují objekt jeho výzkumů, ale také k tomu, že se objevily nové recepční situace, jež ovlivňují také tradiční recepční situaci v kině a navíc utvářejí nové postoje vůči kinematografii.

Teorie filmu nevytvořila celkovou, integrální teorii filmového diváka, ale vymezila a popsala řadu pojmů a kategorií spjatých s recepcí, jako je recepční situace v kině, projekce-identifikace, citová účast, sutura, dojem reality, *mise en phase*, a také celý blok kategorií psychoanalytického původu – skopofilie, voyeurismus, fetišismus atd. Podle této koncepce je modelový divák osoba, která se v zájmu dosažení specifické filmové rozkoše dobrovolně podřizuje určitým pravidlům hry. Režisér nebo producent tato pravidla navrhuje, divák je akceptuje, či jinak řečeno: režisér navrhuje to, co podle jeho názoru divák přijme, protože právě to očekává, když přichází do kina. Zdárný průběh transakce garantuje zpětná vazba. V různých druzích filmu mohou být závazné různé herní vzorce a různé typy transakcí, v nichž se proporce a míra intenzity procesů, které jsem zde uvedla a které tvoří fenomén recepce, též mohou různit. Zamysleme se však nad tím, zda tehdy, když budeme využívat právě tyto fenomény při psaní knihy o filmovém divákovi, nebudeme psát o historickém modelu. Taková diváci samozřejmě stále existují, jsou to ti, kdo přese všechno nadále preferují kinematografii (možná je třeba dodat „tradiční kinematografii,“ neboť s takovýmto postojem nelze už přistupovat např. k Davidu Lynchovi); jsme to my, kteří jsme filmové vzdělaní na hollywoodském modelu, ale mám podezření, že to nejsou diváci mladších generací. Musíme přihlížet k faktu, že existují také jiní recipienti, kteří neodpovídají výše načrtnutému modelu, ale nějakému jinému, možná ne zcela poznanému. Nebo by bylo spíše třeba mluvit o více než jednom modelu recepce a brát v úvahu různé fenomény. Postoje vůči kinematografii viděné v perspektivě

médií, filmů sledovaných prostřednictvím televize a videa, se utvářejí na základě širšího spektra, než jsou postoje utvářené recepcí v tradičních podmínkách a vyplývající z unifikovaných forem zkušeností. Co by si počal Christian Metz s takovým divákem, jako je teenager, který si na jedno odpoledne vypůjčí osm videokazet a potom je „proletí“ a sleduje pouze místa, která ho zajímají? Obávám se, že by ho nemohl označit za transcendentální subjekt, ani použít jiné kategorie, které vypracoval.

Svého času se psalo o tom, že kinematografie přejala určité funkce literatury a zároveň literatuře odebrala ty čtenáře, které zajímala právě pro tyto funkce. Kinematografie se v roli dodavatele příběhů a výrobce fantomů, jež opatrovala vysokou mírou životní pravděpodobnosti, projevila jako účinnější. Nezpůsobila však smrt literatury. Dnes televize a video narážují kinematografii v mnoha jejích základních funkcích a experimenty s virtuálním prostorem vedou ke zkušenostem, jež určitě odeberou kinematografii ty diváky, kteří v ní hledají především silné dojmy. Možná to kinematografii zabije, ale nesuďme předem. Další přenos určitých funkcí kinematografie na nová média nemusí znamenat její zkázu, ale naopak možnosti pro rozvoj jiných funkcí.

Celý tento kontext ovšem jinak determinuje situaci teoretika filmu. Kdysi byl součástí avantgardy – zabýval se novým uměním, odhaloval nové jevy, zkoumal fenomén s největším sociálním významem a v maximální míře aktuální. Nyní se může stát teoretikem médií nebo historikem filmového umění. Prorocké zaměření teorie filmu už není možné.

Pohled na teorii filmu přelomu osmdesátých a devadesátých let nám ukazuje obraz, jehož charakteristické rysy se pokusím načrtnout.

Stále se objevuje velké množství filmologických prací, takové množství, že není možné seznámit se, třeba jen zběžně, se všemi. V této kolekci se počet knížek patřících k teorii filmu *sensu stricto* jeví jako nevelký. Prací, které bychom mohli označit jako „nové“ v jakémkoli aspektu, najdeme ještě méně. Ale bylo tomu někdy jinak? Pokusíme-li se vyjmenovat důležité teoretické práce z posledních třiceti let, ukáže se, že přese všechno je jich stále více, nikoli stále méně. Vezmeme-li však v úvahu, že kvantita je též výsledkem multiplikace jednoho modelu (pět knih takřka identických, pouze napsaných v různých centrech), můžeme naši



tezi modifikovat a říci, že nabídka teoretických knih se udržuje na stejné úrovni.

Jedním z efektů změny ve způsobu pěstování teorie filmu je přechod od velkých teorií k teoriím dílčím, které sami jejich autoři označují jako „malé“.

Dalším důsledkem je přechod od prací orientovaných na pluralismus, na uplatnění různých metod, resp. prostě eklektických, k pracím vycházejícím z jednoho inspiračního zdroje a konsekventně se držících deklarované volby. Mám na mysli takové práce, jako je např. kniha Allana Casebiera *Film and Phenomenology* (Casebier, 1991) založená na koncepci Edmunda Husserla či kniha *Meaning in Film* Dominique Nastové (Nasta, 1991) inspirovaná Ludwigem Wittgensteinem nebo – na domácí půdě – *Film i psychoanaliza* Wiesława Godzice (Godzic, 1991) s východisky hlavně lacanovskými. Práce, o nichž jsem se zmínila, i práce neuvedené jsou navzájem velmi odlišné, ale mnoho z nich je obtíženo „hříchy“ aplikačního modelu. Zdá se, že jejich autoři jsou mnohem více fascinováni tím, co aplikují, než tím, čeho mohou tímto způsobem dosáhnout. Jakákoli zobecnění by zde však byla unáhlená. Zatímco Casebier se zaměřuje především na to, aby objasnil Američanům Husserlovy názory, Nastová věnuje Wittgensteinovi jen nevelkou pozornost a analyzuje zejména samotné filmy.

Poukazuji na tyto dva fenomény – dílčí teorie a jednoznačné volby jak metodologické, tak i filozofické povahy – jako na něco relativně nového a charakteristického pro poslední léta. Avšak setkáváme se rovněž s pracemi, které navazují na to, co se dělalo v posledních třiceti letech. Mohli bychom tím klidně skončit a předpokládat, že každý teoretik filmu, jenž se zabývá určitým předmětem v rámci úvah o kinematografii, bude vědět, jak k němu má přistoupit.

Nicméně pro nás, pracovníky vysokých škol, má tento problém také praktický rozměr – vedeme diplomové a doktorské práce, často inspirujeme práce habilitační. Pokud čtenáři souhlasí s negativními závěry, které jsem uvedla v první části svého výkladu a které vyúsťují do teze, že psaní teoretických prací, ve starém stylu nevede k žádným zajímavým výsledkům, je třeba se zamyslet nad tím, co tedy máme navrhnout, doporučovat a prosazovat. Nechci tady zasahovat do sféry čistě osobních voleb, které musí

zůstat věcí daného badatele, ale jde mi o uvážení všech důsledků, které vyplývají z faktu, že se teorie filmu pěstuje v situaci zcela odlišné, než jaká byla před třiceti nebo i před dvaceti lety.

Zdá se mi, že možné volby se zakládají na určité relativně jednoduché alternativě. Teoretik filmu, resp. filmový vědec vůbec, může být, jak už jsem uváděla, historikem filmového umění a může ke své disciplíně přistupovat analogicky jako k dějinám umění nebo k muzikologii; nebo též může teoretik filmu svůj vklad deponovat jinde a rozvíjet ho v rámci jiné disciplíny se širším výzkumným horizontem. Nenavrhuji tu nic nového, neboť kam až má paměť sahá, diskutujeme o interdisciplinaritě filmové vědy a už dávno jsme se shodli na tom, že ji budeme chápat jako jednu z široce pojímaných věd o kultuře. Kolegové z Ústavu umění se už dávno vyslovili pro antropologii filmu, antropologové z Jagellonské univerzity se zase začali věnovat výzkumu filmu. Jerzy Pelc nám navrhuje zkoumání vědeckých hodnot z věd o kognici a komunikaci. Naše magisterské diplomy jsou či budou diplomy z kulturologie. Vznikly už práce, které jsou příkladem této kulturologické orientace, jako je třeba kniha *Śladami tamtych cieni* Małgorzaty Hendrykowské (Hendrykowska, 1993). Mám však dojem, že zatím jsme ještě v této oblasti neudělali příliš mnoho, že jsme sice výuku předmětů filmové vědy obestavili mnoha disciplínami dalšími, avšak že jsou tyto disciplíny nadále pojímány jako pomocné a vedlejší a že jsou v příliš malé míře integrovány s výklady z filmové vědy. Při formulaci těchto výtek mám na mysli vlastní pracoviště a naše pokusy o neustálou modifikaci programů, které se pokaždé ukazovaly jako neuspokojivé. Jsme blízko modelu pěstování historie filmového umění, ale daleko od toho, abychom byli propagátory a teoretiky nových médií, komunikace, audiovizuality. Je třeba hned říci, že na druhé straně mají také teoretici komunikace, badatelé v oblasti nových médií, kulturologové sklon vidět film jako předmět výzkumů jiné než vlastní disciplíny, tedy právě historie filmového umění. Nespojitosť v pojímání výzkumného materiálu – na jedné strany film, na druhé straně nová média – tedy charakterizuje přístup obou stran.

Fakt, že došlo ke vzniku právě takového vztahu k dané problematice, má své – odstranitelné – příčiny, jako je např. tradicionalismus části badatelů, kteří se programově pokládají za „dinosaurů“, nechť k novým studiím a četbě nebo také absence zájmu



o nová média, která je u našich studentů někdy opravdu znepokojující. Nevylučuji ale, že tato nespojitost výzkumných programů možná odráží nějakou hlubší zákonitost, a měla by tedy být pojímána jako žádoucí, a dokonce nutná. Podobně jako svého času umístění filmu do rámce tradičních umění nepřispělo k poznání jeho specifčnosti a orientovalo výzkum filmu spíše špatným směrem, dnes diagnóza, že film je jedním z prostředků masového sdělování a nejstarším z audiovizuálních médií, nevede k volbě nejvhodnější cesty výzkumu. Podle mého čistě intuitivního přesvědčení film a nová média více věcí rozděluje, než spojuje, a na druhé straně je film dnes ostatním uměním blíže než kdykoli dříve.

Podíváme-li se kolem sebe, uvidíme čisté a živé příklady voleb, které filmoví vědci již učinili. Je možno být *tout court* teoretikem nových médií, jako je Ryszard W. Kluszczyński, historikem kultury, jako Małgorzata Hendrykowska, antropologem, jako Zbigniew Benedyktowicz, komparatistou, jako Tadeusz Lubelski, teoretikem audiovizuality, jako Maryla Hopfingerová. Myslím, že je možno uvést ještě mnoho dalších příkladů, které dokazují, že k proměně naší disciplíny už došlo a dochází k nim nadále způsobem, který je spontánnější a přirozenější, než jaký by vyplýval z realizace záměrného, koordinovaného a důsledně prováděného programu.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Alicja Helman: Sposoby uprawiania teorii filmu. In: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Ed. Andrzej Gwóźdź. Kielce: Szumacher 1994, s. 13–22.)

## Autotematismus – „tvořivá zrada“ filmu<sup>1</sup>

Alicja Helmanová

Fenomén autotematického filmu je charakteristický především pro současnost, třebaže samotná autotematicnost se objevila takřka v počátcích kinematografie. Provázela celý vývoj filmového umění, ale zůstávala na okraji, nepřitahovala pozornost. Vědomě ji využívaly především avantgardní směry.

Autotematický motiv vzbudil obecný zájem kritiky a publika až v souvislosti s filmy šedesátých let, počínaje snímkem Federica Felliniho *8 1/2*; pak následovalo *VŠE NA PRODEJ* Andrzeje Wajdy, *AMERICKÁ NOC* Françoise Truffauta či *SOUKROMÁ PROJEKCE* Françoise Letierriera a potom filmy Sergia Leoneho, Mela Brookse, Briana De Palmy a mnoha, mnoha dalších.

Je zajímavé, že filmy z padesátých let, mezi nimi takové, jako bylo zejména *OKNO DO DVORA*, skutečný manifest autotematického filmu, nebo na nižším stupni *ZPÍVÁNÍ V DEŠTI* Gene Kellyho a Stanleyho Donena, byly při plném docenění svých uměleckých hodnot sledovány zcela jinak, především z hlediska pravidel žánru, který bez narušení těchto pravidel reprezentovaly.

Podle mého názoru jde o to, že publikum bylo zvyklé a vázané na určitý styl kontaktu s filmem a že tento styl vystupoval nejen jako výsledek postojů přijímaných diváky, ale také jako výsledek nejpodstatnějších rysů filmu, definujících fenomén filmovosti. Film skrýval a maskoval svou úlohu prostředníka mezi realitou, světem, jaký je ve skutečnosti, před natáčením, a vizí ukázanou na plátně, s níž přicházel do styku recipient. Stíral stopy přítomnosti toho, kdo vypráví filmové příběhy, aby se svět představený na plátně jevil jako něco samostatného, vzniklého bez přispění subjektu tvůrce, aby se příběh vyprávěl sám. Všechny učebnice režie a příručky pro milovníky filmu vyjmenovávaly a katalogizovaly postupy, které vyvolávaly, nebo naopak

<sup>1</sup> Autorem označení „tvořivá zrada“ je francouzský sociolog literatury Robert Escarpit. Srov. k tomu článek Alicje Helmanové *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl* v tomto sborníku (pozn. překl.).



zpochybňovaly spontánně vznikající, „přirozený“ dojem reálnosti filmového světa. Pohled herce do kamery, nerespektování pravidla osy, určité typy obrazových kombinací, nadměrné osamostatnění hudby – to byly „hříchy“, jimž se vyhýbali tvůrci, jež byly předmětem výtek kritiky a jež vadily publiku, protože narušovaly jeho pohodlný kontakt se světem plně věrohodné fikce. Film nerad prozrazoval svá tajemství. Dokonce tato tajemství zachovával i tehdy, když předstíral, že je prozrazuje.

Jedním z oblíbených příkladů, který citují všichni, kdo píše o muzikálech, je finále *ZPÍVÁNÍ V DEŠTI*. Tento film, jenž vypráví o počátcích zvukového filmu v Hollywoodu, vtipným způsobem nahlíží do zákulisí a odhaluje tajemství „filmové kuchyně“ doby, která – dodejme – nenávratně minula. Při vyprávění o kinematografii třicátých let utajuje postupy kinematografie let padesátých. Zdánlivě odhaluje, co je za oponou, a divák si neuvědomuje, že zde je ještě další opona, která zůstává neproniknutelná.

Ve scéně, o níž mluvím, musí pěvecky nenadaná hvězda němého filmu Lily Lamontová, obdařená nepříjemným, skřehotavým hlasem, vystoupit „živě“ před publikem. V jejím prvním zvukovém filmu, který jí přinesl úspěch, ji zastupovala talentovaná zpěvačka Kathy Seldonová. Hvězda před oponou předstírá, že zpívá, a ve skutečnosti zpívá Kathy za oponou. Avšak bývalý ctitel Lily Lamontové, nyní zamilovaný do Kathy, odhaluje mystifikaci ubližující zpěvačce. Zvedá oponu, a publikum tak může spatřit toho, kdo skutečně zpívá. Je tomu opravdu tak? Publikum vidí herečku Debbie Reynoldssovou v roli Kathy, ale neví, že Debbie Reynoldssová nezpívá, protože ji zase dabuje Betty Noyesová – a na to už neupozorňuje nikdo. Ve filmu se všechno odehrává v rámci vyprávěného příběhu, fiktivní svět anekdoty z hollywoodského zákulisí není ani na okamžik zpochybněn.

Budeme-li sledovat, jak postupují současní tvůrci, ukáže se nám s plnou zřetelností, k jakým změnám došlo.

*DÁMA S KAMÉLIEMI* Maura Bologniniho začíná scénou dodržující romantickou konvenci, kterou divák nejspíš očekává. V průběhu dramatické situace herečka odkládá kapesník od úst a ptá se – jakoby přímo publika v sále: „Musím pořád tak kašlat?“ Kamera mění pole pohledu a my zjišťujeme, že sledujeme zkoušku Dumasovy hry *Dáma s kaméliemi*. Iluze kontaktu se znázorněným

světem okamžitě mizí a „pravdivý příběh dámy s kaméliemi“ (jak zní originální titul filmu) se vyvíjí jinak, než jsme mohli očekávat.

V ještě silnější míře rozrušuje tuto iluzi Glauber Rocha ve svém posledním filmu *VĚK ZEMĚ*. V průběhu jedné z filmových scén, jež divákům umožňuje ponořit se do znázorněného světa, herec náhle pohlédne do kamery a jeho slova „promiň, Glaubere“ nejsou očividně adresována žádné postavě ze světa filmové fikce, ale režisérovi stojícímu za kamerou. Za chvíli nám druhá kamera onu kameru, režiséra a štáb ukáže a na místě natáčení začne diskuse o chybě herce, který se zachoval jinak, než jak si Glauber Rocha přál.

Situace diváka v tom okamžiku připomíná situaci snícího člověka, který se právě probudil a ocitl se ve světě zcela jiném, než byl svět mizejícího snu. Glauber Rocha, jenž vypráví jistý příběh prostřednictvím série navzájem kontrastujících barevných obrazových sekvencí, které mají vytvořit iluzi, že před sebou vůbec nemáme film, náhle volá brutální zásah, aby nám připomenul, že natáčí film, právě daný film, a navíc nám ještě chce ukázat, jak ho natáčí.

Autotematicnost filmu má mnoho dimenzí a variant a může se realizovat různými způsoby, jež nelze v krátkosti probrat. Autotematický je např. Georges Franju, který natočil současný film *JUDEX* přesně ve stylu starých němých filmových seriálů, v nichž tato postava vystupovala, a použil přitom postupy, které se dnes v kinematografii už vůbec neuplatňují, např. irisovou clonu. Autotematické jsou situace, v nichž sledujeme filmy ve filmu nebo filmy vyprávějící o realizaci filmu, ať už jiného, nebo právě toho, který se aktuálně odvíjí před námi, jak je tomu ve snímcích *8 1/2* nebo *VŠE NA PRODEJ*. Autotematický charakter mají různé parodie a pastiše, využívání citátů, aluzí a navazování na jiné filmy. V Godardově filmu *ŽÍT SVŮJ ŽIVOT* vidíme hrdinku v kině při promítání Dreyerova *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*, což se režisérovi stává východiskem k falešné parafrázi, v níž se nám má Nana vzhledem k svému „utrpení“ a smrti jevit jako Jana z Arku.

S ještě vyspekulovanější situací se setkáváme ve filmu *STARÝ LIŠÁK*. Jeho starý hrdina je jakoby autentickým banditou z přepadení vlaku, které se stalo tématem slavného němého filmu Edwina S. Portera. Režisér ostatně tento dávný film cituje.



Povšimněme si umného rázu procedury, která se tu uskutečnila: fiktivní hrdina VELKÉ VLAKOVÉ LOUPEŽE je vybaven „skutečným životem,“ jenž je také náplní filmové fikce STARÉHO LIŠÁKA.

Hledáme-li pro různé podoby filmového autotematismu společného jmenovatele, bude jím specificky pojímaná „zrada filmu“, toho filmu, který vybudoval a na nějž nás navykl klasický hollywoodský model. Není to samozřejmě jediný model, ale po desítky let vystupoval jako synonymum samotného fenoménu kinematografie, byl svým způsobem měřítkem pro srovnání, kánonem, vzorem umožňujícím postihnout a hodnotit míru jakékoli myslitelné jinakosti. Bází takového filmu je spojení s mimofilmovou skutečností. Základním principem zde ovšem spíše než životní pravděpodobnost toho, co se ve filmu může udát, je dosažení takové věrohodnosti fikce, aby se jevila jako podobná životu, vystupovala jako život. Konvence pravděpodobnosti vytvořené v průběhu let vycházely jak ze způsobů budování příběhů vypracovaných literaturou, tak z těch způsobů znázorňování rozvinutých v malířství, které byly uznány za realistické a byly jako realistické recipovány. Logika příčin a následků, časová a prostorová přílehlost a teleologičnost vyprávění byly poměřovány shodou s objektivními zákonitostmi toho, co se nám stává v reálném světě. Malířství nás od renesance přesvědčovalo, že právě tak vnímáme svět, že to, co nám předkládá jako výsledek specifického typu vidění, je skutečně přirozené.

Divák (zvláště divák vzdělaný a zkušený) dokonce chtěl věřit filmu i tehdy, když mu zcela věřit nemohl. Uvědomoval-li si, že jde o hru, přijal už předem její pravidla, neboť to byla podmínka filmového prožitku, citové účasti, rozkoše ze sledování filmu. Navíc je třeba připomenout, že film podle hollywoodského modelu byl a je v zásadě adresován různým kategoriím naivních diváků, kteří jen obtížně získávají odstup od podívané, a zvláště těm, kteří z principu nechtějí mít odstup. Jestliže JURSKÝ PARK Stevena Spielberga není přímo filmem pro děti, je nepochybně určen dětem, které stále žije v každém dospělém divákovi.

Autotematický film je aktem zrady hollywoodského modelu nejen proto, že porušuje jeho pravidla. Porušování pravidel určitého žánru či poetiky, stylu či způsobu vyjadřování je imanentním rysem každé tvořivé aktivity. Autotematismus zrazuje kinematografii tím, že formulkou „jsem svět“ (byť se tento svět může jevit

jako zcela fantastický) nahrazuje formulkou „jsem film“. Dodejme: jen film, o nic více a o nic méně, prostě film.

K nejjednodušším demaskačním postupům patří pohled do „filmové kuchyně“. Povšimněme si faktu, že znalost způsobu filmové výroby a četba několika praktických příruček nepřekážely teoretikům šedesátých let v tom, aby tvrdošjně neprosazovali mýtus, že „na počátku byla skutečnost“. Vše, co chce režisér ukázat ve filmu, musí nejprve existovat „ve skutečnosti“, alespoň v ateliéru. Co ale znamená „ve skutečnosti“? V AMERICKÉ NOCI hraje roli hrdinky umírající při automobilové nehodě hbitý kaskadér v ryšavé paruce. „Přirozená“ scéna snídané po milostné noci je sestavována, jako dřevěná skládačka, z různých prvků, z nichž jeden stále chybí. Vyděšený kocourek nechce pít mléko z talířku. Celý štáb shání jinou kočku, aby se konečně všechno mohlo zahrát tak, jak to má být. V témž filmu režisér rozehrává spontánní scénu na ulicích města, jehož scenerie vypadá jako zcela náhodná, jako kdyby komponoval obraz, v němž má rozhodující význam relace vodorovných a svislých prvků a barva těles uváděných do pohybu. Automobil je potřebný nikoli jako takový, ale jako červená skvrna vyrovnávající kompozici, dáma s pejskem může vykročit až na povel, štihlá silueta hrdiny pohybujícího se v protisměru jakoby protíná obraz.

Kamera už není vševidoucím božím okem shlížejícím na svět nedotčený lidskou činností, ale stává se intervenujícím nástrojem, jenž způsobuje, že daný svět vůbec vznikne, že se vynoří z mnoha zdánlivě chaotických, ale ve skutečnosti dokonale promyšlených činností.

Byla-li kdysi, v počátcích filmu, nějaká skutečnost, odstartovala poté, co byla zachycena na filmový pás, proces mnohonásobného odrážení, jež nedovoluje odlišit realitu od zrcadlového obrazu. Současný filmař nemůže říci nic jiného než „na počátku byl film“. Mohlo-li se nám kdysi zdát, že film potvrzuje existenci skutečnosti, která byla před ním, dnes film potvrzuje svou vlastní existenci, existenci *simulakra*, jemuž nic nepředchází.

Autotematismus ve filmu nepředstavuje pouze proces, který zde popisují, vybírajíc jeden z nesčetných aspektů daného fenoménu. Také ne pouze autotematický film můžeme činit odpovědným za to, jak dnes film vypadá, a za to, že se postojí a vědomí recipientů utvářejí jinak než před několika desítkami let.



Avšak autotematismus přispěl ve značné míře k tomu, že u diváků vzniklo přesvědčení, že se setkávají s médiem, které se vyznačuje jistými možnostmi a vlastnostmi, a že jde o vlastnosti právě daného média, nikoli znázorňovaného světa. Autotematismus nejen poučil diváka o tom, co je film, ale také mu ukázal, kdo je on sám, divák. Neúčastní se – prostřednictvím svého ideálního já delegovaného na plátno a vtěleného do osoby herce – života ve znázorněném světě, ale je pouze voyeurom prožívajícím podezřelé emoce.

Hitchcockovo OKNO DO DVORA není filmem ve filmu, ani filmem o filmu, ani filmem asociujícím jiné filmy, ani filmem pojednávajícím o tvůrčím procesu. Přesto ale je autotematickým filmem, protože vypráví o situaci vznikající v kině, je současnou metaforou Platonovy jeskyně, prototypu samotné ideje kina.

Hrdina OKNA DO DVORA Jeff je fotoreportér, který dočasně nemůže vykonávat své povolání. Protože je znehybnělý kvůli zlámané noze, vysedává celé dny s dalekohledem u okna a sleduje sousedy. O svých pozorováních vypráví přítelkyni Lize. Nepřipadá nám, že jeho chování je nevhodné a neslušné, možná proto, že Jeffův vztah k tomu, co vidí, je plný nejen zájmu a zaujetí, ale také náklonnosti a vřelosti; navíc v tom, co zpočátku pozoruje, není nic, co by v nás vyvolávalo rozpaky. Jeff, který nemůže vykonávat své povolání, a tedy prakticky jednat, vykonává toto povolání v určitém smyslu zástupně, pomocí nástroje, jenž mu pomáhá překročit bariéru, která jej dělí od světa. Svět, jenž ho skutečně zajímá a v němž by chtěl být a působit, je totiž vždy „tam“, na konci teleobjektivu, nikdy není „zde“, v místě, kde sám přebývá. Zdá se, že Jeff žije životem lidí, které pozoruje – tanečnice provádí svá každodenní cvičení, starší dáma má problémy s pejskem, osamělá žena se trápí. Jeffa opravdu a upřímně přitahují jejich činnosti, reakce, chování, odhadování smyslu toho, co se s nimi děje, na základě viditelných vnějších projevů. Naproti tomu jej nudí jeho hezká přítelkyně, modelka Liza, pokoušející se přimět jej k sňatku.

Hrdinovi a Lize, jež je vtažena do pozorování, se v jednom okamžiku začíná zdát, že přišli na stopu zločinu. Po prudké hádce zmizela manželka jednoho ze sousedů a on sám odnáší jakési podezřelé vypadající kufry. Hrdinové se snaží pátrat sami, protože nemají důkazy, které by mohly přesvědčit policii. Znehybnělý Jeff

posílá Lizu do sousedova bytu a ve chvíli, kdy Liza překračuje onu magickou linii a vstupuje do světa, který Jeff pozoruje, mění se i jeho vztah k ní. Místo lhostejnosti nastupuje starostlivost a účast. Při pokusu zachránit Lizu ohroženou nečekaným návratem souseda do prohledávaného bytu ale Jeff prozrazuje svou pozici. Pohled se stává oboustranným a vrah nyní míří k němu. Při násilném střetu vyhazuje Jeffa z okna. Poslední záběr nám ukazuje Jeffa na téměř místě a v téže pozici jako dříve; v sádře má obě nohy a Liza jej ošetřuje.

Jeffova pozice je totožná s pozicí diváka v kině, znehybnělého v křesle (dodejme, že dobrovolně, ale připomeňme, že vězeň platonské jeskyně je připoután na nohách a na šjí), zbaveného možnosti zasahovat do světa, který pozoruje, lhostejného vůči tomu, co se děje v sále, avšak celým srdcem angažovaného v událostech, které sleduje. Pro diváka i pro Jeffa je reálné to, co vidí, a nikoliv to, co se děje s ním a kolem něho. Jeff překračuje hranici a snaží se zasahovat do světa, od něhož je oddělen. Je jako divák, který ztrácí povědomí o hranici mezi filmem a životem, a odsuzuje se tak k setrvávání v roli věčného voyeura.

Další krok učinil Woody Allen ve filmech ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME a PURPurová růže z Káhiry, kde umožňuje filmovým hrdinům překročit hranici na opačnou stranu, než tomu bylo v případě Jeffově. Oblíbené filmové postavy doslovně sestupují z plátna a vcházejí do života Allenových hrdinů. Lidé a stíny mohou navázat bezprostřední kontakt, být spolu, rozmlouvat; hrdina filmu ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME se ptá Humphreyho Bogarta, přesněji řečeno hrdiny CASABLANKY Ricka Blaina, jak si má počínat ve vztazích k ženám, a snaží se jej napodobovat, takže svůj život utváří jako film.

Hitchcockův film zachovává plně realistickou konvenci, v Allenově filmu není úkolem hry konvencí kohokoliv přesvědčit, že se to, co se odehrává na plátně, odehrává „doopravdy“, nezachovává se hollywoodská zásada pravděpodobnosti. Nicméně postup užitý Woodym Allenem je nejen filmovým žertem, hrou s divákem, ale také jedním ze způsobů signalizace fenoménu, který má „doopravdy“ své místo v současném životě a kultuře.

Tento fenomén by bylo možno označit jako kontaminaci skutečnosti a obrazu, kontaminaci, která je výsledkem stále hlubšího pronikání médií do našeho života v mnoha jeho rovinách



a vrstvách. Zvláštní úloha tu připadá především elektronickým médiím, ale „zlovolný démon obrazů“ (termín Jeana Baudrillarda) řadí také ve filmu. Film byl prvním uměním, které nabídlo zkušenost simulované existence v takovém rozsahu, že člověk poté už nemohl zůstat takový jako dřívě. Jean-Louis Schefer nazval člověka zformovaného filmem zmutovaným subjektem s vlastnostmi dosud nezcela poznanými a pojmenovanými.

Autotematický film nám odhalil své tajemství a již otevřeně hovoří o tom, čím je. Dokáže nám však říci, kdo jsme my? To, co z něho můžeme o sobě vyčíst, není ani optimistické, ani přítažlivé.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Alicja Helman: Autotematyzm – „twóreza zdrada“ kina.

In: *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej.*

Ed. Ewelina Nurczyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko. Łódź:

Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci

i Młodzieży 1993, s. 9–16.)

## Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl

Alicja Helmanová

Úvahy o kinematografii věnují problémům filmové adaptace literárních děl pozornost už od svých počátků. Mnoho badatelů vytvářelo modely vztahů mezi literárními a filmovými díly, mnoho kritiků popisovalo „nebezpečné“ známosti literatury a filmu.<sup>1</sup> Literatura přece kinematografii provázela od chvíle jejího zrodu, poskytovala jí témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzorce, dodávala jí analogie v podobě vlastních prostředků, které se filmaři snažili s užitím metod, jež jim byly dostupné, napodobovat.)

Zájem o adaptace měl vedle cílů čistě poznávacích rovněž praktický cíl. Takřka všichni, kdo se tímto tématem zabývali, vycházeli z předpokladu, že musí existovat recept na „dobrou“ adaptaci, i když akt překladu literárního díla na dílo filmové v sobě nepochybně skrývá jakési těžko odhalitelné tajemství. Tvůrci jsou schopni přiblížit se k tomuto tajemství intuitivně: pokud se jim to podaří, dosáhnou úspěchu, pokud ne, utrpí porážku. Obecně se soudí, že existují „filmové“ a „nefilmové“ romány, tedy romány vhodné pro adaptaci a naopak ty, které vůbec nelze převést na plátno. K pokusům o rozřešení rovněž svádí záhada spojená s tím, že určité druhy literatury se filmové adaptaci poddávají velmi snadno. Režiséři by chtěli prohloubit svou schopnost zacházet s materiálem románu. Teoretik by chtěl poznat, popsat, a dokonce formalizovat pravidla filmové hry s literárním textem. Zdá se, že kdybychom je znali, bylo by možno vypracovat takový model adaptace, který by zaručil úspěch každého projektu. Je těžké neklást si otázku, co vede k tomu, že některé adaptace jsou dokonalé – právě jako adaptace, nejen jako filmy, zatímco jiné jsou třeba dobrými filmy, avšak jako adaptace jsou špatné.

V historii úvah o adaptaci se rychle ukázalo, že nelze psát o adaptaci obecně jako o natrvalo vymezeném způsobu zacházení

1 Autorka zde naráží na práci Aleksandra Jackiewicze *Niebezpieczne związki literatury i filmu* (Jackiewicz, 1971) – pozn. překl.



s literárním textem, jehož cílem je přizpůsobení textu pro potřeby filmu. Výsledkem adaptace jsou přece díla, jež nelze vzájemně porovnávat. Sotva několikaminutové filmečky z raného období kinematografie, jež na plátno převáděly jedinou vybranou scénu z velkého románu, představují něco jiného než adaptace bestselleru, jako byl např. JIH PROTI SEVERU, a ta se zase bude velmi lišit od SWANNOVY LÁSKY, SMRTI V BENÁTKÁCH nebo PLAČEK NAD FINNECANEM. V každém z těchto případů proces adaptace přece spočíval v něčem jiném. I zcela provizorní historický přehled nás přesvědčuje o tom, že může existovat nekonečně mnoho způsobů adaptace. Dalo by se říci, že jich je skoro tolik, kolik je filmovaných románů, nebo alespoň tolik, kolik je režisérů převádějících literární díla na plátno. Taková teze by však byla přehnaná. Zatímco totiž některá řešení v sobě mají příznak určité originalnosti a neopakovatelnosti, jiná reprodukují typické rysy nejrozšířenějších adaptačních postupů.

Autoři píší o adaptacích se snažili postihnout a popsat právě tento druhý případ tím, že odlišili a charakterizovali základní možnosti filmového nakládání s literaturou.

Geoffrey Wagner (1975: 219–231) hovoří o třech možných druzích adaptace: transpozici, komentáři a analogii. V případě transpozice jde o prosté přenesení románu na plátno, což pochopitelně nelze učinit s každým dílem. Forma komentáře se objevuje tam, kde je originál určitým způsobem a do určité míry změněn na základě vědomého záměru adaptátora. Třetím řešením je analogie, tedy výrazné vzdálení se od literárního textu s cílem vytvořit zcela jiné umělecké dílo.

Variantou této koncepce je klasifikace navržená Michaellem Kleinem a Gillian Parkerovou (Klein – Parker, eds., 1981: 9–10), kteří rovněž zvolili trojčlenný model a rozlišují tyto možnosti:

- a) věrnost vůči příběhu,
- b) zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován,
- c) pojímání originálu jako syrové matérie, jako východiska pro vytvoření odlišného díla.

Dudley Andrew (1984: 96–106) také rozeznává tři hlavní způsoby přístupu k literárnímu materiálu: výpůjčku, transformaci a křížení. Výpůjčka je případem nejjednodušším a nejčastějším. Je možno vypůjčovat si cokoli: ideu, jednotlivé prvky, téma jako

celek, vybranou scénu. Dělá se to hlavně s představou, že prestiž díla, které je zdrojem, dodá váhu, význam a autoritu také filmu, jenž vznikl na jeho základě. Příkladem mohou být třeba četné „adaptace“ Bible, nepřekračující rámec čistě komerčního projektu. Transformace – jak ukazuje sám název – zahrnuje komplikovanější operace, při nichž je literární báze podrobována změně podmínečně charakterem filmového média. Transformaci však v každém případě jde o to, aby reprodukovala podstatné rysy originálu, tedy o osobitě pojímanou věrnost. Film se může snažit zachovat věrnost „liteře“ textu, nebo jeho „duchu“. V prvním případě jde o prvky, k nimž přihlíží každý scénář: postavy a jejich vzájemné vztahy, prvky určující sociální, kulturní a geografický kontext, základní prvky narace. Věrnost „duchu“ představuje otázku zachování klimatu, hodnot, rytmu a stylu originálu; to je většinou velmi obtížné a někdy vůbec nemožné. Filmař musí sahát k ekvivalentům těch literárních prostředků, jež jsou pro něj nedostupné – ale může být využití sněhu jako stále přítomného prvku pozadí v PASTORÁLNÍ SYMFONII opravdu uznáno, jak chce André Bazin (1963: 214), za ekvivalent jednoduchého minulého času, jež použil André Gide?

Názvem křížení označuje Dudley Andrew případ, kdy je text originálu zachován v maximální možné míře. Metaforicky řečeno, křížení je pohledem filmu na literaturu či jejím odrazem, nikoli adaptací *sensu stricto*. Originál ve filmu dále žije svým vlastním životem.

V nejnovější knize věnované adaptaci (*Novel to Film*) se Brian McFarlane (1996: 11–30) omezuje na dvojčlenný model a rozeznává situaci transferu a vlastní adaptace.

Transferu podléhá to, co patří k vyprávěnému příběhu [*narrative*], co není spjato s jedním sémiologickým systémem a může být přímo přeneseno do filmu. Naproti tomu to, co patří k vypovídání [*enunciation*], které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci. Jinak řečeno, jejím předmětem je výrazový aparát, díky němuž může být vyprávěný příběh podán.

Jak vidíme, východiskem McFarlaneových úvah je tvrzení velmi jednoduché, ale pro rozbor otázek adaptace zásadní. Centrální platnost pro film i román má vyprávěný příběh, jež lze snadno přenést z jednoho média do druhého. Příběhy, stejně jako



subjektivizace procesu narace, míšení žánrů a druhů, používání volnějších, otevřených forem atd. Umožňuje to kontakt kinematografie s moderní prózou, realizaci individualizovanějších modelů, uplatnění širší, rozsáhlejší škály rozličných autorských strategií.

Náčrt změn modelu na diachronní ose ukazuje pouze hlavní směr vývoje, upozorňuje na nástup fenoménů, jež byly v porovnání s předchozím obdobím nové, a vyzdvihuje jako „vůdčí“ ty modely, které se vyznačují originalitou či avantgardností *sui generis*.

V synchronním uspořádání se totiž objevují jak pokračování starších modelů, tak i rozličné návrhy variant vůdčího modelu. Vedle vývojových opoždění můžeme pozorovat i anticipace. Modely uznané za charakteristické a typické pro určité období se mohly vyvíjet už dříve, avšak nebyly schopny prosadit se proti tehdy panujícímu typu tvorby.

Adaptace by mohly být zkoumány jako svědectví recepce literárních děl, zvláště pokud by získala podporu teze, že adaptace není svědectvím reálného, individuálního aktu četby, ale svědectvím jejího virtuálního typu, četby určitého společenství v určitém místě a čase. Z hlediska sociometrie by takové svědectví mělo velmi problematickou hodnotu. Na základě údajů o frekvenci a sociální skladbě publika by bylo obtížné tvrdit, že takové a takové procento lidí s nižším než průměrným vkusem [*low middle brow*] ve Spojených státech (by) dané literární dílo četlo tím a tím způsobem. Avšak svědectví tohoto druhu by mnoho prozradila badateli zabývajícím se filmovou kulturou, poukazovala by mu totiž na dominující typ četby v určitém prostředí, místě a čase.

Důležitým argumentem podtrhujícím podnětnost tohoto typu výzkumů je nepřeborné bohatství materiálu vhodného k porovnávání. Značné množství klasických literárních děl bylo adaptováno ne pouze několikrát, ale více než desetkrát a v některých případech dosahuje počet adaptací dokonce několika desítek. To na jedné straně otvírá před badatelem zajímavé perspektivy a na druhé straně potvrzuje fakt, že krátký „život“ filmu nemůže být prodloužován opakovanými konkretizacemi postupně realizovanými jednotlivými generacemi diváků. Má-li Hamlet, Anna Kareninová či Ivan Karamazov „žít“, potřebují filmoví diváci stále nové materiálně fixované konkretizace.

Uvedla jsem, že filmové adaptace je v sociologicko-historických výzkumech možno pojímat jako svědectví recepce literárních děl, a to recepce specificky zprostředkované a podmíněné filmem, jehož existence a fungování mají – nezávisle na tom, že adaptuje literaturu – význačný vliv na čtenářství a typ četby. Znovu se tu objevuje oboustranná závislost: kinematografie adaptuje nejraději to, co se masově čte, avšak na druhé straně filmové a televizní adaptace ovlivňují četbu diváků. Stejně silnou motivaci má čtenář, který jde do kina podívat se na adaptaci oblíbené nebo právě přečtené knihy, i divák, jenž se po zhlédnutí televizní verze románu TOMU DALA, TOMU VÍC (Rich Man, Poor Man) zařadí do fronty těch, kteří v knihovně čekají na knihu Irwina Shawa. Je to ostatně opakující se argument stoupců adaptací, kteří se rádi odvolávají na fakt, že filmy přispěly k zvýšení počtu čtenářů literárních děl, která by nikdy nebyla čtena v tak masové míře, kdyby neexistoval onen další oběh.

V kinematografii se často setkáváme se situací, kdy nový směr přichází se zdůrazněním jazyka recipienta. V případě adaptace takový předpoklad takřka programově doprovází samotný zájem adaptovat a proces adaptování. Adaptace se zakládá právě na snaze „přeložit“ různé jazyky různých produktorů do jazyka recipientů patřících k danému kulturnímu okruhu. Pokud se Cervantesův *Don Quijote*, Dostojevského *Idiot*, Hammettův *Maltézský sokol* nebo Šolochovův *Tichý Don* stanou součástí téhož filmového paradigmatu, ukáže se, že jde o díla realizovaná tímž jazykem.

Jaké důsledky pro literární kulturu může mít fakt, že velká umělecká díla vytvořená na různých místech, v různé době a v různých jazycích bývají převedena na jednu rovinu, že nachezejí vyjádření prostřednictvím ustáleného souboru stereotypů? Proti argumentu, že adaptace podněcuje k tomu, abychom sáhli po její předloze, stojí jiný argument, totiž tvrzení, že adaptace stále častěji nahrazuje originál. Učitelům a přednášejícím působícím na vyšších stupních škol je dobře známo, že mládež pokládá zhlédnutí filmové adaptace románu za rovnocenné s „odškrtnutím“ přečtené knihy.

Vztah diváka znajícího literární předlohu k adaptaci je bezpochyby fenoménem značně složitějším. V každém jednotlivém případě budou ve hře takové otázky, jako je míra známosti originálu, povaha jeho interpretace, individuální recepční zvyklosti atp.

Jinak se bude na SWANNOVU LÁSKU Volkera Schlöndorffa dívat milovník Prousta či řeckně odborník zabývající se jím profesionálně a jinak čtenář, který si kdysi před lety přečetl *Hledání ztraceného času*.

Nicméně bez ohledu na možné individuální rozdíly recepce, závislé na mnoha činitelích, jsou recipienti filmové verze knihy, kterou znají, ovlivněni jistými společnými determinantami, jejichž celek utváří specifiku recepce adaptovaného díla. Především tu bude vystupovat jak nevědomá, tak i uvědomovaná vzpomínka na knihu. Divák, který si knihu přečetl „kdysi“ a neměl žádné zvláštní důvody k tomu, aby se k ní v mysli vracel, si nemusí uvědomovat ani to, kolik věcí si z ní skutečně pamatuje, ani to, v jaké míře sledování filmu oživuje jeho vzpomínky na literární originál. Je si však vědom toho, že se setkává s něčím jakoby známým, i když ne zcela. Toto vědomí představuje pozadí pro jeho kontakt s filmem, jež se při recepci může střídavě aktivizovat silněji nebo slaběji.

V podstatě však tím, co aktivizuje hlavní mechanismy recepce filmové adaptace literárního díla, jsou vědomé vzpomínky. I když vycházíme z toho, že adaptace je především filmem, a máme sklon nepřipisovat rozdílům mezi recepcí adaptace a recepcí tzv. normálního filmu zásadní důležitost, musíme uznat, že alespoň jeden z těchto rozdílů má fundamentální charakter.

Recepce filmu realizovaného podle původního scénáře se utváří v čase. Divák buduje strukturu celku postupně, vytváří a testuje sérii hypotéz týkajících se významu postupně prezentovaných epizod a jejich vzájemných vztahů. Některé hypotézy je nucen odmítnout, další v průběhu děje koriguje, ještě další zachovává v nezměněné podobě. Představu o struktuře celku získává ke konci filmu nebo – jestliže autoři až do samotného závěru díla udržovali diváky v nejistotě o tom, jaký je „skutečný význam“ dané motivické linie nebo chování postavy – těsně po jeho skončení. Základní mechanismus recepce filmu spočívá v tom, že divák stále musí vzpomínat na to, co viděl dříve, přičemž tehdy ještě neměl povědomí o významu daného momentu.

Divák sledující filmovou adaptaci literárního díla, který si na toto dílo dobře vzpomíná a přišel do kina ne proto, aby prostě zhlédl film, ale aby ho zhlédl právě jako adaptaci, je v situaci diametrálně odlišné. Od počátku disponuje strukturou prezentovaného

díla. Postupně sledované epizody umísťuje do předem daného celku. Proces vytváření a verifikace hypotéz bude u něho probíhat v hlavních rysech odlišně a zpravidla na jiné rovině. Divák sledující adaptaci zná řešení záhady (pokud film nějakou obsahuje), ví o nepravé identitě postav (pokud k něčemu takovému dochází).

Nerušené působení této předechozí znalosti neovlivňuje fakt, že režisér může jednotlivé události představit v jiném pořadí, než jaké je v románu, např. prostřednictvím retrospektivy. *ĎÁBEL V TĚLE*, adaptace románu Raymonda Radigueta vytvořená Claudem Autantem-Larou, se odehrává v několika retrospektivních scénách, jejichž východiskem je konec války a hrdinčina smrt. Divák však ví, že bude sledovat tyž příběh, jen jinak vyprávěný.

Pocit, že struktura celku je známá, působí stále, i v případě, že adaptátoři přikročili k výrazným změnám. Základní půdorys Hemingwayovy povídky zůstává přítomný, třebaže autorovy zmínky o ženách v hrdinově životě byly ve filmu *SNĚHY NA KILIMANDŽÁRU* rozvinuty do rozměrů autonomních mikrofabul a třebaže celek dost neočekávaně korunuje happy end.

Recipient adaptace si je vědom toho, že film natočený podle románu bude pravděpodobně obsahovat četné změny a odchylky od originálu, avšak vzpomínka na originál stále vystupuje jako referenční rámec. A ve vztahu k tomuto rámci se aktivizuje další důležitý mechanismus, který jen velmi zřídka působí při sledování filmů natočených podle původních scénářů (např. v případě *remaku*), a to mechanismus porovnávání knihy a filmu.

Proces vytváření a verifikace hypotéz se úzce spíná s mentální aktivitou spočívající v provádění komparací. Recipient si všímá, že došlo ke změnám, srovnává literární a filmovou variantu a vytváří hypotézy týkající se důsledků změn, nebo naopak jež neprovedení.

Divák pochopitelně shrnující a závěrečná srovnání činí po zhlédnutí filmu a tehdy také formuluje soudy týkající se hodnoty adaptace, případně ji dokonce dokáže kvalifikovat jako adaptaci určitého typu (je si tedy vědom toho, že existují různé druhy adaptace). Důležitější pro problematiku, kterou se zde zabýváme, je však fakt, že divák porovnává knihu a její adaptaci už v průběhu sledování filmu. Postřehnoutí toho, že nějaká scéna byla realizována určitým způsobem, doprovází vzpomínka na originál, v němž měla odlišnou podobu. Při setkání s vynechávkami, jež vyplynuly



z kráčení, k němuž přistoupili adaptátoři, musí se recipient – má-li si potvrdit samu existenci vynechávek – obrátit k obsahu knihy ve své paměti.

Je ovšem třeba vykonat ještě další práci. Divák si nejen vvolává v paměti to, co bylo eliminováno, ale také si všimá vsuvek a doplňků, které v originále nebyly. Sleduje-li SMRT V BENÁTKÁCH Luchina Viscontiho, nachází zde retrospektivu, v níž vystupuje prostitutka Esmeralda, kterou si pamatuje z *Doktora Fausta* (tak se rozšiřuje okruh literárních odkazů), a uvědomuje si, že povídka neobsahovala postavu Alfreda. Krátce řečeno, během porovnávání románu a filmu se divák musí vyrovnávat také s novým materiálem a s materiálem, který je sice převzat z literárního originálu, avšak je výrazně transformován.

Porovnávání se integrálně spojuje s procesem odhalování ekvivalentů. Zjišťuje-li divák, že ve filmu se objevuje něco, co v románu nebylo, že daná motivická linie probíhá jinak či že nějaká čistě literární myšlenka byla filmově přebudována, stanovuje paralely, utváří ekvivalence, srovnává a navzájem vyrovnává. Např. román L. P. Hartleyho *Poslíček* je napsán z perspektivy starého Leo Colstona, který vzpomíná na své dětství. Ve filmu (známém pod českým názvem POSEL – pozn. překl.) představuje dětství přítomný čas probíhajících událostí a pokus o jejich vztažení k pozdějším osudům hrdiny má podobu „futurespektivy“.

Je pochopitelně obtížné psát o této činnosti vykonávané divákem jinak než v kategoriích závěrečných conceptualizací, do nichž vyúsťuje. Nemůžeme si představovat, že by si divák během sledování filmu neustále připomínajícího knihu utvářel kompletní a definitivní názory týkající se adaptace. Činnost vykonávanou divákovou myslí v průběhu sledování filmu je možno srovnávat se sběrem materiálu. Divák je atakován mnoha novými podněty ze strany filmového materiálu, jež zároveň aktivizují paměťové stopy, které zanechala kniha. Bez ohledu na míru soustředění na samotný film se divák zároveň nemůže odtrhnout od knihy, i když se k ní film třeba vztahuje jen velmi volně, jak je tomu např. v případě Dostojevského *Běsů* a filmu Aleksandra Petroviče BRZY BUDE KONEC SVĚTA.

Nemůžeme si ovšem tuto recepční situaci představovat jako nějaké rozpolcení *sui generis* mezi reálnou recepcí filmu a procesem aktualizace knihy v její autentické, filmem nenarušené

podobě, uskutečňovaným v rámci imaginace. Situace sledování adaptace je sice specifickou recepční zkušeností, ale vychází z základního mechanismu, který charakterizuje veškerou recepci uměleckých děl. Vedle základního faktu, že percipujeme sama tato díla, se do jejich recepce vpisují zkušenosti získané během utváření naší kulturní paměti, už hotový soubor přesvědčení, soudů a preferencí, s nímž přistupujeme k aktu percepcce.

Divák tedy není rozpolcen mezi sledováním filmu a vzpomínáním na knihu, ale směřuje k utvoření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje. Percepcce se orientuje k vybudování syntézy, která vzniká pouze v divákově mysli a neexistuje mimo ni. Konečným výsledkem sledování filmu, jež je adaptací knihy, je tedy virtuální dílo.

Samozejmě můžeme dovozovat, že konečným efektem percepcce každého filmu je jeho virtuální podoba, existující pouze v mysli daného diváka. V případě adaptace se však setkáváme se zvláštní situací, neboť dílo vznikající jako výsledek percepcce adaptovaného výtvaru není prostě konkretizací, která divákovi, pokud jde o vyplňování míst nedourčenosti, ponechává plnou svobodu. Zakládá se totiž na konkretizaci realizované s pomocí hotového, předem daného materiálu. Jeví-li se film jako nedopověděný, místy nejasný, postavy jako záhadné a motivy jejich jednání jako nesrozumitelné, má divák v záloze knihu, k níž se může obrátit. Na rozdíl od diváka, který knihu nečetl, filmu plně rozumí a bez jakýchkoli pochyb ho recipuje jako dílo spojitě a koherentně, neboť ho neustále „doplňuje“ knihou.

Virtuální díla, která vznikají na základě četby filmu prostřednictvím knihy, či případně také knihy prostřednictvím filmu, jsou přístupná pouze pro své autory, jednotlivé recipienty. Mohou přetrvávat v jejich nespolehlivé a pomíjivé paměti, kterou nová četba neosvěží. Tato četba totiž povede ke vzniku jiného virtuálního díla, jež se od díla vzniklého dříve může výrazně lišit. Zůstávají však svědectví oně četby – psané texty, které fixují podobu virtuálního prožitku a umožňují jeho sdílení.

Tato kniha<sup>2</sup> vznikla se záměrem sdělit zkušenost vyplývající z takových prožitků. Myšlenka na její sestavení vyrostla z přesvědčení, že je třeba psát nikoli obecně o adaptaci, ale o adaptacích.

2 Přeložená stať je úvodem ke knize *Twórcza zdrada. Filmove adaptacje literatury*, která dále obsahuje 21 analýz filmových adaptací literárních děl (pozn. překl.).

Analýza konkrétních filmových adaptací totiž vede k odhalení postupů umožňujících spíše než věrný převod literatury její „tvorivou zradu“, máme-li použít termín Roberta Escarpita (1968: 111–113). Akt tvorivé zrady totiž rozhoduje o životě díla, které přece umírá, když už nemůže být přečteno jinak než dosud. Díky filmovým aktům zrady dílo vstupuje do stále nových komunikačních situací, získává nové recipienty, uskutečňuje s nimi další dialogy a hry. V poslední instanci je pak rozhodující především autonomní hodnota filmu, který může za svůj vznik vděčit nekočetně mnoha možným inspiračním zdrojům. Literatura zůstává nejdůležitějším z nich.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Alicja Helman: Wstęp. In: A. H.: *Twórcza zdrada*.

*Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova 1998, s. 7–18.)

## Jazyk filmu jako umělecký jazyk

Hanna Książek-Konicka

Označení „jazyk umění“ donedávna v humanitních vědách vystupovalo jako obecně přijímaná a vhodná metafora. Racionální předpoklady pro tuto metaforu zakotvené v tradičních názorech na umění a jazyk podrobil analýze Władysław Tatarkiewicz v článku *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy* (Tatarkiewicz, 1970). Mnohoznačnost daných výrazů bezpochyby vyplynula z mnohoaspektovosti fenoménů jimi nazývaných a porovnání těchto aspektů, které provedl Tatarkiewicz, ukázalo tři podstatné analogie: 1. Umění i jazyk slouží k expresi a impresi, tedy k vzájemnému dorozumívání; 2. umění i jazyk operují se soustavou znaků; 3. předpokládají schopnost používat tyto znaky. Tatarkiewicz ale poukazuje na to, že za každou z těchto analogií se skrývají podstatné rozdíly: 1. Zatímco jazyk je pouze nástrojem, prostředkem a dorozumívání čili komunikace je primárním cílem, kvůli němuž byl vytvořen, umění je primárně cílem samo sobě a komunikací se stává až sekundárně. 2. Jazyk (ve vlastním významu, tedy přirozený jazyk) představuje relativně stálý inventář konvenčních znaků, jež jsou vzájemně zkoordinovány, tj. plní své funkce společně, a jejichž užívání determinuje soubor relativně stálých pravidel. Naproti tomu umění operují se soubory znaků, které pokud jsou konvenční (jako v hudbě a architektuře), nejsou pojmenovány věci jako slova, a pokud se vztahují k věcem (jako ve výtvarném umění), jsou nikoli znaky, nýbrž zobrazení. 3. V umění neexistují taková kritéria a pravidla správnosti, jaká jsou v přirozeném jazyce.

Přinejmenším se dvěma zmíněnými Tatarkiewiczovými názory by bylo třeba polemizovat. Za prvé: bez ohledu na to, zda budeme za vlastní cíl umění pokládat krásno nebo estetický prožitek, je umění dílem člověka vytvářeným pro to, aby v jiném člověku vyvolalo určitý postoj. Těžko se tedy můžeme ztotožnit s tvrzením, že umění se stává komunikací až sekundárně, neboť má-li být dosaženo jeho pravého cíle, musí dojít k dorozumění mezi tvůrcem a recipientem týkajícímu se obsahu a hodnot, které mají



být předmětem onoho postoje či prožitku. Aniž tedy budeme rozhodovat o tom, zda komunikace v umění je sekundární nebo primární, je třeba říci, že je od jeho jiných, autonomních cílů neoddělitelná. Bylo by ostatně možno vést polemiku také jiným směrem a povšimnout si faktu, že ony autonomní cíle umění jsou ve skutečnosti pouze relativně autonomní, protože se v různé míře uplatňují také mimo ně. Upozornila na to teorie komunikace, která ukázala, že prvky a rysy rozhodující o estetické funkci lze nalézt také v komunikátech, v nichž tato funkce ani není dominantní, ani nepatří k funkcím hlavním.

Dalším názorem vyvolávajícím pochybnosti je tvrzení o neznakové, tj. nekonvenční povaze vizuálních znázornění, tedy tzv. zobrazení. Tento text není vhodným místem pro podrobné úvahy o tomto problému, tím spíše, že jsem zdůvodnění protikladné teze věnovala speciální práci, na niž zde mohu zainteresované čtenáře pouze odkázat (srov. Książek-Konicka, 1980: 111–137).

Cílem uvedených výhrad ovšem není obrana tvrzení o totožnosti či alespoň podstatné podobnosti umění jako takového a jazyka jako takového. Právě naopak, chci toto východisko odmítnout – vede totiž k hlubokým nedorozuměním, neboť předpokládá, že se porovnávají, a tedy na stejnou úroveň kladou fenomény, které podle mého názoru patří do různých sfér skutečnosti, jsou situované na různé roviny univerza kultury. Ve svých úvahách chci právě univerzum kultury brát jako nadřazenou oblast. V jednom ze svých aspektů se kultura jeví jako určitá konfigurace znakových systémů. Tyto systémy se od sebe odlišují materiálním charakterem označujících, typem sémiotické relace mezi označujícími a tím, co je označováno, a konečně stupněm systémovosti, tedy vnitřní koordinace znaků, jejíž funkcí je pevná danost, nebo relativní volnost v oblasti syntaktických či gramaticko-syntaktických pravidel. Porovnatelné jsou tedy – při všech vzájemných rozdílech – ty systémy, soubory či repertoáry znaků, které koexistují v kultuře. Umění je naproti tomu podle mého názoru fenoménem jiného řádu, jakoby navrstveným na těchto znakových systémech a čerpajícím z nich. Přitom si věc nemůžeme – jak by mohlo vyplývat z mechanického uvažování – představovat tak, že se na každý znakový systém navrhuje příslušný druh umění, jak je tomu v případě přirozeného jazyka a literatury. Systémy, soubory a repertoáry znaků tvoří jakýsi společný vklad, z něhož umění,

zvláště umění současné, vybírají, přičemž volně kombinují a integrují velmi různorodý znakový materiál. Dodejme, že filmové dílo je z hlediska znakové různorodosti případem takřka extrémním.

Třebaže nelze, jak už bylo řečeno, zobecnit transparentní relaci mezi přirozeným jazykem a literaturou jako jeho estetickým ztvárněním na jiné druhy umělecké komunikace, ukazuje tato relace náležitý směr a metodu zkoumání. Upozorňuje na to, že je třeba kategorii „umělecký jazyk“ předběžně vymezit ne jako samostatný znakový systém, ale jako jistý zvláštní způsob užití a ztvárnění znakového materiálu, způsob, jehož specifiku je možno postihnout prostřednictvím konfrontace s užitím a ztvárněním běžným, obvyklým a neutrálním. Východiskem se musí stát alespoň přibližné vyznačení nulového stupně uměleckosti znaků a sdělení. Předem je však zřejmé, že se tento úkol musí vyrovnávat s problémy nejméně dvojího druhu. První okruh problémů bude vyplývat z již zmiňované graduální povahy estetické příznakovosti, jejíž stopy lze nalézt i v promluvách zcela běžných a každodenních. Druhý okruh problémů pak bude vycházet z dosavadní nejednotnosti badatelů ve vztahu k tomu, co rozhoduje o estetické příznakovosti jazyka a promluvy v něm formulované. Nebudu se zde snažit řešit tyto problémy a pokusím se vyjít od dosud odhalených vlastností uměleckých způsobů utváření znakové materie. Tyto vlastnosti byly odhaleny v rámci teorie slovesného umění a byly formulovány sémiologií literatury v kategoriích, které lze vztáhnout rovněž k mimoverbálním vyjadřovacím prostředkům. Podání předběžných úvah o závěrech, k nimž vede aplikace zmíněných kritérií uměleckosti na film, je úkolem tohoto textu.

Umělecký jazyk se většinou vymezuje jako individualizovaný ve vztahu k běžným způsobům užívání jazyka a jako emocionálně zabarvený ve vztahu k intelektuálnímu jazyku komunikace sloužící praktickým cílům. Pokusy popojít tuto všeobecnou charakteristiku s konkrétními jazykovými jevy vytvářejí dějiny poetiky, v nichž zvlášť významný moment představují práce ruských formalistů a pražských strukturalistů. Tito badatelé totiž vyznačili sémiotickou linii zkoumání, a to tím, že pojímali umělecké dílo jako promluvu s určitou funkcí, text promluvy jako znakovou strukturu a umělecké postupy jako operace s označujícími a významy podřízené dané funkci. Teprve na bázi jimi vytvořené bylo



možno pokusit se o verifikaci dřívějších koncepcí, interpretovat je v nových kategoriích a konfrontovat je s novými projekty tak, aby bylo možno vytvářet a sumarizovat pozitivní řešení (srov. Mayenowa, 1974).

Specifické rysy uměleckého jazyka, které se opakovaně uvádějí ve většině teoretických koncepcí, je možno shrnout do tří základních bodů: 1. umělecký jazyk se v určitém smyslu a určitém stupni „bouří“ proti systémovým normám běžného jazyka, je plný překvapivých řešení; 2. umělecký jazyk se vyznačuje nadměrnou organizací, je uspořádán ve větší míře, než by bylo nezbytné pro praktické komunikační cíle; 3. v uměleckém jazyce je oslabena referenční funkce znaků a promluvy z těchto znaků vytvořené nemají – z hlediska logických kritérií pravdivosti – asertorický charakter, protože se vztahují k autonomní, fiktivní skutečnosti tzv. znázorněného světa.

Oddělení těchto tří aspektů je pochopitelně teoretickou abstrakcí, jejímž cílem je lineární uspořádání jevů, které se fakticky propojují a pronikají; snad to bude zřejmější po podrobnějším výkladu.

1. „Vzpoura“ jazyka znamená narušení sémantických, gramatických a syntaktických pravidel. Správně by ale bylo třeba uvést v tomto výčtu sémantiku na konci, protože fakticky všechny inovace, jak znakovorné, tak gramatické a syntaktické, v konečném důsledku vedou k významovým změnám. Operace, jako je vytvoření nové formy označujícího (jemuž ve verbálním jazyce odpovídá slovtvorná procedura), nerespektování syntagmatických přiřazení a pravidel spojitelnosti znaků (ve verbálním jazyce určených gramatikou), či změny pořadí, tedy odchylky od obvyklé posloupnosti znaků, slouží k transformování a zmožování významů.

2. Také postupy, které zdánlivě slouží pouze k formální organizaci textu, jako opakování a paralelismy, kontrasty a symetrie, mají sémantické důsledky. Ustavují mezi znaky, které jsou sémanticky odlehlé a v textu navzájem vzdálené, překvapivé ekvivalence a závislosti. Zvláště důležité přitom je, že dané ekvivalence a závislosti vznikají neočekávaně, *ad hoc*, pro potřeby jednoho textu, jedné promluvy. Opakují-li se jinde, objevují-li se stále znovu, nejsou už překvapující a neobvyklé, ztrácejí příznak neobyčejnosti, tedy onen rys umělecké komunikace, který je nejbezprostředněji postžitelný a podle obecného mínění zásadní. Zatímco formální

schémata se mohou ve funkčně příbuzných textech opakovat, síť formálně-významových vazeb zahrnující celý text je v podstatě jednorázová a neopakovatelná. Ve strukturálním plánu se tento fakt projevuje celostním, tvarovým (*Gestalt* – pozn. překl.) charakterem promluvy. V sémantickém plánu vede k tzv. kontextuálnosti významů, spočívající v tom, že určité znaky získávají vedle vlastní referenční hodnoty dodatkovou, často velmi specifickou významovou interpretaci, která platí pouze v rámci daného díla, protože ji ustavuje síť vnitrotextových relací.

3. Sémantický rozměr mají rovněž fenomény, o nichž se hovoří ve třetím bodě. Snížení referenčnosti jednotlivého znaku, projevující se zmenšením jeho tzv. transparentnosti, znamená sice obrácení pozornosti k materiálu a vnější formě označujícího, ale zároveň se jím vždy získávají určitá zvláštní, třeba potenciální sémantická zatížení samotné materie znaku a její vnější podoby, dochází k jejich sémantické aktivaci (srov. Książek-Konicka, 1980: 138–161). Rovněž fiktivnost světa, jehož model je v textu budován, sice odmítá znázorněným stavům věcí logicky chápanou pravdivost, avšak nesrovnatelně zvyšuje jejich schopnost pojmut nové, přídatné významy.

Tento zběžný a schematický přehled specifických rysů, vycházející z teorie verbálního básnického jazyka, byl záměrně formulován takto obecně, aby užití termínů byly aplikovatelné také na znaky jiného, neverbálního typu. Pokusme se tedy nyní s jejich pomocí charakterizovat filmový způsob komunikace a audiovizuální prostředky, které mu slouží.

Musíme začít připomenutím fundamentální vlastnosti filmu, o níž padla zmínka už v úvodu, totiž vysokého stupně jeho znakové heterogenosti. Fakt, že se film jako prostředek komunikace navrhuje na alespoň několik znakových systémů, má pro probíranou otázku četné a různorodé důsledky.

První důsledek spočívá v tom, že dané systémy mají mimo film, resp. jaksi před ním, vlastní normy a vlastní, byť ne zcela určitý, nulový stupeň uměleckosti, ve vztahu k němuž by bylo třeba hodnotit míru individualizace a specifičnost ztvárnění znaků, které filmové sdělení z příslušných systémů přejímá. Nejlépe lze tuto situaci ukázat na příkladech podoby verbálních promluv znejících z plátna.

Specifičnost způsobu vystupování řeči ve filmu (která je primární ve vztahu k veškeré další, čistě jazykové stylizaci) se



projevuje v tom, že je většinou ztvárněna podle jednoho ze dvou základních modelů: buď jde o promluvy v maximální míře kolokviální, zkratkovité a natolik fragmentární, že mimo situační kontext nejsou významově samostatné,<sup>1</sup> nebo jde o rozvinuté promluvy vysvětlující a vyprávějící.

První model, jehož úkolem je imitovat rychlou, běžnou jazykovou komunikaci, se od této komunikace ve skutečnosti značně odchyľuje a je poznamenán výrazným rysem umělosti, nikoli v pejorativním smyslu, ale ve smyslu utváření příliš pečlivého na to, aby mohlo být náhodné. V porovnání s opravdovým běžným jazykem se formulace znejší z plátna vyznačují lapidárností, výstižností, často vtípností. Jedna věta, někdy jedno slovo přesně pointuje celou situaci. Zdánlivě spontánní, přirozené střídání replik ve filmovém dialogu je ve skutečnosti mistrnou konstrukcí poskytující nikoli takovou informaci o situaci dialogu, jakou mají mít a mohou mít rozmlouvající postavy, ale informaci, jakou má získat recipient filmu, jemuž je úhrnný smysl daného dialogu určen; v celku filmového sdělení totiž dialog plní jistou funkci tím, že přináší významy, které daleko překračují doslovný smysl pronášených vět.

Druhý typ filmové verbální promluvy, vyskytující se častěji, než se obvykle soudí, je promluva rozvinutá, v zásadě monologická, dialogizovaná nanejvýš pro zpestření; tato promluva informuje o událostech, jež se odehrály před dobou děje ukázaného na plátně nebo v úsecích, které byly z ekonomických důvodů či pro zachování dynamiky obrazové narace vypuštěny, avšak nemohou zůstat recipientům neznámé. Variantou tohoto modelu je promluva, která osvětľuje nikoli události, ale motivace, která má za úkol odhalit obsahy vědomí, názory a hodnoty, jejichž nositelem má být hovořící postava a jež nelze ve zkratce ilustrovat určitým jednáním nebo chováním. Nenáhodnost a neběžnost takového jazykového chování prozrazuje sklon k podávání obecných soudů a nevyhnutelná deklarativnost.

Zcela odlišná je situace hudby, která je ze své podstaty systémem uměleckých znaků. Lze sice mluvit o jisté neutrální úrovni, na níž je druh hudby a způsob jejího užití v dané audiovizuální

struktúře pocíťován jako obvyklý a nepřítznakový (např. hudební podklad filmových týdeníků), ale pak se musíme zabývat složitými problémy: na jedné straně otázkou obrazového kontextu, na druhé straně otázkou vztahu dané obrazové hudební struktúry k vzorcům takovýchto kombinací ustáleným tradicí. Ovšem z určitého hlediska, které zde zastávám, fakt koexistence prostředků pocházejících z různých a tak vzdálených znakových systémů v jednom sdělení představuje už sám o sobě situaci poněkud nezvyklou a zvláštní. Právě na příkladu hudby to lze vidět zcela zřetelně. Její „přítomnost v obraze“ nemá v sobě nic samozřejmého. Ostatně i „přítomnost mluvené řeči v obraze“ a zvuku vůbec bychom přestali pocíťovat jako samozřejmou, pokud bychom se pokusili na chvíli znovu získat původnost a přirozenost recepčního postoje vůči fantomu zjevujícímu se na plátně. Zatímco však iluze pohybu a předmětná situace ukázaná na plátně většinou poskytují motivaci pro pronášená slova, hudba, která zaznívá „odnikud“ a umlká na základě stejně arbitrárního autorského rozhodnutí, zůstává postupem neobvyklým a neobvyčejným. Současně jde o fragmentární užití hudby ve filmu, které nutně znamená narušení norem a pravidel, jež jsou vlastní hudbě jako samostatnému systému.<sup>2</sup> Nezáleží na tom, zda bylo na ony fragmenty rozparcelováno už existující hudební dílo, jako symfonie nebo sonáta, či zda byla hudba daného filmu od počátku koncipována jako řada fragmentů. Všechny tyto fragmenty spojené dohromady nikdy ne vytvoří hudební celek schopný plynule a konsekventně uspořádat čas potřebný k jejich realizaci. A přitom je třeba uznat schopnost organizovat čas prostřednictvím vztahů zvuků za fundamentální rys hudebního sdělení. Specificky hudební významy zachovávají ve filmu svou platnost pouze na nejelementárnější rovině hudební struktúry, tj. na rovině logiky sledů malých, krátkých skupin zvuků (srov. Kšiáček-Konická, 1980: 181–210).

Sama heterogenost znakové materie je tedy zdrojem určité neobvyklosti filmového způsobu komunikace jako jazyka už ze své přirozenosti a ve svém výchozím bodě poněkud „vzbuřené“ proti systémům, na něž se navrstvuje.<sup>3</sup> Tento závěr jsme ovšem

2 Tento fenomén analyzovala Alicja Helmanová v práci *Role muzyki w filmie* (Helman, 1964) a ve zmíněných článcích (Helman, 1977b, 1994).

3 Tezí o vzájemném subverzivním působení kódů koexistujících ve filmovém sdělení formulovala Alicja Helmanová (Helman, 1977b, 1994).



vyvodili na základě situace, kterou ve filmovém sdělení vytváří přítomnost řeči a hudby, tedy prvků pocházejících ze znakových systémů, jež jsou mimo film zcela autonomní, silně organizované a specializované. Nyní je zapotřebí zastavit se u výchozích rysů znakového materiálu, který s sebou do filmu vnáší pohyblivý fotografický obraz a imitační zvuk. Na počátku by se mohlo zdát, že jejich charakter je od hudby a řeči diametrálně odlišný, protože jako činitele nehotové, vytvářené v každém sdělení „nově“, nemusejí počítat s předem existujícím systémem, nejsou vzaty z jednoho jazyka a vřazeny do jiného. Avšak ani tyto činitele, nahlížíme-li na ně v perspektivě toho, co bylo uznáno za příznačné vlastnosti poetických znaků, nejsou zcela neutrální. Jejich zásadním rysem totiž je – jak jsem se pokusila ukázat jinde (srov. Książek-Konicka, 1980: 138–180) – narušení bázevého systému, jemuž ostatně vděčí za svůj znakový charakter, a to systému percepční zkušenosti. Připomeňme ve zkratce, že se ikonické znaky, aby mohly plnit referenční funkci, odvolávají na systém podnětových vzorců, který strukturuje a organizuje naše smyslové počítky.<sup>4</sup> Ten je založen na tom, že mezi jednotlivými receptory (zrakovým, sluchovým, hmatovým, kinestetickým a rovnovážným<sup>5</sup>) existují těsné vazby a teprve jejich harmonická spolupráce umožňuje zpracování počítků vedoucích k porozumění, tedy vjem. Nástroji tohoto zpracování jsou gnostické percepční jednotky (zakódované v mozkových buňkách); v jednotkách se uplatňuje klasifikace do kategorií, která se opírá o konfrontaci údajů z různých receptorů. Jinak řečeno, v percepční zkušenosti je zrakové rozpoznání předmětu, i když účast zraku při vnímání je obecně dominující, usouvzážněno s počítky různého druhu: tělesnými, hmatovými, viscerálně percipovanými počítky pohybu, somatickými signály o poloze naší hlavy a umístění těla. Zrakové vjemy jsou s nimi usouvzážněny jako jejich výsledek a následek. Znamená to, že v reálné zkušenosti je změna zrakového pole vidění, změna vzdálenosti vůči předmětům, změna jejich tvaru a velikosti důsledkem pohybu našeho těla měnícího polohu

4 Konorski, 1969. Srov. Konorského definice: „Podnětový vzorec – činitel působící na receptory, jenž obsahuje určitou specifickou prostorovou nebo časovou strukturu“ (s. 507). „Gnostické jednotky – nervové buňky umístěné v gnostických oblastech mozku a reprezentující jednotlivé vjemy“ (s. 504).

5 Srov. Konorski, 1969. Rovnovážný analyzátor podává informace o poloze hlavy: „Vjemy informující o rovnováze vyvolávají hlavně reflexy očních pohybů a posturální reflexy krku, trupu a končetin [...]“ (s. 134).

či přemísťujícího se v prostoru. Pohled na samotné výsledky bez prožití počítků doprovázejících příčinu, jež je způsobila – a právě taková je situace filmového diváka, který nehybně sedí před ohraničenou plochou plátna a sleduje stínové obrazy předmětů měnících svůj tvar a velikost –, je převrácením přirozeného řádu vnímání. Jeho narušení destruuje shodu informací dodávaných všemi smysly; destruuje pocit fyzické přítomnosti ve vizuálně vnímaném prostředí, již většinou garantuje zmíněná shoda a naše aktivita ve vztahu k danému prostředí; destruuje plynulost našeho zakoušení časoprostoru. Vzhledem k narušení těchto tří principů je percepční prožitek v případě filmu nespojitý, předpokládá naši fyzickou pasivitu a jeho dominantním rysem je diskontinuita, umělý a ne skutečný charakter *par excellence*.

Také základní kvality jednotlivého filmového obrazu se výrazně odlišují od reálné zrakové zkušenosti. Je pravda, že kamera je nejdokonalejším zhmotněním zákonů optiky, avšak nemá vlastnosti lidského oka. Fotografie je stopou, jež vznikla mechanicky a je důsledně determinována fyzikálními a fotochemickými zákonitostmi procesu záznamu a reprodukce. Právě proto je svět zachycený objektivem a reprodukován na filmovém materiálu zvláštní, jiný než skutečný, a zároveň odlišný od vizuálních znázornění prostřednictvím jiných materiálů. Je sledem nesubstanciálních, světelných skvrn, které převádějí prostorový tvar předmětu na plochý optický průmět. Jelikož jsou barvy na plátně výsledkem mechanického přenosu skutečného v celém viditelném poli na základě téhož koeficientu jasnosti a intenzity, nereprodukuje tzv. lokální barvu, podstatnou pro reálnou percepci (lokální barva je podmíněna okolím předmětu a dále materiálem a fakturou povrchu, tím, jaká je jeho schopnost pohlcovat a odrážet světlo). Z jasného a nadpřirozeně velkého plátna, umístěného v temnotě, nás atakují průzračné barvy, vnucují se nám silněji a naléhavěji než veškeré zrakové podněty, které vnímáme v normálním, přirozeném percepčním poli. Důsledkem opticko-mechanického charakteru fotografického obrazu je rovněž vylučné uplatnění centrální perspektivy. Vyznačuje se tzv. perspektivním promítáním, tedy tím, že se všechny nekolmé a nerovnoběžné linie sbíhají do ohniska objektivu. Toto sbíhání výrazně vystupuje jako odchylka od vertikální a horizontální roviny a zároveň deformujícím způsobem zkracuje tvary. Perspektivní zkreslení, která při



přirozeném vnímání náš percepční aparát neutralizuje, se na filmovém obraze projevují v celé své brutálnosti a představují jasný důkaz toho, že se setkáváme s výtvořem geometrické optiky. Vedle toho je centrální perspektiva v zásadě koncepcí světa směřujícího do jediného bodu a navíc vtiskuje vizuálnímu znázornění svůj vlastní ráz, takže zvětšuje odstup mezi tím, jak předměty vypadají, a tím, jak „mají“ vypadat (srov. Arnheim, 1974: 283–302).

Podobná je situace v případě znaků imitujících zvuky. Vzhledem k objektivně menší specializaci našeho sluchového recepčního ústrojí musí ovšem zvuky – mají-li být rozpoznány jako charakteristické echo určitých fenoménů – přesněji než obraz reprodukovat vzorec, tj. fyzickou strukturu zvukového komplexu. S výjimkou případů zjevné a záměrné deformace tedy filmové imitační zvuky a ruchy (bez ohledu na to, že bývají vytvářeny uměle) dost věrně odpovídají zvukům přirozeným. Avšak s věrností samotné zvukové struktury se spojuje výrazná odlišnost filmového zvuku od zvuku přirozeného, a to zvláště ve dvou aspektech: filmový zvuk se vyznačuje mnohem větší výrazností a intenzitou; je – podobně jako vzhled věcí – v určitém ohledu jiný, zvláštní. Vedle toho v sepětí s filmovým obrazem získává novou kvalitu díky specifické funkci, která je mu přisouzena. Plochý, nesubstanciální a fragmentární obraz na plátně může jen v nevelké míře postihnout materiálnost tvaru a pohybu, jejich fyzickou rozměrnost a prostorovou a časovou rozvinutost. Imitační zvuk dostává ve filmu úkol „napravit“ tyto nedostatky. Máme tu znovu situaci protikladnou k reálné, běžné percepční zkušenosti, podle níž je zvuk vnímán jako méně materiální než tvar a objem, rozptýlený v prostoru, odtržený od svého zdroje, přicházející z různých směrů a vzdáleností; někdy tvoří zvukové pozadí, které vnímáme jen časově a selektivně. Naopak ve filmu připadá zvuku úloha materializovat a konkretizovat svět, oživovat prostor a dodávat věrohodnost fyzickým událostem, které se v něm odehrávají.

Vraťme se k obrazu. Jedním z často zdůrazňovaných rysů uměleckého znaku je jeho individualizace ve vztahu k vzorci znaku stanovenému jazykovým systémem a k normě jeho užití. Individualizace slovního znaku, tedy pojmenování předmětu, jevu či činnosti, se dosahuje jeho deformací, eventuálně volbou toho z možných synonym, které je významově nejméně neutrální, případně též umístěním znaku v neočekávaném kontextu, nebo

konečně jeho nahrazením některým z poetických tropů (perifrází, metonymií, metaforou). Naproti tomu ikonický znak je individualizován vždy a nevyhnutelně. Dochází k tomu proto, že není možné vytvořit ikonický znak, který by byl reprezentací zrakového vzorce v čisté podobě, který by reprezentoval pouze jeho podstatné rysy. Rozpoznávací vzorec je ideou vzhledu předmětu (tím, co Rudolf Arnheim [1974: 287–298] nazývá zrakovým pojmem předmětu) a ikonický znak je konkretizací této ideje. Za prvé proto, že může znázornit, bez ohledu na třeba maximální zjednodušení, pouze jeden určitý exemplář ze souboru předmětů dané kategorie; za druhé proto, že jde o jeden z mnoha možných způsobů znázornění; za třetí proto, že sám jako exemplář znaku vykazuje vlastní smyslové kvality, vlastní substanci a organizaci, která je pro ni specifická (podstatné rysy vzorce musí být vyjádřeny prostředky odpovídajícími zvolenému materiálu). Sémantické důsledky tohoto navrstvování kvalit se nevztahují k designátu, protože nemodifikují strukturu rozpoznávacího vzorce, neovlivňují vztah značení. Mají však vliv na mentální obsah, který znak vyvolává v našem vědomí. Způsobují, že vykonáme určitý výběr ze souboru rysů předmětu uchovávaných v paměti a v představách, ze souboru kognitivních a emocionálních obsahů spjatých s daným předmětem, nebo že tyto soubory obohatíme o nové obsahy. Zatímco významem slova je pouze pojem (obsah pojmenování tvoří zobecněné podstatné rysy třídy jeho designátů), význam ikonu zrakový pojem nutně přesahuje. Lze říci, že vystupuje současně jako pojmenování a jako interpretace pojmenování. Jestliže se tedy o uměleckých způsobech ztvárnění jazykové materie uvádí, že se zakládají na neustálé reinterpretaci významů, jsou ikonické znaky vždy nezbytně reinterpretací zrakových pojmů, k nimž se vztahují. Navíc je možno, sáhne-li k terminologii poetiky, vidět v souladu s koncepcí Romana Jakobsona (Jakobson, 1995; Jackiewicz, 1975) v každém ikonickém znaku metonymické vyjádření, tj. vyjádření označující předmět podle principu *pars pro toto*. V ikonickém znaku se totiž vždy setkáváme pouze s jedním aspektem vzhledu předmětu. Ostatně ono zastupování celku částí je takřka vždy dvoustupňové. Jestliže „celkem“ je daná věc se svou globální smyslovou charakteristikou, je vizuální charakteristika, kterou podává ikonický znak, částí tohoto celku. Jestliže pak jako celek pojmáme soubor všech možných podob dané věci,



představuje obraz část tohoto celku, protože z těchto podob vybírá jednu a užívá ji k označení věci.

Dosud jsme se snažili podat přehled rysů, které činí svým způsobem poetickou samu znakovou materií filmu. Jestliže se nyní byť zběžně zaměříme na způsoby jejího ztvárnění, je opět třeba konstatovat, že proud zvukových obrazů je vzhledem ke své nezbytné fragmentárnosti a kaleidoskopičnosti sám o sobě zvláštním prostředkem, svou podstatou jakoby „tropickým“, neboť v každém montážním spojení vytváří metonymickou nebo synekdochickou strukturu; základním principem spojování záběrů, jež jsou ve svém referenčním obsahu sémanticky vzdálené, je časová, prostorová nebo příčinná relace mezi tím, co označují. Navíc je kontextuálnost významů v případě filmových znaků spojena s už probíraným faktem, že jsou vytvářeny pro potřeby daného sdělení a vztahují se k „znázorněnému světu“, jenž je v něm budován. S kategorií „znázorněného světa“ se přitom setkáváme v každém filmu, i ve filmu dokumentárním, protože významy a funkce jednotlivých obrazů jsou plně čitelné pouze v rámci daného modelu skutečnosti vytvářeného v promluvě. Až jako významová kontextuálnost druhého stupně se ve filmu objevují specifické, silné vnitrotextové konotace, rovněž založené na metonymických vztazích.<sup>6</sup>

Zdá se, že všechno, co bylo dosud řečeno, vede k už mnohokrát formulované tezi, byť argumenty, díky nimž se k ní dospělo, byly poněkud jiné: Film patří mezi média primárně umělecká,<sup>7</sup> a i když jeho elementy mají znakový charakter, není jejich užití řízeno pravidly distribuce a spojitelnosti a systémové závislosti se objevují až na rovině konkrétního, jednotlivého díla. Nepodceňují zde shromážděná pozorování, která mohou tuto tezi podporovat, a myslím, že jsem k nim s přiměřenou svědomitostí přihlédla, ale chtěla bych zde na věc nahlédnout z trochu jiného úhlu. Uznámeli, že se to, co představuje projev jakési prvotní estetičnosti, opravdu může vyskytovat nejen v uměleckých dílech a že to je stupňovatelné, potom tvrzení, že znaková materie filmu je estetičnost ve vysoké míře nasycena, nerozhoduje o existenci či neexistenci určité závazné komunikační normy v oblasti filmu, jejíž

6 Příklady takových vnitrotextových filmových konotací analyzuje Alicja Helmanová (Helman, 1977b, 1994).

7 Tuto tezi formuloval Jean Mitry (1963–1965), Emilio Garroni (1968), Gianfranco Bettetini (1975), Christian Metz (1971).

překročení je výrazně pociťováno (to ovšem neznamená, že je snadno analyzovatelné či definovatelné).<sup>8</sup> Pochopitelně vymežování nějakých pevných linií a ohraničení, i kdyby to bylo možné, nepředstavuje samo o sobě cíl, který by byl z poznávacího hlediska podnětný a užitečný. Jestliže se však s využitím této perspektivy pokusíme zjistit, co je pro komunikační filmovou praxi vlastním nositelem „poetičnosti“ promluvy, mohli bychom tak ukázat sémiotice filmu místa, v nichž lze primárně hledat předpoklady systémovosti filmového jazyka, tj. pravidla distribuce znakových elementů, jejich vzájemných přiřazování a spojování. Budou to především ta místa, která se při recepci vyznačují efektem překvapení. Nejde pochopitelně o tento efekt sám o sobě, ale o takový efekt překvapení, který je sémanticky funkční a z komunikačního hlediska patřičný.<sup>9</sup> Postupy, které vyvolávají daný efekt, se v zásadě odvozují od dvou základních situací: 1. od narušení významové spojitosti uvnitř syntagmatu (uvnitř záběru nebo scény v jejich horizontální či vertikální výstavbě); 2. od zvýraznění znaku, tedy nápadné zvláštnosti způsobu znázornění.

V prvním případě (narušení významové spojitosti) je podstatné to, aby šlo právě o narušení, nikoli o likvidaci sémantické vazby uvnitř syntagmatu, aby znaky, které zpravidla nestojí vedle sebe, vytvářely celek vyznačující významy, aby přes zdánlivou rozpornost mělo jejich spojení náležitou motivaci.<sup>10</sup>

V ŠEPOTECH A VÝKŘICÍCH Ingmara Bergmana po obrazu už mrtvé ležící Agnes následuje obraz, který ukazuje, jak služka Anna, sedíc na posteli, tiskne Agnes ke svým nahým nadřům. Rysy tváře Agnes a barva její pokožky vykazují výrazné symptomy smrti, oči jsou však otevřené a z úst zaznívá prosba: „Je mi zima, zahřej mě!“ Je to velmi překvapivá a zvláštní kombinace, která neodpovídá přirozené logice faktů, takže divák nemůže druhý obraz vnímat jako informaci o stavu věci, ale je nucen – místo aby se ptal po shodě s objektivní skutečností – hledat vysvětlení čistě

8 Otevřenou otázkou zůstává, zda může jít o normu společnou pro všechny typy audiovizuálních sdělení, jinak řečeno, zda lze počítat s existencí specifického „bázového“ audiovizuálního systému. Takovou domněnku vyslovuje Maryla Hopfingerová (Hopfinger, 1974, s. 9–10). Ovšem bez ohledu na to, jak bude daná otázka v budoucnosti zodpovězena, zůstává faktem, že jazyk filmu je historicky dřívější.

9 Poukazuje na to Henryk Markiewicz (1962).

10 Pro takové chápání metafory se vyslovuje Stanisław Dąbrowski (1965).



významových motivací neobvyklého spojení. Každá verbalizace se zde musí jevit jako málo přesná a zjednodušující, protože se snaží zavádět jednoznačnost tam, kde hodnotu představuje kmitavá mnohost významů, avšak je třeba Bergmanův postup dešifrovat. Jeho slovní ekvivalent by mohl znít takto: Jediným a opravdovým spasením, a tedy nejvyšším dobrem, je to, co nám může dát druhý člověk – láska a laskavost. Ale také: nositelkou těchto hodnot není žádná ze sester, nýbrž Anna, služka Agnes – oním druhým člověkem tedy nemusí nutně být někdo, kdo je nejbližší na základě příbuzenství. Anna je prostá žena – kultura nás zbavuje citlivosti, autentičnosti a spontánnosti, a tak nás oddaluje, či dokonce naprosto odděluje od bližního, a to i od našich nejbližších. Anna je služka – sociální privilegovanost nemá nic společného s podílem na morálních hodnotách. A konečně: přechod mezi životem a smrtí nemá bodový ráz a v dimenzi mezilidských vztahů není jednoznačný – v určitém smyslu nás přežívají naše city a i my přežíváme v citech, které nám byly věnovány.

Popsaný příklad je realizací hlavního principu metaforické znakové struktury – jde o syntagma vnitřně rozporné, protože referenční významy znaků jsou ve vzájemném konfliktu,<sup>11</sup> avšak právě pro svou víceznačnost je toto syntagma v globálním aspektu komunikačně nosné. Je tak nutno zpochybnit tezi o zásadní nemetaforičnosti ikonických znaků, kterou na bázi poetiky verbálních textů formulovala Maria Renata Mayenowa. Ocitujme hlavní argumenty podporující tuto tezi:

Ikonický znak může být skutečně rozpoznán jako znak na základě dřívější zkušenosti. [...] Ikonické texty jsou v psychologickém smyslu nějakým způsobem verifikovatelné. V překladu do symbolických znaků jazyka je lze porovnávat nikoli s izolovaným slovem, ale přinejmenším s větou, tedy se strukturou, která ze sémantického hlediska *implicitě* zahrnuje informaci o existenci, [...] nejsou [proto] vhodné pro vyjádření jakékoli pochybnosti. [...] Zásadní nemetaforičnost ikonických znaků [...] je možná vázána také na odlišné chápání spojitosti textu jazykového a textu vizuálně-ikonického. Arbitrárnost při vyplňování prostoru určitými předměty je velmi velká, snad dokonce neomezená. Arbitrárnost vztahů mezi předměty [...] nás může

donutit k interpretaci obrazu jako pohádkové vize, ale neumožňuje metaforickou interpretaci. Jiným podstatným důsledkem této vlastnosti ikonických znaků je nemožnost znázornit určitý předmět v jednom textu ze dvou různých hledisek [...]. Nelze [do něho] uvést dvojí vědomí nazírající tyž předmět (Mayenowa, 1973: 46–47).

V citovaných větách se pod ikonickým textem rozumí jednotlivý obraz. Je třeba uznat, že s metaforizací v rámci jednotlivého obrazu se setkáváme zřídka, že je obtížné jí dosáhnout v ručně vytvořeném obraze a že je to opravdu takřka nemožné v případě fotografie. Zopakujme, že pod metaforou rozumíme spojení dvou sémanticky protikladných znakových elementů do jednoho celku takovým způsobem, aby se jejich protikladnost stala zdrojem víceznačnosti, nikoli absence významu. Znázornění dvou různých předmětů takovým způsobem, aby jeden do druhého vrůstal a aby to nebylo významově neproduktivní (jako jsou fakticky významově neproduktivní portréty skládané ze zeleniny a ovoce od Giuseppe Arcimbolda, o nichž pojednává Mayenowa), je opravdu značně obtížnější uskutečnitelné než provedení podobné operace s verbálními znaky. Vyplyvá to z faktu, že mnoho verbálních metafor je hrou s pojmovými významy, jež vzhledem k nebezpečí monstróznosti, rovněž estetické, nelze vyjádřit obrazově (Markiewicz, 1962). Metaforizace ikonu se nejčastěji daří v užité, plakátové a knižní grafice. Na plakátech a obálkách knih nacházíme sešitá ústa, lidská těla s ptačí hlavou, bosé nohy se šněrovadly apod. Fotografie, jež je vnitřně sémanticky nespojitá, může být buď fotografií světa vypreparovaného do podoby pohádky, nebo fotomontáží, která svou nespojitostí prozrazuje fiktivnost toho, co je vyfotografováno. Zcela jiná je situace ve filmu, který operuje nikoli jednotlivým ikonem, ale proudem ikonů. Zde je možné, jak jsme viděli na příkladě z Bergmana, určitý stav věcí potvrdit a poté ho popřít, spojit elementy, které se sémanticky vzájemně vylučují. Je to ostatně možné jak v horizontálních syntagmatech, tak i v syntagmatech vertikálních. Přitom syntagmata vnitřně nekoherentní či alespoň nejasná, která však nedosahují metaforické dimenze a představují jen narušení toku filmové promluvy, chybu nebo artikulaci neobratnost, mohou podle našeho názoru přivést badatele na stopu filmových pravidel či základů audiovizuální komunikativnosti.

11 Jinak – na principu podobnosti elementů tvořících syntagma – pojímá metaforu Linda Williamsová (Williams, 1976).

Vraťme se teď k druhé kategorii postupů, k těm, jejichž efektem je nápadnost a výraznost filmových znaků. Příklady těchto postupů popsal Pier Paolo Pasolini a teoretické postřehy filmového tvůrce jsou zde obzvlášť hodné ocitování. V článku *Film jako poezie a próza* nejprve dělí poetické postupy na dvě skupiny a (maje na mysli některé filmy Bernarda Bertolucciho, Jeana-Luca Godarda a Michelangela Antonioniho) uvádí:

1. následné přiblížení dvou pohledů (zdanlivě nevýznamně odlišných) v jednom obraze; totiž sled dvou záběrů, které zabírají stejný výsek skutečnosti: první zblízka, druhý *malíčko* z větší dálky, nebo první zepředu a druhý *malíčko* šikměji, nebo konečně dokonce ve stejné ose, avšak se dvěma různými objektivy. Zde se rodí naléhavost, která narůstá až do posedlosti, jakožto mýtus podstatné a úzkostné autonomní krásy věcí. 2. Technický postup záležející tom, že postavy se nechají vcházet do záběru a vycházet z něho, takže – a častokrát velmi naléhavě – se montáž stává sérií „obrazů“ (nazval bych je informálními), do nichž postavy vcházejí, atd. Takže svět se nám představuje jakoby ovládaný mýtem čistě výtvarné krásy, do níž postavy sice vstupují, avšak za cenu přizpůsobení se zákonům této krásy, jestliže ji už přímo svou přítomností neznesvěčují (Pasolini, 1965: 594; zvýraznil Pasolini).

O kousek dále Pasolini dodává:

Kamera je tedy znát, a má k tomu své důvody. Střídání různých objektivů, pětadvacítky a třístovky, na stejný záběr, nadměrné používání transfokátorů, velmi dlouhých objektivů, kterými „tlačíme na předměty“ a rozšiřujeme je jako příliš nakynuté chleby, neustálé záběry v protisvětle, předstíraně náhodné i s jejich prudkými, oslepujícími záblesky v kameře, roztřesené pohyby ruční kamery, přehnané jízdy, výrazově zdůvodněný „chybný“ střih, podrážděné ořesy, nekonečné nehybné záběry na jeden předmět, celý tento technický kodex se zrodil z nesnášenlivosti vůči zákonům, z potřeby vzpoury proti pravidelnosti a z provokujícího pocitu svobody, z odlišně autentického a citlivého sklonu k anarchii (Pasolini, 1965: 596).

Teoretická poetika verbálních sdělení nám neposkytuje termíny, jimiž by bylo možno postihnout stylistické postupy založené na využívání vedle sebe kladených různých modalit: postavení kamery a modalit jejích pohybů. Jsou to však *par excellence*

poetické způsoby ztvárnování znakové materie, a protože jsou zároveň specificky filmové, bylo by třeba, aby se především na ně soustředila pozornost ve výzkumech toho, co je ve filmové komunikaci řízeno pravidly, a co je tvůrčím, uměleckým zpochybněním těchto pravidel.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Hanna Książek-Konicka: Język filmu jako język artystyczny.

In: *Problemy semiotyczne filmu*.

Ed. Alicja Helman – Eugeniusz Wilk.

Katowice: Uniwersytet Śląski 1980, s. 52–69.)



## Autor jako hrdina O autobiografickém postoji ve filmu

Tadeusz Lubelski

„Natačím filmy o sobě,“ tvrdil před osmnácti lety Tadeusz Konwicki v rozhovoru s Konradem Eberhardtem (Eberhardt, 1972). Byla to sice doba přející uměleckému poslání filmu, nicméně podobná věta tehdy ještě nepochybně zněla poněkud neobvykle. Slavný spisovatel, působící čas od času jako režisér, hovořil s jemným kritikem, zajímajícím se o „hraniční případy“ ve filmovém umění; bylo to něco okrajového, jen pěna na hladině. Kritika sice tehdy ráda užívala označení „autorský film“, avšak vztahovala ho k vybraným tvůrcům.

Je paradoxní, že dnes, v době, kdy na plátně dominují vzorce populárního umění, zní tato věta přiměřeněji. Kinematografie je dnes totiž výrazněji než dříve částí kultury, v níž je nejvíce ceněna autenticita a nejvíce je vyhledávána zpráva svědka. Nejde jen o to, že lidé nyní raději čtou např. reportáž než povídku, ale také o to, že v rámci tradičních druhů umění – zvlášť patrné je to v literatuře – je fikce stále více vytlačována faktografickým materiálem, vším, co nachází – protože „se událo doopravdy“ – potvrzení v životní zkušenosti konkrétního člověka.

Než budu precizovat své chápání termínu stojícího v názvu, uvedu dva nejběžnější významy „autobiografičnosti“. První z nich předpokládá, že pro mluvení o sobě jsou vyhrazeny speciální umělecké žánry, jejichž vývoj je možno prozkoumat. Ve sféře literatury se autobiografie jako žánr konstituovala už ve starověku, v díle Ovidia, Josepha Flavia, Marka Aurelia. Malířský autoportrét se objevil v patnáctém století, ale teprve o dvě století později bylo možno – díky vzniku slavného Rembrandtova cyklu – mluvit o výtvarném ekvivalentu plně psychologické autobiografie. Díla vzorová pro dnešní chápání autobiografičnosti – *Vznání* Jeana-Jacquesa Rousseaua, *Z mého života*. *Báseň i pravda* Johanna Wolfganga Goetha – se objevují na přelomu osmnáctého a devatenáctého století, nobilitaci žánru pak završil romantismus.

Pokud bychom vycházeli ze zkušeností s literaturou, měli bychom i v dnešní kinematografii hledat žánrový ekvivalent autobiografie.

Zatímco první způsob pojmání autobiografičnosti je příliš úzký, druhý je příliš široký. Tvrdí totiž, že veškeré „realistické“ umění vlastně vyrůstá na autobiografickém podloží; co jiného než vlastní zkušenost konečků jeho tvůrci využívají? Sami autoři se ovšem často ohrazují proti simplifikaci, jež je v takových soudech obsažena. Např. Proust se prý zlobil, když se ho ptali na životní „klíče“ k fiktivním hrdinům; jako by chtěl připomenout, že literární postava se nikdy neomezuje na rysy převzaté od živých lidí (srov. Bloński, 1985: 11–12). Na druhé straně speciální výzkumy často bez větší námahy odhalují takové klíče, a to i v dílech, která vůbec nejsou pokládána za autobiografická. Např. Bogumil a Barbara v *Nocích a dnech* jsou postavami modelovanými podle rodičů Marie Dąbrowské a celá společnost Kalińce má jako předlohu obyvatele Kalisze z doby na konci století.

Jerzy Jarzębski, jenž se odvolává na výše uvedený příklad, ovšem zároveň upozorňuje na podstatný rozdíl, který odlišuje tradiční autobiografičnost – závaznou ještě v meziválečném dvacetiletí – od nové, dnešní. V dřívější literatuře nebyla otázka pravdivosti představených událostí úkolem stále zneklidňujícím čtenáře, ani nebyla předmětem spisovatelovy reflexe odhalované v textu. Jestliže se tedy současný čtenář zcela přirozeně začíná zajímat o osobu autora, „není to ani v nejmenším zájem o klevety: portréty hrdinů u Nowakowského nebo u Stachury jsou opravdu neurčitě, implikují nějaký předchozí děj důležitý pro porozumění postavě, který hledáme mimo dílo – právě v autorově biografii. Můžeme se domnívat, že takovýto čtenářský akt vykročení mimo hranice textu spisovatel předpokládal a akceptoval“ (Jarzębski, 1984: 350).

Podobně chápe kategorii autobiografického postoje Małgorzata Czermińska ve své knize věnované tomuto problému. Nezajímá ji konkrétní žánr, ale určitý autobiografický prvek objevující se v textech spojených s různými žánrovými konvencemi. Tímto společným prvkem je „postoj interního autora spolu s postojem recipienta zakládaným v textu“ (Czermińska, 1987: 11). K výskytu tohoto autorského postoje stačí minimum „autenticity“ odkazující k mimotextové biografii spisovatele; nutnou odpověď



recipienta pak je, že „sáhne k alespoň minimálním mimotextovým informacím o autorovi“ (Czermińska, 1987: 14). Jde o určitý „veřejný text biografie“, který čtenář může rekonstruovat – třeba v úryvkovité podobě – na základě toho, co mu je dostupné: rozhovorů v tisku či v televizi, odpovědí na ankety nebo na otázky při autorských čteních, životopisných informací obsažených ve slovnících, v tisku nebo na přebalech knih.

Badatelka podává tuto definici:

S autobiografickým postojem se setkáváme tehdy, jestliže existují zřetelné styčné body, zřetelné vztahy mezi subjektem díla a subjektem veřejného textu biografie, vystupujícího jako schematické minimum znalostí o reálném autorovi. Myslím, že podstatné je samo poznání podobnosti, nikoli její důkladná verifikace. V dnešní četbě děl obsahujících autobiografický prvek se centrum zájmu přeneslo jinam: otázka pravdivosti byla nahrazena otázkou významu.

Autobiografičnost se pojímá jako kulturní hodnota právě s ohledem na autointerpretační úsilí, které je v ní obsaženo, na individuální hledisko, nepředveditelné na externí kritéria. V takto chápané autobiografii ani očividné mystifikace nebo překroucení elementárních údajů nevyžadují opravu, nýbrž interpretaci [...]. Dílo, které by obsahovalo odkaz na osobní zkušenosti autora, ale pouze na ty, které nebyly dány ve známost a nestaly se součástí veřejně vystupujícího textu biografie, a které by tedy recipientovi neumožňovaly poznat podobnosti či nepodobnosti ve vztahu k autenticitě signalizované v textu, nemůže být uznáno za autobiografické ve smyslu, o který zde jde. Jeho autobiografičnost by zůstala v utajené podobě, na rovině intence nedostupné pro recipienta. V hraničním případě, kdy existuje jen velmi málo mimotextových údajů, je možno mluvit o autobiografičnosti jako hypotéze.

Základní pro autobiografický postoj je princip „verifikace sebou samým“, princip osobní účasti v díle a také osobní odpovědnosti za dané dílo. Je tu také potřeba sebesdělení nějakému Ty. Odpovědí recipienta je otevření se kontaktu s osobou, jako je on sám, nikoli očekávání fikce, příznačné pro čtenáře sahajícího k románu, jenž neobsahuje – třeba naprosto lživý – rys autobiografičnosti (Czermińska, 1987: 16–17).

Citovaná zjištění M. Czermińské se mi jeví jako výstižné shrnutí určitého směru literárněvědných výzkumů; chtěl bych je využít v reflexi o současném filmu. Myslím, že v dnešní kinematografii se setkáváme se srovnatelnou invazí autobiografičnosti. Pokusme se tento fenomén předběžně přehlédnout.

Daný úkol se jeví jako velká výzva vzhledem k tomu, že autorka jediné vědecké práce o autobiografickém filmu, kterou znám, dokazuje, že jej naprosto není možné splnit. Jde o článek americké literární teoretičky Elisabeth W. Brussové, pocházející z roku 1980.<sup>1</sup> Autorka jde ve svém pesimismu tak daleko, že přímo předvídá konec veškeré „autobiografické aktivity“; uvažuje takto: jelikož film a video dnes nahrazují v roli našeho hlavního prostředku záznamu, informace a zábavy písmo a jelikož neexistuje skutečný filmový ekvivalent biografie (to se snaží dokázat celý článek), nelze se vyhnout zániku žánru. Tato teze je v tak velkém rozporu se zkušeností příslušníka dnešní kultury, že se mi představení autorčiných vývodů a polemika s ní jeví jako vhodné východisko.

V hlavní, teoretické části článku představuje Elisabeth Brussová ve třech bodech základní rysy klasické literární biografie (pojmané jako žánr) a poté postupně dokazuje, že se tyto rysy ve filmu nemohou vyskytovat. K těmto rysům podle autorky patří: Za prvé „hodnota PRAVDY“, tedy shoda s jinými svědectvími – konvence předpokládá, že můžeme porovnávat tvrzení obsažená v autobiografii s jinými tvrzeními, jež se týkají týchž událostí (abychom určili její věrohodnost), a se vším, co sám autor mohl uvést při jiných příležitostech (abychom posílili jeho upřímnost). Za druhé „hodnota AKTU“ – autobiografie je individuálním činem, ježž můžeme připsat určitému subjektu a za nějž tento subjekt nese odpovědnost. A za třetí „hodnota IDENTITY“ – zde se autorka odvolává na známou tezi Philippa Lejeuna (Lejeune, 1973), že podmínkou biografie je trojí identita: autora, vyprávěče a hrdiny.

Koexistence těchto tří základních rysů je podle Brussové možná díky jazyku. Jazyková praxe, kterou bereme jako samozřejmost, umožňuje témuž individuovi hrát roli mluvčího („já“) a současně vystupovat v roli hrdiny daného diskursu v první osobě (rovněž „já“). Jinak řečeno, struktura jazyka potvrzuje kantovskou diferenci: „já“ jako subjekt myšlení a „já“ jako předmět percepcie. Literární biografie využívá tuto jazykovou strukturu.

Ve filmu se však tato rovnováha ruší, protože jazyk filmu vylučuje přítomnost všech tří zmíněných základních rysů. Za prvé

<sup>1</sup> Bruss, 1980. Znáám tento text ve francouzském překladu (Bruss, 1983). Článek vznikl rok před autorčinou smrtí a čtyři roky po publikaci jejího zásadního pojednání ukazujícího žánrovou proměnu literární biografie (srov. Bruss, 1976).



mizí hodnota PRAVDY: veškerá filmová autobiografie je režirována, a to znemožňuje, aby byla věrohodná – recipient instinktivně předpokládá, že režisér „chtěl něco skrýt“, když se vyhnul dokumentárnímu záznamu; vedle toho není možné změřit míru jeho upřímnosti.

Za druhé automatismus zprostředkování pomocí kamery vylučuje hodnotu AKTU: na rozdíl od jazyka je film „neosobní“. Díváme-li se na filmové obrazy, nemáme potřebu dedukovat jejich lidského původce. Režisér, který podepisuje film, přitom není „autorem“ ve stejném smyslu jako tvůrce románu. Zde se objevuje známý spor o autorství filmu jako výtvaru mnohočlenného štábu a čtenář – dodávám já – může na tomto místě připojit některou z anekdot, kterou zná, např. o tom, jak režisér opustil natáčení v jeho polovině a film za něho dokončili asistenti. Jestliže jsou takové věci možné, kdo by mohl být odpovědný za autobiografičnost díla? Navíc autorka v tomto bodě formuluje určitý paradox filmu: Ze stylistického hlediska pocíujeme film jako „osobní“ jen tehdy, jestliže něco boří iluzi *mimézis* (zvláštní úhly pohledu, zpomalené záběry apod.); přitom je mimetičnost potřebná pro věrohodnost popisu. Důsledkem je fakt, že čím je film podařenější jako výraz individuální vize původce autobiografie, tím méně jej lze uznat za věrně představení jeho osoby. Ve filmu se totiž tyto dvě věci, které lze spojit v jazyce, vylučují.

A konečně za třetí není ve filmu možná IDENTITA hrdiny, vypravěče a autora. Čteme-li autobiografii, od počátku akceptujeme konvenci. Sledujeme-li však film, naše vědomí se nemůže smířit s tím, že by tatáž osoba byla bytostí přítomnou na plátně a současně tím, jehož vědomí zaznamenává její přítomnost. Dokonce i tehdy, setkáváme-li se s nepochybným autorem filmu, zatočí se nám podle autorky ve chvíli jeho objevení nutně hlava, podobně jako cestujícímu, který se dověděl, že u volantu nikdo nesedí.

Právě v takovém okamžiku, asi více než kdykoliv jindy, se celý náš tradiční verbální humanismus na čas hroutlí a jsme nuceni uvědomit si, že ona filmová subjektivnost v podstatě nenáleží nikomu. „Jsou v ní různým způsobem zahrnuti postavy, hereci, diváci, kameraman a režisér, vlastně však není nič: nedostává se nikomu“ (Bruss, 1983: 472).<sup>2</sup>

2 Poslední uvedená věta je citátem v citátu; autorka zde využila článku Pascala Bonitzera (Bonitzer, 1977: 41).

Druhá, analytická část článku má být potvrzením výše uvedených teoretických tezí. Třetí, historická část uvádí dodatečně zdůvodnění: pozitivistický původ filmu je vinen tím, že „subjektivnost“ v něm od počátku byla něčím druhořadým a podezřelým. Rolí, kterou film od počátku pro autora i pro recipienta předpokládá, bylo „vidění“, tedy „nikoli činnost vyžadující nějakého původce, ale něco, co se stává prostě každému, kdo zaujme určitou pozici“. A jelikož je úpadek autority „já“ ve filmu nevyhnutelný, musely by eventuální budoucí filmové autobiografie být založeny na úplně jiných principech než autobiografie klasické, literární. Může-li něco napovědět jejich zaměření, je to Benjaminova věta: „Její [kamery] pomocí jsme zasvěcováni do optického podvědomí právě tak, jako nás psychoanalýza poučuje o našich podvědomých hnutích.“<sup>3</sup>

Avšak jestliže se vmyslíme právě do tohoto názoru německého esejisty píšícího o filmu – nenapovídá nám, že rovněž v kinematografii je autobiografický postoj možný, a to ve shodě s chápáním představeným v úvodní části tohoto článku, tedy postoj založený na autoritě autora, nikoli na jejím úpadku? Jako nejpodstatnější z neporozumění obsažených v argumentaci Elisabeth Brussově se mi jeví to, které se spojuje s prvním z autorkou uvedených základů klasické autobiografie. Hodnota PRAVDY? Možnost verifikovat fakta v jiných pramenech? Avšak dokonce i v encyklopedické definici autobiografičnosti (kde je chápána právě jako postoj) čteme, že „není dokumentárním zobrazením života, ale konvencí, která v závislosti na povaze umělecké kultury a světovém názoru epochy v různé míře a různým způsobem dovoluje projevení subjektivního „já“ vybaveného více nebo méně reálnými rysy autora“ (Ziomek, 1984: 35).

Zatímco konvence klasické autobiografie předpokládala, že jde o rysy „více reálné“ (i když přece titul Goethovy knihy napovídá, že je to spíše půl na půl), současný čtenář chce být v této sféře pokaždě překvapovaný. Vzrušující hra mezi produktorem a recipientem je založena na tom, že v tomto ohledu není nic pevného. Podle vtípné formulace Jerzyho Jarzębského může míra fiktivnosti událostí v dnešních dílech vyzdvihujících autenticitu

3 Bruss, 1983: zvl. 478–482. Citovaná věta Waltera Benjamina pochází z článku *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (Benjamin, 1979: 35).



kolísat mezi 0 a 100 procenty; i spisovatelé uzavírající se čtenářem zcela jednoznačný „autobiografický pakt“ (v Lejeunově smyslu), jako Gombrowicz v próze *Kosmos* nebo Konwicki v *Polském komplexu*, kteří hrdiny vybavují vlastními personálie, potom vyprávějí vymyšlené příběhy (srov. Jarzębski, 1984: 341–341, 350). A já dodávám, že např. Nabokov v románu *Pnin* vtahuje čtenáře do hry a provádí s vlastním „subjektivním já“ procedury daleko rafinovanější, a dokonce perverzní.

Toto všechno ostatně není náhodné a nevyplývá pouze z čisté hry uměleckých forem. Dnešní psychologie dost jasně dokazuje nevěrohodnost naší paměti. „Všechny lidské city disponují takovou ‚zpětnou silou‘. Nezávisle na míře upřímnosti člověka pozdější životní zkušenost radikálně mění jeho vzpomínky tím, že je zapojuje do nového psychologického kontextu“ (Kon, 1978: 257). Básnickým jazykem mluví o tomtéž nositel Nobelovy ceny Josif Brodskij, který svůj autobiografický esej začíná takto: „Všechny pokusy vzkřísit minulost se svou marností podobají snaze postihnout smysl života. Člověk si připadá jako kluk, který se snaží chytit basketbalový míč, ale ten mu proklouzává mezi prsty“ (Brodskij, 1998: 7).

Je-li tomu tak, je-li autobiografický záměr umělce předem odsouzen k nevěrohodnosti, neposkytuje film, který od autorů vyžaduje právě to, aby svou minulost režírovali, adekvátnější jazyk pro takové procedury? Je inscenace dávných prožitků, s herci, ve vybraných „objektech pro natáčení“ horší reakcí na onen pocit míče proklouzávajícím mezi prsty než psaní? V roce 1953 Federico Fellini inscenoval ve filmu *DARMOŠLAPOVÉ* své provinční mládí jazykem „realistického filmu“. O dvacet let později, ve filmu *AMARCORD*, zobrazil též svět jazykem zcela jiným: jazykem lyrické grotesky, bufonády, komediální deformace. Který obraz byl pravdivější? Nemá cenu klást takové otázky. Důležité je, že v obou dílech se výrazně uplatnil autobiografický postoj.

Obtížnější je řešení problému, který přináší druhý ze „základních faktorů“ uvedených Brussovou: hodnota AKTU. Při realizaci filmu je opravdu obtížné být autorem stejně jednoznačně,

jako je tomu při psaní knihy. A přece již sama jazyková praxe – zvyk spojovat titul filmu se jménem režiséra – potvrzuje, že není nezbytné pojímat film neosobně. O tom, že existují i autoři, kteří mají ke svému dílu zcela osobní vztah – právě jako k vlastnímu „aktu“, činnosti – nás mj. přesvědčuje tento krátký citát: „Mé filmy jsou od počátku do konce prací mých rukou. Nemohu se jako jiní spoléhat na asistenty a asistenty asistentů. Všechno dělám sám.“<sup>4</sup> Umělec, který takto pojímá vlastní dílo, je jistě schopen zapojit do něho autobiografický postoj. Může však v něm být také předvídané nutné „hnutí recipienta“? O tom rozhodují – vedle samotného uměleckého tvaru díla – měnící se konvence recepce a také veřejný text biografie. Zde je několik příkladů z polského filmu.

Když se v roce 1957 na plátnech kin objevily *KANÁLY*, jejich eventuální autobiografičnost se mohla spojovat pouze se scénaristickou účastí Jerzyho Stefana Stawińskiego; povídka *Kaná*, která byla literární předlohou scénáře, byla totiž založena na reálných spisovatelových prožitcích z varšavského povstání. Několik příčin zároveň způsobilo, že se tento autobiografický postoj do filmu nedostal: ještě příliš slabě konstituovaný veřejný text scenaristovy biografie, absence pokusu nějak vyznačit jeho přítomnost v znázorněném světě (k tomu režisér přistoupil o dva roky později v *LOTNĚ*, když umístil autora námětu Wojciecha Żukrowského mezi vojáky), a především stylistika samotného *Wajdy*, jemuž záleželo na posílení nadindividuálních významů díla. O více než dvacet let později, kdy byla *Wajdowa* umělecká pozice nepoměrně vyšší, konstatoval v rozhovoru francouzský kritik, maje na mysli též *KANÁLY*: „Zdá se, že každý z vašich filmů má v sobě autobiografické rysy.“ Režisér na to odpověděl: „Ale ty rysy neurčuje můj život. Na moji tvorbu působí spíše ta část mého života, která se mi vyhnula. Natáčím filmy o tom, co jsem neprožil, na místech, na nichž jsem chtěl být, ale na nichž se mi být nepodařilo, o událostech, které neznám. Možná mě ta posedlost nepřítomností, neúčastí někdy v něčem podněcuje k natáčení filmů“ (Douin, 1981: 31–32).

Tato specifická „autobiografičnost naruby“ pochopitelně nemohla vstoupit do veřejného textu režisérovy biografie. Podobně

4 Sám Fellini odpovídá na otázku kritika týkající se vzpomínek z mládí takto: „Nemám mnoho vzpomínek a navíc jsem všechno vyčerpal ve svých filmech. Když jsem to sdělil veřejnosti, vymazal jsem to z paměti a dnes už neumím rozlišit, co se stalo skutečně a co jsem si vymyslel“ (Crazzini, 1989: 22).

5 Z vyjádření Ingmara Bergmana pro *Saturday Review* u příležitosti natáčení *FANNY A ALEXANDRA*. Cit. podle ps, 1983: 166.



tomu bylo např. s filmem Kazimierze Kutze MLČENÍ (1963), který sám režisér považuje za autobiografické dílo, protože vyjadřuje, „třeba zprostředkovaně, ve velmi zaobalené formě, jeho vlastní osud: osud chlapce ze Slezska, jehož historické okolnosti vyvrhly mimo sféru přirozené tradice, jazyka, náboženství, zvyků, nechaly ho odkázaného na sebe sama, na vlastní důvtip, vytrvalost, sílu charakteru“ (Černěnko, 1987: 39). Jestliže rovněž v recepci tohoto filmu autobiografický postoj nevznikl, nebylo to pouze proto, že i on byl založen na cizím literárním díle (Jerzyho Szczygla), ale hlavně proto, že se režisérův záměr dostatečně neprojevil v samotném filmu, ani se nezvčetnější ve veřejném textu jeho biografie.

Plně se naproti tomu autobiografický postoj uplatnil ve slezské dilogii téhož autora: SŮL ČERNÉ ZEMĚ a PERLA V KORUNĚ. Jsou to filmy, jejichž vznik měl v každém ohledu hodnotu „aktu“, za který se nese umělecká i životní odpovědnost. Na jedné straně k tomu přispěl hlasitý „veřejný text biografie“. Kutz se mnohokrát vyjadřoval o rodinných východiscích příběhu, o tom, že se mu celá SŮL ČERNÉ ZEMĚ zdála jako „sen o otcí“, když po návratu do rodného Slezska spal v kuchyni u bratra apod.<sup>6</sup> Na druhé straně samotný text obou filmů budoval ve vědomí recipientů výraznou představu subjektu, byl to byla představa „reprezentace společnosti“, jakoby „toho, kdo vyjadřuje slezskou lidovou kulturu“. Tehdejší autorův „veřejný text biografie“ tak silně zdůrazňoval právě tuto jeho roli, že se obě složky „autobiografického postoje“ vzájemně doplňovaly. Je to svým způsobem argument proti tvrzení Elisabeth Brussové, že pouze individuální rysy stylu umožňují recipovat film jako „něčf“. Ukazuje se, že to tak nutně nemusí být. Pozorování každé varianty různých autobiografických postojů je v tomto ohledu účinnější než budování zobecňujících hypotéz.

A konečně třetí moment zdůrazněný autorkou: hodnota IDENTITY. Je ve filmu trojjednotnost autora, vypravěče a hrdiny skutečně nedosažitelná? Nemyslím si to. Jednota autora a vypravěče je v tradici narativních umění zakořeněna tak silně, že s vypracováním této konvence neměla kinematografie žádná větší potíže. Zbývá otázka věrohodnosti vystoupení dané postavy na plátně; ale to také závisí na nosnosti konvence zaváděné tvůrcem.

6 Z mnoha autorových autokomentářů z daného období vybírám snad nejzajímavější: Kutz, 1975.

Nepřesvědčuje mě závěr, že subjektivnost ve filmu je vždy „ničf“, ani jeho podpora argumentací, že pozitivistický původ byl prvotním hříchem poznamenávajícím komunikační povahu kinematografie cejchem objektivismu. Fenomén Charlese Chaplina se přece v kinematografii vyskytl v relativně rané etapě jejího rozvoje. Nevzpomínám si, že by existovala nějaká svědeckví o recepci, která by poukazovala na to, že publikum oddělovalo postavu Charlieho od Chaplina-autora. Takže jak to bylo: diváci se při sledování pantomimických vystoupení svého oblíbence dusili smíchem a zároveň „se jim točila hlava“, protože měli pocit, že „u volantu nikdo nesedí“? To jsou nejasné žerty!

Při této příležitosti je ostatně třeba povšimnout si faktu, že ve většině Chaplinových děl se uplatňuje výrazný autobiografický postoj. Spojení příběhu ZLATÉHO OPOJENÍ s biografickou legendou chudého emigranta, který se vydal dobýt Ameriku; CIRKUSU se senzačními zprávami populárního tisku o umělcových milostných nezdarech (po rozvodu s Litou Greyovou); SVĚTEL RAMP s pozdním manželstvím s Onou O'Neilovou, jež novináři rovněž široce popisovali (Oona O'Neillová se ostatně „významným způsobem“ objevila na plátně, když v jedné ze scén byla dublérkou představitelky hlavní ženské role; srov. Martin, 1972: 215) – to vše bezpochyby spolupodmiňovalo recepci děl. A to uvádím pouze některé, nejzřetelnější případy.

Chceme-li zase říci něco podrobnějšího o konvenci činící věrohodnou přítomnost autora-vypravěče na plátně, stačí se podívat na některý z filmů Woodyho Allena, Chaplinova nástupce v současné kinematografii. ANNIE HALLOVÁ začíná takto: V prvním záběru se sám Woody Allen, v polodetailu, představuje jako Alvy Singer, ohlašuje milostný příběh, který se odehrál před rokem, pronáší pár vtipů a pak plynule přechází k vyprávění o svém dětství. A toto vyprávění se před našima očima materializuje. Sledujeme obrazy „dětství v době druhé světové války“, chlapecké hry na Coney Islandu, a v jejich středu malého ryšavého chlapce v brýlích, v různých situacích, s matkou, otcem, psychoanalytikem. Divák se snadno vyrovná se změnou jména, neboť je zvyklý na autorova filmová přejmenování (předtím, ve filmu SEBER PRAČY A ZMIZ to byl Virgil Starkwell, krátce poté, v MANHATTANU, Isaac Davis atd.) a vidí ho přece stejného jako vždy: v brýlích, s výrazem smutku ve tváři. Dnešní autor nám tedy představuje



sebe samého v dětství: není to zřejmý ekvivalent prastaré literární konvence?

A ještě jedna věc. Nikoli náhodou očekávají Allenovi čtené nejvíce ty jeho filmy, ve kterých sám hraje hlavní roli. Myslím, že to vychází právě z touhy po zvěrohodnění autobiografického postoje. Pokud by tomu tak bylo, pak by recepční praxe dokládala něco zcela opačného než „závrať z toho, že nikdo nesedí u volantů“.

#### JAK SE AUTOBIOGRAFIČNOST PĚSTUJE?

Po zdolání zásadních pochybností týkajících se samotné možnosti vytvářet filmovou autobiografii je nyní třeba podívat se na to, jaké jsou její nejtýpější varianty, jež se objevují v dnešní kinematografii. Myslím, že až na krajní případy nevystupuje „autobiografický film“ ve vědomí recipientů jako samostatný žánr. Spíše se rozmanitě verze autobiografického postoje asimilují, vkrádají se do tradičních žánrových vzorců, nebo též představují část šfe chápané autorské strategie. Podávám-li tedy v této části článku typologii „filmů s autobiografickým postojem“ založenou na tradičním literárněvědném žánrovém dělení, není to proto, že bych chtěl navrhnout nějakou novou filmovou genologii, ale proto, abych ukázal, že se v novém médiu, ve změněných a neustále se měnících podobách, stále znovu vrací prastaré způsoby psování autobiografičnosti. Jeden z rysů společných pro tyto nové podoby: filmař, který disponuje, pokud jde o subjektivní reflexi týkající se autobiografické techniky, menším manévrovacím polem než jeho kolega spisovatel, vynahrazuje si částečně tento nedostatek větším vlivem na formu „veřejného textu“ své autobiografie. Tento větší vliv mu zajišťuje popularnost filmu, jeho přirozené spojení s prostředky masové komunikace. Povšimneme si toho na jednotlivých příkladech.

Rozlišuji šest typů autobiografického postoje ve filmu, přičemž vycházím z klasického dělení na autobiografii a soukromý deník. První dva typy jsou variantami autobiografie, další dva soukromého deníku, dva zbylé vznikly smíšením obou. Pochopitelně nelze těchto šest typů postoje pojímat rigidně. Je to pracovní návrh, první pokus o uspořádání materiálu, jenž je v dnešní kultuře stále hojnější.

#### 1 A. Autobiografická událost

Jde o skupinu filmů rekonstruujících určitou událost nebo ohraničený sled událostí z autorovy biografie. Stává se, že tento autobiografický původ je naznačován v textu filmu, stává se však také, že je možno se o něm dozvědět pouze z veřejného textu biografie. Označení „rekonstrukce“ je ostatně nadsazené; obvykle fabule těchto filmů vzniká promíšením reálných a smyšlených událostí. Zvlášť často bývají předmětem „rekonstrukce“, či možná spíše „fabulace“, události z dětství a raného mládí; je to oblíbený cíl autobiografických výprav, zvláště u debutujících umělců.

Podívejme se na poetiky vybírané v této sféře na příkladu tří filmů realizovaných sice vrstevníky, ale v průběhu tří po sobě následujících období současné kinematografie; jednotlivé filmy od sebe dělí vždy čtrnáct let. Bude-li jedním ze závěrů vzrůst signálů autobiografičnosti přítomných v samotném textu díla, nebude to myslím závěr náhodný.

Prvním klasickým příkladem je debut Françoise Truffauta *NIKDO MNE NEMÁ RÁD* (1959). Sama výstavba filmu byla uzpůsobena k tomu, aby byl zdůrazněn jeho osobní charakter: divák měl „přejímat pohled“ dospívajícího hrdiny. A podle všech dostupných svědectví o recepci tomu zpravidla tak bylo. Kritici si tedy všimli toho, že kamera je v neustálém pohybu, jako chlapec, který nemůže vydržet na místě; že je vesměs umístěna ve výši dětských očí; že její stálé, nezávažné pohyblivosti odpovídá epizodická kompozice díla. Avšak sepětí autora s vypravěčem-hrdinou mohlo být odhaleno už vně filmu. Režisér např. s oblibou vyprávěl o svém pobytu v polepšovně v Paříži, kam ho v mládí zavřeli za tuláctví.<sup>7</sup> Ostatně se od počátku od Truffauta takový osobní film očekával. V určitém aspektu ho ohlašoval celou svou ranou kritickou činností, např. tehdy, když dva roky před svým debutem napsal: „Zítřejší film bude podobný člověku, který ho natočí, a počet diváků bude odpovídat množství přátel, které režisér má.“<sup>8</sup>

Nikdo ovšem tehdy nemohl předvídat, že v budoucnosti autor filmu *NIKDO MNE NEMÁ RÁD* natočí ještě čtyři filmy s týmž – jen stále starším – hrdinou, a že tak jeho vývoj dovede do zralého

7 Srov. předmluvu k Truffaut, 1970.

8 V časopise *Arts* z 15. května 1957. Cit. podle Collet, 1985: 25.



věku. Zároveň se problematika autobiografičnosti celého cyklu zajímavě zkomplikovala, neboť i když do fabulí jednotlivých děl režisér nadále vkládal události z vlastního života,<sup>9</sup> sama postava přejímala stále více rysů herce Jeana-Pierra Léauda. Nakonec, v už citované předmluvě ke knize o Antoinu Doinelovi, tak mohl Truffaut prohlásit: „Tento fiktivní hrdina představuje syntézu dvou reálných postav: Jeana-Pierra Léauda a mne“ (Truffaut, 1970).

Ve filmu Carlose Saury *SESTŘENICE ANGELIKA* (1973) se nejen zvýrazňuje osobní charakter vyprávění, ale navíc se předmětem autorské reflexe stává sám proces vzpomínání, dešifrace minulosti. Hrdina filmu, pětačtyřicátník Luis, prodělává jungovskou „križi středního věku“ a svůj návrat do dětství uskutečňuje v sebeobraně reflexu. Životní okolnosti ho zavádějí do městečka Segovia, v němž před 37 lety – v létě roku 1936 – prožil dvojí iniciaci. Zamíloval se, poprvé odloučený od péče rodičů, do své sestřence a navíc – pod vlivem vypuknutí občanské války – ztratil dosavadní dětský pocit bezpečí. Nyní Luis pobývá v téměř domě, v téměř rodinném kruhu a snaží se porozumět vlastní minulosti. Ukazuje se však, že současné prožitky a emoce jsou tak mocné, že deformují obraz vzpomínek.<sup>10</sup> Jednoznačně na to poukazuje způsob, jakým režisér obsadil jednotlivé role: dospělou „sestřenicí Angeliku“ a jejího manžela hrají herci, kteří v retrospektivních partiích ztvárňují role jejich rodičů, a malou Angeliku, dnešní Luisovu neťeř, hraje dívka, která je také Angelikou z léta roku 1936.

Identifikace vypravěče-hrdiny s osobou autora je naznačena mnohem delikátněji. Mohou ji vytušit hlavně ti diváci, kteří z jiných děl znají Saurovu zálibu ve vzpomínkách, v motivu fotografií z rodinného alba. Určitým signálem může být též volba hlavního představitele, José Luise Lópeze Vázqueze, který se už v jednom z dřívějších režisérovy filmů, *ZAHRADE ROZKOŠÍ*, podobně, bez signálů charakterizujících změnu, přenášel do světa dětství. Sám autor přiznává, že se v inscenaci některých scén – např. scény, kdy se rodina shromážděná kolem rozhlasového přijímače dovidá o vypuknutí občanské války – snažil věrně reprodukovat

9 Podle názoru Erica Rohmera např. *UKRADENÉ POLIBKY* obsahují ještě více autobiografických prvků než film *NIKDO MNE NEMÁ RÁD*; srov. Rohmer, 1989.

10 Saura se svěřil s tím, že inspirací k filmu pro něho byla věta, kterou přečetl u Valle-Inclána: „Věci nejsou takové, jak je vidíme, ale takové, jak ná nás vzpomínáme.“ Srov. Braso, 1974: kap. IV.

obraz zachovaný v paměti. Jiné scény si prostě vymyslel; např. celá motivická linie naivního erotismu ve vztahu Luise a Angeliky vyplynula z pozdější Saurovy imaginace – ve skutečnosti mu v roce 1936 byly pouze čtyři roky (Braso, 1974: kap. IV).

Teprve v nejnovějším z těchto tří děl – ve snímku Louise Malla *NA SHLEDANOU, CHLAPCI* (1987) – se jednoznačný signál jednoty autora a hrdiny-vypravěče objevuje v samotném filmu. Nejde jen o to, že celý příběh je vyprávěn z perspektivy hlavní postavy, jedenáctiletého Juliána; tomu ostatně slouží mnohem klasičtější prostředky než ve obou dílech probíraných výše. Setkáváme se tu s něčím novým. Poslední záběr filmu – detail Juliána, který se dívá za vzdalujícím se přítelem, odváděným hitlerovci – doprovází dospělý hlas mimo obraz:

Bonnet, Mégus a Dupré zahynuli v Osvětimi, otec Jean v táboře v Mauthausenu. Gymnázium bylo znovu otevřeno v říjnu 1944. Uplynulo více než čtyřicet let, ale až do smrti si budu pamatovat každou vteřinu toho lednového rána.

I pokud divák neví, komu hlas patří, domyslí si, že to je hlas autorův. Francouzský divák o tom byl informován jednoznačně. Louis Malle totiž využil každou vhodnou příležitost k tomu, aby veřejný text jeho biografie spoluvytvářel recepci díla. Současně s uvedením filmu do francouzských kin, na podzim 1987, se v knihkupectvích objevila literární verze scénáře. Na zadní straně obálky si bylo možno mj. přečíst:

Inspirací filmu *NA SHLEDANOU, CHLAPCI* je nejdramatičtější vzpomínka mého dětství. V roce 1944 mi bylo jedenáct let a bydlel jsem v internátním katolickém gymnáziu nedaleko Fontainebleau. Jeden z mých spolužáků, který přišel na začátku roku, mě neobyčejně zneklidňoval. Byl jaksi jiný, tajemný. Začal jsem ho blíže poznávat, obdivoval jsem ho, ale jednoho rána se náš malý svět zřítíl.

Toto ráno roku 1944 rozhodlo pravděpodobně o tom, že jsem se stal režisérem. Pochopil jsem, jaké je mé poslání. Měl jsem ten příběh vyprávět už ve svém prvním filmu, ale váhal jsem, čekal. Čas plynul, vzpomínka se vyostřovala, byla stále palčivější. Loňského roku, po deseti letech pobytu v USA, jsem ucítil, že přišel ten správný okamžik; napsal jsem scénář *NA SHLEDANOU, CHLAPCI*. Fantazie využila paměť jako trampolínu; nerekonstruoval jsem minulost, ale vytvořil jsem ji znovu, ve shodě s nadčasovou pravdou vnitřní zkušenosti (Malle, 1987).



V rozhovorech, které Malle poskytl v době premiéry filmu, můžeme najít zajímavý komentář k této poslední větě; daný komentář se mi ostatně jeví jako klíč k filmovému autobiografickému postoji. Ukazuje se, že „životní pravda“ prochází během tvůrčího procesu třemi fázemi deformace. První vyplývá z povahy samotné paměti – to už víme od vědce i od básníka. Když dal Malle přečíst první verzi scénáře jiným svědkům tehdejších událostí – bratrovi, bývalým kolegům –, ukázalo se, že si je každý pamatuje jinak. Je například naprosto jisté, že záležitost s denunciací vypadala jinak; nebyla ostatně plně objasněna. Vlastní vědomí (či spíše nevědomí) vedlo umělce k obvinění Josefa, primitivního chlapce pomáhajícího v kuchyni; tato postava – jakoby zosobnění „nákazy fašismem“ – je novou variantou titulního hrdiny jednoho z dřívějších Mallových filmů, LACOMBE LUCIEN, a autor se rozhodl nechat tento motiv beze změny.

Druhá fáze deformace je spjata s vědomou prací na scénáři. Skutečnost byla jednodušší, méně zajímavá. Autor to komentuje takto: „S určitým zjednodušením můžeme říci, že film tak trochu ukazuje mé přání, jak by to mělo probíhat“ (Audé – Jeancolas, 1987: 32).<sup>11</sup> Ve skutečnosti neměl Malle čas na to, aby se s Bonnetem-Kippelsteinem spřátelil. Tím bolestněji proto jako jedenáctiletý cítil, že mu bylo toto neuskutečněné přátelství „vzato“. Čím byl starší, tím více cítil odpovědnost za to, co se tehdy stalo; samozřejmě v rozporu s racionálními poznatky o průběhu událostí. A jestliže pohled, kterým se Bonnet obrací k Julienovi v okamžiku, kdy ho hitlerovci odvádějí ze třídy, obsahuje výčitku, dokonce stín obvinění, jde o vědomý zásah režiséra Malla, který takto po letech o této události uvažuje.

Třetí fází deformace je pak natáčení filmu na základě scénáře.

### 1 B. Autobiografie

Zde běží o filmy, jejichž projekt lze pokládat za ekvivalent klasické literární autobiografie. Autobiografie bývala ovšem psána z perspektivy životní zkušenosti; podstatou konvence bylo celostní představení vlastního osudu z časového odstupu. Proto také autory literárních a rovněž filmových autobiografií jsou většinou umělci, kteří už leccos vykonali.

<sup>11</sup> Srov. též rozhovor vedený Sergem Toubianou (1987).

Jeden pól zde tvoří díla zcela fiktivní, která však obsahují výrazné autobiografické aluze. Autobiografická strategie tu bývá realizována rafinovaným způsobem; např. můžeme osobu autora spojovat nejen s hlavní postavou, ale také s rozmanitými vedlejšími postavami, které jsou jejími variantami. Pěkný příklad takto chápaného autobiografického projektu poskytuje film Ingmara Bergmana FANNY A ALEXANDER (1982). Na jedné straně můžeme toto dílo pojímat jako „příběh iniciace“; postava titulního hrdiny se pak stává „malým Bergmanem“. Znalost veřejného textu biografie a rovněž motivů dětství z jiných režisérových děl dovoluje objevit v Alexandrovi onu postavu „uzavřenou ve světě vlastní fantazie, zalidněném démony a anděly“, postavu, která „vidí více“, „dívá se pronikavěji“, připravuje se na své umělecké poslání (srov. Bonitzer – Chion, 1983).

Na druhé straně se však film neomezuje na tuto konvenci. Je to také pikareskní kronika a metafyzické dílo. Zvláště přistupujeme-li k Bergmanovu filmu jako k metafyzickému dílu, prohlubuje se pojednání o umělci, které je v něm obsaženo, a osobu autora je pak třeba hledat spíše v okruhu rodiny Jacobiů, zvláště když do role jednoho ze synovců Isaaca Jacobiho režisér obsadil vlastního syna.

Na druhém pólu se objevují díla sice rovněž „příběhová“, avšak výrazně soustředěná na jednu dramatickou linii; její dominantou jsou osudy jedné postavy, kterou divák může (při vědomí konvence) ztotožňovat s osobou autora. „Celostní“ zaměření konvence nejednou vyžaduje nesmírnou rozměrnost díla, překračující obvyklý rámec filmového představení. Ve Velké Británii natočil s podporou fondu Britského filmového ústavu Bill Douglas trilogii zamýšlenou „jako impresionistická autobiografie o dětství sirotka v chudé skotské vesnici“: MOJE DĚTSTVÍ (1972), MOJI PŘÍBUZNÍ (1973), MOJE CESTA DOMŮ (1978) – (Robinson, 1987: 11). Povšimněme si, že už samotné tituly odkazují ke klasickým literárním vzorům (třeba ke Gorkému).

Podobně je tomu s nejslavnějším podnikem tohoto typu v kinematografii osmdesátých let, dosud ještě neukončeným. Jde o cyklus Mártý Mészárosové, složený zatím ze dvou filmů: DENÍK PRO MÉ DĚTI (1982) a DENÍK PRO MÉ LÁSKY (1987).<sup>12</sup> I zde vzbuzuje

<sup>12</sup> V roce 1990 byl natočen třetí díl cyklu, DENÍK PRO MÉHO OTCE A MOU MATKU, v roce 1999 pak vznikla MALÁ VILMA – POSLEDNÍ DENÍK (pozn. překl.).



pozornost výběr hereckých představitelů při současném využití plynutí času. Márta Mészárosová je – jako Truffaut Léaudovi – věrná své herečce, Zsuzsi Czinkócsiové, která v jejích dřívějších filmech hrála role dětí jako svědků skutků dospělých. V prvním díle autobiografického cyklu ztělesňuje Czinkócsiová dospívající Juli (při příletu ze SSSR do Budapešti v roce 1947 bylo autorce šestnáct let), v druhém díle – po čtyřech letech (neboť je třeba odpočítat rok věnovaný dohadování s cenzurou) – představuje už studentku moskevské filmové školy. Maďarská režisérka by však nemohla s takovým přesvědčením jako její francouzský kolega prohlásit, že Juli je syntézou jí samé a herečky. Zsuzsi Czinkócsiová je pouze prostředníkem; takto také hraje – chladně, s odstupem, bez „vcífování“.

Právě hrdinčino filmové vzdělání (zvlášť zajímavý je v tomto aspektu výběr repertoáru, který Juli v DENÍKU PRO MÉ DĚTI sleduje: je to jakoby určitá podoba „výchovy filmem“ v rámci politiky stalinského státu) je jedním ze dvou zřetelných odkazů k veřejnému textu biografie. Maďarský divák ví o autorce především dvě věci: že je filmovou režisérkou a že jejím otcem byl slavný sochař László Mészáros, zavražděný v gulagu. Postava otce v prvním filmu – sochař uvězněný a patrně zabítý v SSSR – nenechává žádné pochybnosti, pokud jde o autobiografický klíč. (Mimořadně řečeno – autorka zprostředkovaně odkazuje i k třetímu obecně známému faktu ze své biografie, k mnohaletému manželství s Miklósem Jancsóem: kameramanem obou filmů je syn režiséřského páru, Miklós Jancsó junior.)

Rozhodnutí o obsazení role otce je dalším potvrzením pro zastírání minulého období současnými událostmi. Otce (stejně jako další ušlechtilou mužskou roli, jakoby nevlastního nového otce) hraje jak známo Jan Nowicki, autorčin životní partner, jehož sama hodnotí jako nejcennějšího, „v největší míře neegoistického“ ze všech dosavadních partnerů; právě pod jeho vlivem se rozhodla filmy natočit (srov. Ratajczak, 1985). Vedle toho střet obou ušlechtilých otcovských postav (a můžeme doplnit ještě postavu dědečka) s negativními postavami matek (skutečnou a zvláště nevlastní)<sup>13</sup> umožňuje domněnku, že rovněž tato autobiografie obsahuje – vedle jiných aspektů – autopsychoterapeutickou hodnotu.

13 Čtenáři, který zná film, možná překvapí hodnocení postavy matky jako negativní. Objasňuje to recenze Françoise Audéové, 1984.

Nové možnosti v rámci této kategorie otevírá dvacetiminutový dokument Ingmara Bergmana TVÁŘ KARIN, natočený v osmdesátých letech. Je to biografie umělkovy matky, složená pouze ze starých fotografií komentovaných autorem mimo obraz. Divák je podněcován k tomu, aby v rozích obrazů hledal také syna: chlapce, pak mladíka, konečně zralého muže. Je to tedy zčásti také autobiografické dílo, a to dílo využívající konvence dokumentárního filmu.

## 2 A. Soukromý deník

Zde začala být dokumentaristická konvence využívána přímo. Právě v rámci této kategorie si nejspíše můžeme představit filmový ekvivalent písemnictví; jde o autobiografickou výpověď realizovanou průběžně, den po dni, ale filmovými prostředky. Samozřejmě hotový film zpravidla pouze napodobuje tento způsob realizace; vedle toho je z organizačních a finančních důvodů doba natáčení takového „deníku“ v porovnání s možnostmi literatury omezená. Ale i to se v budoucnosti, v epoše, kdy si osvojíme zdokonalenou videoaparaturu, může změnit.

Dosud se autor – jistě též hlavně s ohledem na organizační okolnosti – představoval v „denících“ tohoto typu především v roli filmového tvůrce. Tak tomu bylo např. s Fellinim jako autorem filmu ZÁPISNÍK REŽISÉRA (1969), informujícího o přípravách k nakonec nerealizovanému filmu CESTA G. MASTORNY, tak tomu bylo s Wajdou jako autorem středometrážního filmu AŤ MÍR DOMOVA TĚ PROVÁZÍ... (1979), jenž je dokumentárním „odštěpkem“ hraných SLEČEN Z VLČÍ. Ale už nedocenitelný Ingmar Bergman obohatil toto schéma – ve filmu FARŮ-DOKUMENT 1979 a zvláště v pozdější reportáži o realizaci FANNY A ALEXANDRA (FANNY A ALEXANDER – DOKUMENT) – o velmi osobní tóny.

Můžeme si však stejně dobře představit situaci, kdy se dokumentaristická konvence (nemusí jít jen o reportáž, ale také např. o rozhovor) stává východiskem pro narativně-esejistický film. Právě to učinil Federico Fellini ve filmu INTERVIEW (1987). Při analýze obsahu filmu snadno dojdeme k závěru, že se skládá z typických prvků „soukromého deníku“: informace o běžných událostech, autokomentář k vlastní tvorbě, názory na svět, epizody z vlastního života. Když tedy divák sleduje, jak mistr osobně, spolu s Mastroiannim, navštěvuje Anitu Ekbergovou, jak



komentuje své filmy (příznává např. svým hlasem mimo obraz, že záběry letu v nich čerpal z vlastních snů), jak utváří scénu své dávné návštěvy v roli žurnalisty u slavné filmové hvězdy, neobjevuje se ani stín pochybnosti o tom, že dochází ke kontaktu se samotným autorem; není ani třeba odvolávat se kvůli tomu k veřejnému textu biografie.

Je však třeba si povšimnout, jak svůdné bývá v této oblasti nepromyšlené směřování konvencí. Vezměme si např. film Andrzej Kondratiuka ČTYŘI ROČNÍ DOBY (1984). Je to takřka soukromá produkce; autor hraje sebe sama, vyjadřuje vlastní názory a ukazuje se na pozadí svého reálného prostředí: v letním domě na vsi, vedle manželky, bratra a rodičů, kteří také hrají sami sebe. Ale režisér nedůvěřoval konvenci soukromého deníku, nespokojil se s ní. Snažil se celek přenést na rovinu zobečnění, paraboly; hrdina se tak stává – spíše než Andrzejem Kondratiukem – „Mužem“, „Manželem“, „Synem“, manželka „Manželkou“, „Ženou“ atd. Recipient při snaze rekonstruovat filmový subjekt tápe; ani ta nejobsáhlejší znalost veřejného textu biografie mu nemůže pomoci odpovědět na otázku, kdo k němu hovoří. Dílo je tak nakonec možno recipovat jako výraz potvrzení vlastního životního postoje i jako autopamflet, přičemž žádná z těchto interpretací není plně oprávněná.<sup>14</sup>

## 2 B. Hraný pseudodeník

Jde o skupinu hraných filmů zdánlivě zcela založených na fikci, v nichž je však autobiografický postoj tak výrazný, že ho nelze při interpretaci pominout. Jelikož zde autobiografický postoj v podstatě ovládá konstrukční záměr, mají tyto filmy zpravidla volnou epizodickou strukturu; právě ta je připodobňuje konvenci soukromého deníku, stejně jako spjatost s aktuálností, „otisky“ obrazů světa. Tyto filmy většinou obsahují v samotném textu stopy spojitosti hlavního hrdiny s autorem, nejzřetelněji tehdy, když sám autor hraje hlavní roli, někdy ve více než jednom filmu. To je případ rozených „autobiografistů“, jako je Woody Allen nebo Jerzy Skolimowski.

Už jsem se zmiňoval (na příkladu ANNIE HALLOVÉ) o způsobu, jakým Woody Allen používá autobiografickou konvenci. Nyní

je čas podívat se na věc z druhé strany, ze strany veřejného textu biografie. Pozdější autor MANHATTANU byl jak známo před svým příchodem k filmu tvůrcem nesčetných monologů a skečů, které od roku 1961 pravidelně předváděl po kavárnách v Greenwich Village a v rozmanitých televizních show. Princip těchto monologů (nejednou také sama jejich anekdotická substance) představuje dodnes inspiraci nejslavnějších scén jeho filmů: jde o autobiografický princip. Všechny přicházející události Woody Allen obvykle přirovnává či vztahuje k událostem z vlastního života, k nějakým scénám s rodiči, sestrou, tetou nebo některou z manželek či tchyní. Takto zpravidla postupují rovněž jeho filmoví hrdinové.

Když např. Leonard Zelig, titulní hrdina jednoho z jeho nejslavnějších filmů (1983), zdánlivě zcela neautobiografického, charakterizuje sám sebe takto: „Bratr mě bil; sestra bila bratra a mě; otec bil sestru, bratra a mě; matka bila otce, sestru, bratra a mě; sousedé ze čtvrti bili nás všechny“, recipient hned pozná, že hrdina je prostě Woody Allen, stále se charakterizující jako „archetyp oběti“ (srov. Guerand, 1989: 25–26). I když se třeba neshodují všechny biografické detaily (např. v tomto případě je tu bratr navíc; tvůrce INTERIÉRŮ má pouze sestru Letty, o osm let mladší), je ZELIG přijímán také jako „film o sobě samém“.

Dodatková hodnota tohoto druhu tvorby souvisí se zvykem obsazovat do hlavních rolí vlastní příbuzné. Trpělivý divák tedy přežil v hlavních ženských rolích jednotlivých filmů Woodyho Allena alespoň tři jeho životní partnerky: Louise Lasserovou (BANÁNI, VŠECHNO, CO JSTE KDY CHTĚLI VĚDĚT O SEXU...), Diane Keatonovou (od ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME Herberta Rosse podle Allenova scénáře po MANHATTANU) a konečně Miu Farrowovou. Princip recepce se tu občas přibližuje rozhlasovému vyprávění na pokračování: fikce se směšuje s životem. Recipient uvažuje o tom, zda scéna prvního setkání s Diane Keatonovou v MANHATTANU není rekonstrukcí skutečné schůzky. Nebo slavná scéna z ANNIE HALLOVÉ, noční telefonická výzva k zabití pavouka – nestalo se to ve skutečnosti?

Podobný princip seriálového míšení fikce a života musel respektovat Jerzy Skolimowski v umělecké výstavbě už svého druhého filmu. Když natáčel WALKOVER (1965) jako pokračování POPISU OSOBY (1964), cítil se povinen začít film scénou odůvodňující

14 Božena Janicka (1986) navrhla interpretovat film druhým zmíněným způsobem, šlo však s největší pravděpodobností o výraz recenziční ironie.



změnu partnerky hrdiny obou filmů. A partnerku, Elżbietu Czyżewskou, která ztvárnila všechny tři ženské role v POPISU OSOBY, musel změnit, protože se s ní rozešel v životě. O dvacet let později, ve filmu ÚSPĚCH JE NEJLEPŠÍ POMSTA (1984), budou manželku a syny režiséra Alexandra Rodaka hrát manželka a synové Jerzyho Skolimowského. (Ostatně tento umělec začal poezií, a byl tedy jiným způsobem přivyklý na konvenci mluvení o sobě. Když nyní, z perspektivy let, vzpomíná na své první filmy, vystupuje v těchto vzpomínkách do popředí stálá obsesivní péče o to, aby nepřekračoval oblast vlastní zkušenosti. Dokonce i v ateliéru postavený byt hrdiny POPISU OSOBY Andrzeje Leszczyce byl přesnou reprodukcí podkroví, v němž tehdy autor bydlel [srov. Uszyński, 1989].)

### 3 A. Hraný esej na autobiografickém podloží

Zde máme případ hraničních děl, v nichž se volná kolážová struktura deníku spojuje s autobiografickou bilancí, s „pokusem o celek“. Přitom nejde o plnou rekonstrukci životní cesty (jako v autobiografii), ale spíše o proniknutí – prostřednictvím vzpomínek na různé její fragmenty – k podstatě bytí, k metafyzickému jádru. Pokud se takovýto záměr zdaří, může vzniknout arcidílo. Je tak třeba na tomto místě uvést filmy jako 8 1/2 Federica Felliniho (1963), JAK DALEKO ODTUD, JAK BLÍZKO Tadeusze Konwického (1971) či ZRCADLO Andreje Tarkovského (1974).

Každé z těchto vynikajících děl má plnou platnost samo o sobě, přece však porozumění jejich autobiografickému aspektu obohacuje jejich recepci. Povšimněme si, z jak hluboce osobního a nejednou bolestného materiálu autoři často vycházejí. Neautentičnost vlastní tvorby, myšlenka na sebevraždu po kompromitaci během tiskové konference, zklamání manželky, která vidí, že muž ve své tvorbě využívá i intimní detaily ze společného života – to je 8 1/2. Pokus odhalit záhadu vlastního původu v imaginárním dialogu s umírajícím otcem, rozchod s náboženstvím, zpochybnění autentičnosti přátelství ve fantazijním rozhovoru s nejbližším přítelem, který spáchal sebevraždu – to je film JAK DALEKO ODTUD, JAK BLÍZKO. Konečně pokus znovu si porozumět s otcem, který před lety opustil rodinu, snaha pochopit podstatu vlastní úzkosti, uvědomění si touhy po matce v erotickém vztahu s manželkou – to je ZRCADLO.

Ve výsledném uměleckém působení se pak každé z těchto děl odpoutává od svého autobiografického podloží a recipient už nevztahuje osudy filmových hrdinů k osobě umělce, ale přímo k sobě samému. Byl by ale tento účinek možný bez rizika sebeotevření? Pěkně, jakoby nechtěně, to vyjádřil ve svém vzpomínání Andrej Tarkovskij: „Když jsem dokončil ZRCADLO, nemohl jsem v něm už vidět jen příběh své rodiny. Zúčastnilo se toho tolik různých lidí, že se má rodina rozšířila“ (Tarkovskij, 1989: 129).

Na tomto místě je také třeba připomenout autotematické filmy, v nichž se přirozeně uplatňuje autobiografický živel, jako je VŠE NA PRODEJ (1968) Andrzeje Wajdy nebo AMERICKÁ NOC (1975) Françoise Truffauta. Uvedu zde jeden výrok Andrzeje Wajdy. Ve vzpomínce na natáčení filmu VŠE NA PRODEJ přiznal, že se tehdy ostýchal sám zahrát roli režiséra kvůli vztahům se ženami, do nichž by musel před kamerou vstoupit. Dnes by naopak – kdyby k tomu došlo ještě jednou – tuto roli určitě zahrál, protože by to před filmem otevřelo nové možnosti.<sup>15</sup> Toto přiznání pokládám za symptomatické pro rostoucí roli autobiografického postoje v kinematografii; to, co ještě před dvaceti lety nemělo ve filmové konvenci místo, se dnes jeví jako něco zcela přirozeného.

### 3 B. Jiné filmy, v nichž se uplatňuje autobiografický postoj

Poslední kategorii je třeba rezervovat pro všechny případy, které se nevejdou do prvních pěti. Na jedné straně sem patří filmy, v nichž pocítujeme přítomnost autobiografického materiálu, avšak veřejný text biografie to může potvrdit jen v nevelké míře. Lze snad potom se Ziolkem a Czermińskou mluvit o „autobiografičnosti jako hypotéze“ (ne vždy nezbytné). Mám na mysli díla, jako je NOSTALGIE Andreje Tarkovského nebo LESNÍ JAHODY Ingmara Bergmana. Na druhé straně sem patří díla, v nichž jsou autobiografické motivy podstatné, ale jakoby na okraji hlavní problematiky, jejíž povaha je odlišná. Jako příklad lze uvést autobiografický aspekt ČLOVĚKA Z MRAMORU Andrzeje Wajdy.

Jak jsem už naznačil, nelze zde navrženou typologii pojímat rigidně. Spíše mi šlo o upozornění na to, s jak význačným fenoménem – z hlediska kvantitativního i kvalitativního – se tu

15 V rozhovoru se mnou, konaném v dubnu 1989 pro televizní film Ewy Lachnitové ANDRZEJ WAJDA – PORTRÉT.

setkáváme. Naštěstí je v humanitních vědách již období oddělování struktur od jejich původců za námi. Je třeba přiznat – ostatně ve shodě s už léta uplatňovanou kritičkou praxí –, že i v kinematografii, alespoň ve značné její části, hledáme především porozumění s druhým člověkem.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Tadeusz Lubelski: Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie.

In: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań:

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu 1991, s. 81–103.)

## Autor, styl, mnohoznačnost<sup>1</sup>

Marek Hendrykowski

### 1. AUTOR A FILMOVÉ SDĚLENÍ

*Hledání autora. – Kdo je kdo? – Autor filmu, autor ve filmu. – Komunikační situace. – Vyměňme si místa.*

„Vertikální“ struktura analogie mezi reálným autorem filmu a filmovým subjektem vyžaduje od badatele poněkud jiný přístup [než výzkum vztahů mezi jazykem filmu a filmovým sdělením<sup>2</sup>]. Autor jako mimofilmová bytost se zde setkává s textem. Přitom dochází ke zřetelné závislosti ve dvou směrech. Nejde jen o to, že individuální nebo kolektivní tvůrce vytváří určité dílo a vtiskuje do něho svou více nebo méně individualizovanou stopu. Rovněž filmové dílo implikuje a vyvolává určitou představu svého autora (režiséra, kameramana, herce atd.), a to prostřednictvím symbolické charakteristiky, vytvořené a stvrzené v jeho jazykové struktuře. Specifickou úlohu tu navíc získává autorova biografie jako specifický text, k němuž vztahujeme – zvláště v případě filmů výrazně autobiografických – tvůrce dvojníka na plátně.

Závislost spojující autora filmu a filmový subjekt má ze své podstaty vnitřně rozporný a ambivalentní ráz, který můžeme postihnout pouze jako paradoxní soubor protikladů *sui generis*.

Na jedné straně je autorovo textové „já“ implikované dílem vždy výsledkem subjektivního aktu tvorby vyjádření, na druhé straně představuje reálné autorské „já“, i když je spjato se svým textovým ekvivalentem, vůči tomuto ekvivalentu vždy pouze vnější referenční rámec. Ani autorův záměr vyjadřovat se upřímně nevede nikdy k totožnosti autorského „já“ a autorova znakového *alter ega* implikovaného dílem. Dokonce i tehdy, když film získává podobu individuálního vnitřního monologu, jež charakterizuje

1 Příklad zahrnuje čtvrtou, devatenáctou a dvacátou kapitolu z knihy Marka Hendrykowského *Język ruchomych obrazów*. Kapitoly byly vybrány po dohodě s autorem, který také navrhl titul nového celku (pozn. překl.).

2 Přeložený text navazuje na výklad o vztazích mezi jazykem filmu a filmovým sdělením (pozn. překl.).



neobyčejně vysoká míra originality a spontánnosti osobního vyznání (jak je tomu např. v ZÁPISNÍKU REŽISÉRA Federica Felliniho), dochází nanejvýš k zvláštní blízkosti a ostentativní absenci distance mezi tvůrcem a jeho filmovým vyjádřením, avšak nikoli k totožnosti reálného autora a jeho symbolické hypostaze obsažené ve struktuře díla.

Filmový tvůrce, který uvádí své jméno v úvodních titulcích a někdy se dokonce osobně objevuje na plátně, různým způsobem podepisuje své dílo. V žádném případě tím však neopravňuje interpreta k tomu, aby kladl rovnítko mezi textovou představou osoby tvůrce a tvůrcem samotným. Vedle možnosti autokreace směřující k pólu *plné subjektivizace* filmového vyjádření existuje také druhá možnost – směřování k opačnému pólu, k *naprosté nesubjektivnosti*. Divák pak film většinou pojímá jako mechanicky realizovanou repliku skutečnosti, tedy podobně jako televizní přenos. V rámci takto chápaného modelu komunikační situace se svět „bez autora“ znázorňuje na plátně sám, eventuálně je podle názoru diváka ukazován kamerou, a nikoli tvůrcem. Proti maximu individuálních rysů v promítaném sdělení, s nímž se setkáváme v prvním případě, stojí ve druhé variantě sdělení zdánlivě „bez autora“, v němž je individuální prvek omezen na minimum.

Bližší vymezení vyžaduje ještě sám pojem subjektu. Filmový subjekt zde chápeme jako instanci existující v rámci každého audiovizuálního [kinematograficzny] sdělení,<sup>3</sup> jež je nadřazena všem jeho elementům a je totožná s pojmy autorského „já“ vepsaného do textu, interního autora, subjektu díla, resp. autora implikovaného celkovou sémantickou organizací daného sdělení. Vnitrotextová autorská instance plní v audiovizuálním textu současně tři funkce:

1. funkci individualizační;
2. funkci subjektivizační;
3. funkci integrační.

3 Adjektivem *kinematograficzny*, které zde překládáme výrazem *audiovizuální*, autor souhrnně označuje audiovizuální sdělení a jejich výrazové prostředky. Např. *język kinematograficzny* zahrnuje jako své varianty jazyk filmu, jazyk televize a jazyk elektronických médií (s. 16). Termíny *język kinematograficzny* a *język ruchomych obrazów* („jazyk pohyblivých obrazů“) jsou chápány jako synonyma (pozn. překl.).

1. Individualizační funkce vyplývá z toho, že každé ekranové zobrazení [*widowisko ekranowe*]<sup>4</sup> obsahuje (jako audiovizuální text) specifickou organizaci, která je více nebo méně odlišuje od jiných zobrazení, a umožňuje tak jeho rozpoznání a rovněž zařazení do určité skupiny pod podmínkou, že je splněn požadavek strukturální podobnosti ve vztahu k jejím jednotlivým rysům. Míra individualizace sdělení může být velmi rozličná, od minimální zřetelnosti až po neobyčejnou výraznost. Vždy však záleží na způsobu ztvárnění filmového textu, na tom, jak je v textu aktualizován repertoár jazykových norem a konvencí.

2. Subjektivizační funkce pak spočívá v tom, že ekranové zobrazení vyvolává v procesu komunikace prostřednictvím obsažené informace jako celku určitou představu subjektu, která nemusí nutně být blízká reálné osobě autora, avšak vždy představuje nezbytné doplnění aktu komunikace. Každé audiovizuální sdělení (jako text) je – bez ohledu na míru vnitřní složitosti vlastního uspořádání – vybaveno subjektivním aspektem jako jednou ze svých podstatných vlastností. Tato „nejvyšší produktorská instance ustavená v textu“ (Okopień-Sławińska, 1985: 94) projektuje textový model (sémantickou charakteristiku) produktora a orientuje diváka k externímu, reálnému autorovi sdělení.

Audiovizuální obraz, ať je jakýkoli, ukazuje nejen fantomatické podoby věcí, ale také určitý způsob jejich audiovizuálního sledování. Díky tomu vidíme a slyšíme ekranovou skutečnost tak, jak ji nafilmoval autor daného sdělení. Existence výrazněji či méně výrazně vystupující subjektivní (resp. autorské) perspektivy je – přes účast technického zprostředkování jak v procesu registrace-reprodukce, tak v samotném aktu tvorby díla – zásadním a nezbytným rysem každého sdělení složeného z pohyblivých obrazů.

3. Integrační funkce je úzce spojena s oběma předchozími. Přetváří proud obrazů a zvuků v jednotný celek, a mění tak sdělení v audiovizuální text, který divák v procesu recepce pojímá jako „soubor prvků podřízených jednomu organizujícímu vědomí“ (Książek-Konicka, 1980: 235). Textový charakter mnohoobrazového audiovizuálního znázornění způsobuje, že i při velké

4 K polskému termínu *ekran* srov. výklad v úvodní studii. Jako *widowisko ekranowe* je pak označován film, televizní pořad, pohyblivé holografické obrazy, počítačová hra, virtuální elektronická skutečnost apod. Marek Hendrykowski o tom pojednává na s. 17 a 48 (pozn. překl.).



komplikovanosti jeho sémantické konstrukce recipient vždy usiluje o četbu sledovaného sdělení jako významově spojitého, smysluplného celku. Ani větší množství modálních rámců, které se kladou na narativní strukturu projektovanou v díle, ani větší počet osob, které jsou jeho realizátory a spolutvůrci, nemění fakt, že v aktu komunikace je dílo pojímáno jako sémanticky jednotné.

Chceme-li podat co nejjednodušší funkční charakteristiku autorské instance, můžeme říci, že bez výjimky každé audiovizuální dílo (není důležité, zda je hrané či dokumentární) je za prvé dílem s určitými charakteristickými rysy (funkce individualizační), za druhé něčím dílem (funkce subjektivizační) a za třetí dílem významově jednotným (funkce integrační).

Klíčem k postížení úlohy autorského subjektu v daném díle je *komunikační situace* vepsaná do audiovizuálního textu. Termín „komunikační situace“ se už dříve objevil v literární vědě. Edward Balcerzan při rekonstrukci modelových rysů komunikační situace v lyrice konstatuje, že tato komunikační situace „se stává implicitní strukturou, kterou si musí recipient uvědomit, jestliže chce plně porozumět smyslu díla“ (Balcerzan, 1972: 148; zvýraznil Balcerzan).

Toto tvrzení je možno úspěšně vztáhnout rovněž k filmu, televizi a elektronickým médiím. S určitými variantami komunikačních situací se totiž setkáváme v celé oblasti filmové, televizní a multimediální řeči [*langage*] a ve všech druzích audiovizuálních sdělení, jak uměleckých, tak i neuměleckých.

V případě ekranového zobrazení má komunikační situace pro diváka – bez ohledu na způsob jejího symbolického znázornění a míru konvenčnosti – vždy velmi konkrétní charakter. Je vyznačena strukturou textu, materializuje se v ní jako výsledek působení přístrojů registrujících proces audiovizuálního sledování světa (za pomoci kamery, mikrofonu apod.) v každém záběru a na každém kousku promítaného filmového pásu. Podobně je tomu v tradičním, tj. analogovém televizním vysílání.

Elektronická média nové generace přinesla podstatné novum v podobě široké škály simulačních operací umožňujících tvorbu ekranové skutečnosti bez nutnosti využívat zaznamenané podoby věcí. Audiovizuální sdělování a všechny operace s ním spojené se tak staly procesem mnohem snáze ovladatelným. Došlo také k obohacení dosavadního repertoáru komunikačních situací

o nové varianty, z nichž zatím nejdůležitější je interaktivní účast diváka, jenž v průběhu sdělování přebírá narativní iniciativu a získává určitý operační vliv na průběh audiovizuální události.

Obecný model komunikační situace tím však nebyl nějak zásadně přetvořen. Volba varianty situace a způsob jejího audiovizuálního řešení nadále umožňuje autorovi, aby ve větší či menší míře řídil průběh porozumění s recipientem. Divák sice vnímá sdělení prostřednictvím svého zraku a sluchu, avšak chtít nechtě sdílí svůj pohled a to, co slyší, s autorem. Vidí a také slyší to, co autor učinil viditelným a slyšitelným. Proces jejich vzájemného dorozumívání se pokaždé zakládá na tom, že oběma stranám jsou stanoveny určité role ve vztahu k textové skutečnosti ukazované na plátně. Každý obraz (způsob modelace) komunikační situace v audiovizuálním díle zároveň obsahuje specifický rozvrh struktury vztahu mezi produktorem a recipientem, jež může být založena na různé míře konvencionalizace.

Komunikace, jež se uskutečňuje mezi tvůrcem a recipientem prostřednictvím pohyblivých obrazů, bývá většinou pojímána jednosměrně: produktor filmu něco ukazuje (sděluje) adresátovi, sdělení postupuje od autora k divákovi. Je zde ovšem třeba nejen vzít v úvahu, ale také zvlášť zdůraznit textový princip *vzájemnosti perspektiv*, který stanovuje, že struktura *autor – divák* má svůj funkční ekvivalent ve struktuře *divák – autor* a že, což je důležité, dané perspektivy nejsou identické.

Na tomto místě se vracím k dříve zmíněné otázce záměny či vzájemnosti rolí autora a diváka ve filmovém díle.<sup>5</sup> Chtěl bych tu věnovat několik polemických poznámek teoretickým koncepcím založeným na myšlence tzv. „alternativní“ kinematografie. Podle prvního z jejích postulátů existuje fundamentální rozdíl mezi „alternativní“ kinematografií a jejím opakem, kinematografií „dominující“. „Dominující“ kinematografie už desítky let vlastně monopolisticky ovládá světový filmový trh. Jeho základním charakteristickým rysem je arbitrární řízení recepce, jež je zastánci uvedené koncepce ztotožňováno s represivní sociální funkcí, jíž tato kinematografie už dlouho slouží. Z toho vyplývá teze o naprosté, totální manipulaci recipientem a postulát její plné eliminace. Takovou možnost v sobě podle představitelů tohoto pojetí

<sup>5</sup> Ve třetí kapitole knihy, s. 30 (pozn. překl.).



zahrnuje polární protikladná „alternativní“ kinematografie. Ta hledá umělecká a (širší) komunikační řešení schopná v maximální míře aktivizovat recipienta a změnit ho v „autora“ svobodně vytvářejícího vlastní – tedy na záměrech tvůrce nezávislý – smysl díla.

Souhlasím s tím, že jde o audiovizuální tvorbu zaměřenou na co nejživější a neaktivnější recepci. Postulát překonání percepční pasivity diváka by také zřejmě neměl u nikoho vyvolat rozhodný nesouhlas. Měl by se však tímto způsobem recipient stát autorem sledovaného sdělení? A může se jím stát kdykoliv? Jde o to, že v kinematografii založené na tradičním vzorci sdělování – ve filmech Griffithových, Fordových, Hitchcockových, Bergmanových, Kurosawových, Wajdových, Spielbergových či Scorseseových – není péče divák bytostí pasivní a umlčenou, rozhodně takovou bytostí nemusí být. A určitě předání plně iniciativy recipientovi nedokazuje absolutní nadřazenost vzorce „alternativní“ kinematografie (a rovněž myšlenky interaktivní televize) nad uměním pohyblivých obrazů v jeho klasické podobě.

Samozvaní reformátoři jsou dokonce odhodláni autora zcela umlčet, jen aby zachovali přelud absolutní svobody diváka. Veškeré stopy komunikační hry, která se objevuje ve filmu (a širše: v různých audiovizuálních sděleních) se jim automaticky jeví jako manipulace. Právě v tom spočívá jádro sporu.

Proces komunikace totiž není synonymní s manipulací. Jak uvádí René Lindakens, „četbu obrazů řídí určitá dráha pohledu, závislejší především na vnímatelné struktuře samé“ (Lindakens, 1976: 111). Manipulací bývá ve filmu (v procesu audiovizuální komunikace) teprve jednání, v jehož důsledku jedna ze stran umlčuje druhou. Povšimněme si přitom, že manipulátorem může být jak autor sdělení-tvůrce významů, tak i recipient-interpret, jenž zavrhuje a odmítá bohatství možných variant četby a „vnucuje“ dílu, a zprostředkovaně rovněž jeho tvůrci, významové intence, které nebyly vyjádřeny.

Jiné nebezpečí v sobě ukrývá představa záměny rolí založená na tom, že adresát sdělení se stává jeho „autorem“. Tvůrce sdělení sice nemůže předvídat všechny jeho možné významy, ale zachovává si v tomto ohledu určitý vliv tím, že příslušným způsobem organizuje průběh recepcce. Litera textu, jíž je v audiovizuálním díle prostě jeho jisté ztvárnění a z ní vycházejí veškeré významy, se takto brání před svévolnou nadinterpretací. Před naprostou libovolností pohledu recipienta, před možným nadměrným uplatněním

eizho porozumění (či spíše neporozumění) chrání autora systém autorských poukazů zaměřených na diváka. Patří k nim rozmístění signálů důležitosti určitých složek, estetické zhodnocení prvků znázorněného světa, repertoár rétorických postupů, využití konvencí, odkazování na známé styly recepcce, na stereotypy obsažené v kolektivní obrazotvornosti apod. Krátce řečeno, zabezpečujícím prostředkem se stává autorský projekt komunikační situace vepsaný do struktury audiovizuálního textu, zároveň obecný i pečující o působení všech podstatných detailů. Dílo, které vychází z ruky mistra, je tedy prožíváno a chápáno ve shodě s projektem tvůrce.

Jinak vypadá celý mechanismus tehdy, jestliže filmař předem rezignoval na roli programátora procesu recepcce a snaží se změnit diváka v „autora“. Chybný je především už samotný předpoklad. V praxi je totiž jakýkoliv obraz a audiovizuální sdělení vždy určitou konstrukcí založenou na řádu daném individuálním (tj. autorským) hlediskem a každé sdělení složené z pohyblivých obrazů zavádí – nezávisle na uplatnění objektivizační intence – do sociální skutečnosti tvůrcevo subjektivní vizi světa. Recepcce je pak vizí této vize.

Ještě jednou je třeba zdůraznit, že charakteristickou vlastností komunikačního diskursu, který se uskutečňuje prostřednictvím pohyblivých obrazů, je nikoliv záměna rolí autora a diváka, ale jejich vzájemnost. Každé audiovizuální vyjádření představuje určité užití pravidel jazyka filmu. Autorský subjekt zde plní úlohu principu organizujícího sémantický proces jako celek. Je to instance, která rozhoduje o povaze komunikační interakce spojující produktora a adresáta sdělení. Pohyblivé obrazy, které autorovi odnímají moc zakládat smysl a předávají ji divákovi, se bezděčně stávají útvary zvyšujícími informační chaos. Záměna rolí spočívající v tom, že tvůrce přenechává odpovědnost za smysl svého díla divákovi, nemůže přinést užitek žádné ze stran.

## 2. JAZYK FILMU A STYL

*Film je styl. – Umělecké a neumělecké druhy stylu. – Styl díla, styl autora. – Kategorie filmových stylů. – Paměť stylu. – Styly recepcce. – O fenoménu stylizace. – Existuje „nulový styl“?*

Styl audiovizuálního díla je fenoménem, který patří do komunikační praxe. Styl ekranového zobrazení pokaždé vyplývá ze způsobu ztvárnění textu, tedy z určitého použití jazyka filmu.



Neexistují sdělení bez stylu; jsou ovšem sdělení ze stylistického hlediska více nebo méně výrazná a dále taková, v nichž se na základě působení stylové konvence uplatňuje styl vnímaný jako „transparentní“. Každý stylový jev se skládá z určitého souboru empirických dat a je založen na specifické organizaci vizuálního a zvukového materiálu, jež je výsledkem záměrného výběru a kombinace prvků zahrnutých do daného sdělení. Materiálovou bází fenoménu stylu vždy představuje – bez ohledu na míru jeho individuální originalnosti, rozšíření v sociální komunikaci a stupeň zobecnění v systému kultury – jednotlivé dílo nebo skupina děl.

Styl audiovizuálního sdělení není omezen na některou sféru jeho výstavby, ale může zahrnovat a zpravidla zahrnuje všechny roviny organizace audiovizuální struktury textu: od elementárních kinetických rysů materiálu až po nejvyšší významové jednotky včetně autorské interpretace látky.

Široce chápaný styl je fenoménem vystupujícím ve všech filmových – a širše audiovizuálních (uměleckých i neuměleckých) – sděleních, neboť každé z nich při realizaci nějakého cíle používá určitým způsobem prostředky výstavby vyjádření, jež poskytuje daný sdělovací systém. Takto pojímaný fenomén stylu se uplatňuje ve všech textech bez výjimky. Existují audiovizuální sdělení, v nichž je obtížné odhalit stylové prvky s individuálními znaky, neopakovatelné a jedinečné, ale to neznamena, že jsou zcela bez stylu. Vycházíme-li z výše uvedeného obecnějšího pojetí stylu, představuje každý text složený z pohyblivých obrazů celek nějak ze stylistického hlediska příznakový.

Oblast stylu zahrnuje nejen umělecké, ale také neumělecké (utilitární) druhy audiovizuálních sdělení. Neznamena to však, že se styl v obou případech realizuje stejně. V protikladu k dílu filmového umění, v jehož struktuře estetická funkce rozhodujícím způsobem ovlivňuje jak ráz celého vyjádření, tak ráz jeho jednotlivých prvků, se styl neuměleckého audiovizuálního sdělení realizuje v podobě kvalitativně odlišné. Opozice „umění“ a „neumění“, resp. filmových uměleckých děl a neuměleckých sdělení, sama o sobě neobsahuje moment hodnocení, nýbrž pouze naznačuje problém existence dvou různých kvalit – kvality umělecké a neumělecké, které zpravidla fenomén stylu v určité fázi vývoje médií pohyblivého obrazu, tvořené systémem jazyka filmu a jeho užíváním v komunikační praxi, spolukonstituují.

Vymezení uměleckého stylu jako souboru norem a jazykových prostředků užívaných v dílech filmového umění klade umělecký styl filmového vyjádření do protikladu ke všem ostatním funkčním stylům vystupujícím v jiných druzích audiovizuálních sdělení, k nimž patří dokumentární záznam, zpráva, film osvětový, vzdělávací, propagandistický, vědecký apod. Tato opozice má ovšem relativní ráz v tom smyslu, že veškeré výrazové prostředky vytvořené v neuměleckých stylových druzích jazyka filmu mohou být využity k estetickým cílům, a tak se stát součástí repertoáru stylových prostředků, jež se uplatňují ve filmovém umění.

Výměna a přecházení různých stylových prostředků se realizuje rovněž v opačném směru: pravidla uměleckého užívání jazyka filmu, jež zpočátku vystupují pouze ve filmovém umění, později pronikají do různých druhů neumělecké komunikace prostřednictvím pohyblivých obrazů, a rozšiřují tak škálu jejich výrazových prostředků.

V jazykové praxi filmu a celé audiovizuální sféry získává protiklad uměleckých a neuměleckých vlastností stylu zpravidla podobu nikoli dichotomickou (to je statické pojetí), ale dialektickou (dynamické pojetí). Podle tohoto pojetí jde o hru sil, jejíž konečný výsledek závisí na tom, zda v daném vyjádření získává estetická funkce nadřazené (prvoplánové) nebo podřízené (druhoplánové) postavení. Proto je také obtížné uvést příklady „čisté“ uměleckosti stylu vyjádření, přestože je dané filmové dílo uznáno za nepochybně umělecké, neboť dominantní úlohu v utváření jeho výstavby hraje estetická funkce. Dominance této funkce ovšem znamená pouze to, že je patrná její převaha nad jinými funkcemi, a nikoli to, že se uplatňuje pouze ona.

Každé filmové a audiovizuální dílo určitým způsobem v rámci své stylové výstavby navozuje a řeší moment napětí mezi individuální výrazovostí a standardní typičností stylového ztvárnění sdělení. Tento postřeh představuje východisko pro bipolární typologii stylových modelů jazyka filmu (jazyka pohyblivých obrazů); styly se tak dělí na individuální a typické.

Soubor individuálních modelů stylu jazyka pohyblivých obrazů tvoří styl díla a styl autora. Do kategorie typických stylů zahrnujeme:

1. styl filmového, televizního apod. žánru [*gatunek*] (a jednotlivých žánrových variant);
2. styl filmového druhu [*rodzaj*];



3. styl období dějin kinematografie (styl období němeého filmu, raného zvukového filmu apod.);

4. styl filmového směru (např. styl expresionistický, civilistický, styl černého realismu, styl neorealistický, styl nové vlny) a

5. funkční styly tvořící kategorii mimouměleckých jazykových fenoménů v audiovizuální oblasti (styl propagandistický, osvětový, zpravodajský, vědecký, vzdělávací apod.).

Styl individuální činí na základě vysoce osobitého ztvárnění výstavby z vyjádření filmový text, který je originální, neopakovatelný a jedinečný. Totéž platí pro skupinu děl téhož autora, která se odlišují od jiných děl filmového umění tím, že jsou souborem vyjádření, v nichž se projevují subjektivní rysy jazyka jejich tvůrce (autorský styl, hovorově někdy označovaný jako jazyk autora). V tomto smyslu se setkáváme se stylem Chaplina, Bergmana, Wajdy, Kurosawy, Buñuela, Felliniho, Antonioniho, Viscontiho, Allena či Jarmusche, jenž v každém případě představuje modelové zobecnění opakujících se rysů stylu řady děl natočených daným režisérem.

Styl typický pak vyplývá ze souboru (souhrnu) stylových rysů, jež se opakují ve více či méně rozsáhlé skupině děl různých autorů. Vlastnosti typického stylu se týkají všech audiovizuálních textů, které je možno klasifikovat jako analogické příklady určitého žánru, druhu, směru, období vývoje kinematografie, resp. funkčního stylu. Soustava specifických rysů daného žánru, směru, období kinematografie atd. se konstituuje v opozici ke stylům jiných žánrů, směrů, období atd.

Příznačné rysy typického stylu mají ze své podstaty konvenční charakter, na rozdíl od individuálního stylu, který představuje výsledek tvůrčího konfliktu osobní jazykové invence s ustálenými normami jazyka filmu, stylovými konvencemi apod. V procesu komunikace se ustalování stylových norem a výstavbových schémat neustále spojuje s fenoménem komplementárním, s jejich reinterpetací, která se vyskytuje dokonce i tehdy, když dané dílo využívá existující standardy s jen minimálním podílem autorské invence. V prvním případě si typické podřizuje to, co je individuální, v případě druhém originalita převládá nad typickým a využívá konvence a stylové normy pro své cíle.

Neobyčejně zajímavá je otázka stylové příznakovosti pohyblivých obrazů na pozadí filmové komunikační praxe. Jednou

z podob filmové paměti je paměť stylová. Působí neustále a v každém případě, jak tehdy, když dané dílo zachovává pravidla (či normy) určitého stylu, tak tehdy, když odmítá. Stylové rysy zapsané v textu daného díla divák (a před ním tvůrce) vždy vztahuje k tomu, co představuje vybavení jeho vlastní audiovizuální kompetence, porovnává je s tím, co zná.

Originalita individuálního stylu filmového tvůrce může být velmi překvapivá, ale má své hranice. Tím, že tvůrce porušuje pravidla audiovizuálního jazyka, překračuje pravidla nikoli abstraktní, ale konkrétní, zahrnující repertoár obecně přijatých způsobů komunikace (jazykový úzus) a určitou fázi vývoje tohoto jazyka. Totéž platí pro inovaci audiovizuální slovní zásoby, která rovněž patří do daného místa a dané doby. Překvapivost a odlišnost mohou být zvláště v uměleckém filmovém díle neobyčejně velké, nikdy však nejsou zcela nezávislé na systému jazyka, v němž se objevily.

Moment souhry individuálního a typického stylu představuje jednu z podstatných podmínek procesu komunikace prostřednictvím pohyblivých obrazů, protože každé sdělení – i to, které je tvůrcem ztvárněno s neobyčejnou originalitou – přijímají recipienti s pomocí ustálených pravidel představujících v daném stylu *recepce* směrnici pro četbu. Repertoár různých, navzájem si konkurujících stylů recepce spojuje do jednoho celku individuální a sociální složku audiovizuální kompetence a je vždy součástí systému filmových a audiovizuálních zkušeností a vědomostí daného místa a dané doby. Tento repertoár je determinován složitými kulturními faktory a podmíněnostmi. Má dynamický ráz a podléhá procesu historického vývoje. Představuje neobyčejně důležitý aspekt utváření významů každého audiovizuálního sdělení.

Stálým vývojovým změnám podléhají nejen filmové styly recepce a jejich seskupení, ale také všechny stylové fenomény vystupující v jednotlivých audiovizuálních dílech. Východiskem a prvotním impulsem pro proces změny je vždy konkrétní stylová invence, která se uplatňuje v určitém audiovizuálním sdělení a která je založena na novátorském způsobu využívání možností, jež poskytuje systém jazyka filmu. Pole těchto možností vždy určuje stav vývoje jazyka filmu a s ním spojený repertoár stylových konvencí a pravidel organizace audiovizuálního vyjádření



vytěstovaných v daném vývojovém momentu kinematografie, filmového umění a umění pohyblivého obrazu.

Typický styl vždy představuje výsledek konvencionalizace individuálního způsobu výstavby audiovizuálního sdělení, který se díky vícenásobnému opakování dokázal rozšířit a získal postavení stylového pravidla příznačného pro určitý žánr, směr, období vývoje kinematografie apod.

Základem každého audiovizuálního stylu, typického i individuálního, je metoda založená na tom, že autor jistým způsobem využívá možnosti výběru existující v jazyce pohyblivých obrazů. Metoda vždy spočívá v souhře individuální vyjadřovací iniciativy se systémem jazyka filmu a repertoárem konvencí užitých produktorem. Typický styl realizuje danou konvenci či souhrn konvencí. Individuální styl se na konvenci či konvence odvolává, aby je nakonec podle principu „tvořivé zrady“ popřel. Mnohostylové vlastnosti jednotlivých složek použitých v daném sdělení (často s uplatněním rozličných operací předstylizačních) vytvářejí v něm celek z hlediska stylového vnitřně integrovaný. Jednota postřehnutelná ve stylovém systému díla se opírá o mnohorovinný soubor korelací tvořících síť vztahů mezi navzájem spjatými stylotvornými faktory.

Ne všechny prvky a roviny výstavby audiovizuálního sdělení se na utváření vlastností jeho stylu podílejí se stejnou aktivitou. Exponovaná úloha jedněch se spojuje se záměrnou neutralizací jiných.<sup>6</sup> Ten výstavbový prvek, který v daném díle plní funkci hlavního stylového činitele a který si podřizuje všechny ostatní, představuje stylovou dominantu díla. Takovou úlohu může v praxi realizovat každý z jednotlivých prvků jeho výstavby. Lze uvést např. způsob osvětlení, opakující se velikosti záběrů, jejich délku, charakteristické pohyby kamery, strukturu obrazu, montážní postupy, způsob spojování obrazu a zvuku, dialog postav laděný v „sofistikovaném“ stylu, monochromatické užití barvy, nesyžetovost znázorněného dění, napětí [*suspense*], dokumentární pohled na ukazovanou skutečnost apod.

V konkrétních dílech se individuální autorský výraz někdy odvolává na už existující stylová řešení prostřednictvím procedury

6 Pantomimický styl hry Charlieho Chaplina sehrál zásadní roli při utváření specifického stylu jeho filmů. Psal o tom Jan Mukařovský (1971).

stylizace. Stylizace ve filmu, podobně jako v jiných uměních, spočívá v záměrném použití souboru prvků, který reprodukuje charakteristické vlastnosti stylu jiného, než je vlastní styl produktora. Reprodukovaný vzorec může představovat některý historický styl, styl určitého směru, školy, žánru, individuální autorský styl, styl jednotlivého díla, funkční styl apod.

Specifický vztah autora k uměleckým i mimouměleckým kódům dané doby, vyjádřený ve stylizaci, získává v konkrétních případech funkčně diferencovanou podobu:

1. aluze;
2. citátu;
3. parafráze;
4. pastiše;
5. travestie;
6. parodie.

Zvláštní variantou stylizace je dále autostylizace (a různé její varianty), objevující se ve sféře filmové umělecké komunikace jen sporadicky. Autostylizace spočívá v tom, že tvůrce záměrně používá soubor prvků, které imitují jeho vlastní, dříve konstituovaný individuální autorský styl, zjevný v určitém díle nebo ve skupině děl.

Stylové vztahy spojující kinematografii s jinými oblastmi kultury a umělecké tvorby se naproti tomu v konkrétních filmových dílech realizují prostřednictvím tzv. stylových vzorů [*paragon*], které byly dříve vytvořeny v jiných uměních nebo oblastech kultury a rozvinuly se v jiném než filmovém materiálu. Patří sem mimo jiné divadelní manýra *Film d'Art*, monumentální obrazy starověku v hollywoodských superprodukcích, impresionistický styl filmů první francouzské avantgardy, baroknost Andrzeje Wajdy, komiksová poetika HRY NA MASAKR Alaina Jessuy a HVĚZDNÝCH VÁLEK George Lucase atd.

Styl pohyblivých obrazů je intersubjektivním fenoménem. Všechny stylové rysy zapsané v audiovizuálním textu mají senzuační charakter, jsou dostupné našim smyslům. Podléhají empirické verifikaci. Některé rysy je možno měřit. Přes různé pokusy – podniknuté mj. Barrym Saltem (1983) a Thomasem Elsaesserem (1981) – není filmová stylometrie na rozdíl od stylometrie literární zatím vědecky dostatečně rozvinutou oblastí. Stylometrii *sui generis* ovšem ke svému prospěchu provozuje každý režisér při



určování struktury scény (mizanscéna, hledisko kamery, způsob rámování, druh a délka záběru, pohyb v záběru, druh montážního přechodu, rytmus atd.) a rovněž kameraman při výběru parametrů osvětlení, kompozici daného záběru atd. Podobné stylistické procedury se týkají rovněž konvence v užívání barvy, jež determinuje výtvarný výraz jednotlivých záběrů, scén a sekvencí filmu.

Na závěr těchto úvah o stylu ve filmu a v médiích pohyblivého obrazu v perspektivě jazykových vlastností tohoto fenoménu je ještě třeba vyřešit problém, zda existuje „nulový styl“. Odpověď na takto položenou otázku zní: neexistuje. Žádný doslovně pojatý „nulový styl“ prostě neexistuje. Je nutno si uvědomit, že samotný pojem „nulového stylu“ má vnitřně rozporný, paradoxní ráz. Aby se vůbec dalo mluvit o stylu, je totiž nezbytná přítomnost nějakých jeho charakteristických rysů. Jinak styl není. Styl musí být „nějaký“, a proto nemůže být „nulový“.

Pojmem, který se dá na bázi jazykové praxe kinematografie obhájit a přesvědčivě teoreticky zdůvodnit, je naproti tomu to, co Roland Barthes ve vztahu k literatuře označil jako „nulový stupeň rukopisu“ (*le degré zéro de l'écriture*).<sup>7</sup> Jinak lze tento fenomén vymezit jako „transparentní styl“, tj. styl vnímaný filmovým publikem daného místa a doby jako „průhledný“ (jazykově neutrální) a současně „přirozený“. Barthes zkoumal nulový stupeň rukopisu na příkladech klasického stylu, jenž ve francouzské literatuře dominoval dvě stě let: od poloviny sedmáctého do poloviny devatenáctého století. Vynořuje se zde pozoruhodná analogie mezi klasickým stylem francouzské literatury dané doby a tzv. „hollywoodským stylem“, který dominoval ve světové kinematografii let 1920–1960. K vlastnostem, které oba tyto fenomény bezpochyby spojují, patří unifikace stylových forem, vysoká míra uniformnosti (při zdánlivé mnohosti a různorodosti dílčích stylů), jasnost, jež vyplývá z vědomého úsilí o čistotu jazykových rysů a jež představuje široce schvalovanou hodnotu, pokročilá normativnost filmových postupů (výstavba záběru, scény, přítomnost ustálených narativních šablon, dějových klíše atd.), obecně přijatá univerzálnost snadno čitelné rétoriky obrazů, instrumentální pojetí díla, výrazná účast přesvědčovací funkce a historická

7 Ve studii *Nulový stupeň rukopisu* podal Roland Barthes pronikavou charakteristiku klasického stylu ve francouzské literatuře (Barthes, 1967).

kontinuita, jež je výsledkem dlouhé dominance tohoto typu užití jazyka filmu v dějinách filmového umění.

V obou případech jde o druh stylu, o němž lze říci, že „se snaží“ být nepostřehnutelný. I když se mu připisuje už zmiňovaná „neutrálnost“ a „přirozenost“, v podstatě má tento fenomén v oblasti filmu a audiovizuální sféry konvenční charakter; protože je vždy výsledkem komunikační dohody mezi produktořem a recipientem audiovizuálních sdělení založených na „nulovém stupni rukopisu“. Tomuto stylu, podobně jako stylům jiným, se uživatelé musí naučit, musí zvládnout jeho pravidla. Právě v tomto pojmání má daný styl i všechny stylové jevy ráz *par excellence* jazykový, protože patří do systému jazyka filmu jako subsystém, který se spolu s dalšími podílí na procesu sekundárního modelování sdělení.

### 3. UMĚLECKÝ JAZYK FILMU

*Umění pohyblivého obrazu jako sekundární modelující systém. – Mnohoznačnost jako antropologická zlačenost. – S Ariadninou nití v dlani.*

Umělecký jazyk pohyblivých obrazů se od každodenního, běžného audiovizuálního jazyka odlišuje nejen jinou teleologií. Zásadně odlišný je rovněž princip organizace uměleckých ekranových obrazů na jedné straně a obrazů neuměleckých na straně druhé. Tento princip je spjat s mírou jejich sémantické nasycenosti. Porovnáváme-li informační obsah dvou ekranových sdělení, jež mají stejnou délku a stejný počet záběrů, dílo filmového umění se při analýze a interpretaci projeví jako sdělení mnohem bohatší: obsahuje nesrovnatelně více informací *sui generis*, včetně informací o autorovi a o samotném díle, než jakékoliv audiovizuální sdělení s neuměleckým statusem.

Znamená to, že se zde setkáváme se dvěma různými jazyky, které navzájem nic nespojuje? Nikoliv, jazyk pohyblivých obrazů jako jazykový systém zůstává v obou případech totožný. Jde pouze o zásadní rozdíl ve způsobu jeho užití. V základech každého autentického filmového díla stojí údiv přinejmenším dvou osob, údiv umělcův a náš. Svět není takový, jaký se nám běžně jeví. To, co jsme pokládali za samozřejmé, získává na plátně odlišný výraz, začíná znamenat něco jiného. Otevírá se nám zrak a sluch a spolu s tím mysl a duše. Na tom je založeno filmové umění.



Nejsem si zcela jist, zda univerzální metodu filmové přeměny věcí ve znaky představuje princip *pars pro toto*, jak před lety prohlašoval Roman Jakobson (Jakobson, 1995). Z hlediska specifiky systémových rysů není jazyk filmu o nic metonymičtější než např. verbální jazyk nebo jazyk hudby. Podobně jako slova nebo zvuky hudby mohou audiovizuální obrazy směřovat do dvou základních stran, směrem k metonymičnosti nebo k metaforičnosti znázornění, mohou jednou akcentovat prvek soumeznosti s tím, co je ukázáno, a jindy prvek podobnosti. V obou případech ovšem jde o iluzi (či chcete-li zobrazení) skutečnosti vytvořenou znakově, tedy systémem audiovizuálního jazyka.

V základech audiovizuálního modelu skutečnosti v díle filmového umění i v běžném sdělení stojí jazykový mechanismus metafor. Ukazuje se, že v běžných (tj. neuměleckých) sděleních filmový obraz a znak, sledovaný z jazykové perspektivy, modeluje prezentovanou skutečnost metonymickým způsobem, v uměleckých dílech ji naproti tomu modeluje způsobem metaforickým. V obou případech se ovšem setkáváme s modelem světa, který má všechny rysy připisované metafoře, což nám připomíná, že metonymie, stejně jako synekdocha, již v starověkých poetikách netvořila zvláštní kategorii, ale byla klasifikována jako varianta metafor.

Procesu vzniku a recepcce audiovizuálních sdělení se rovnoprávně účastní osa soumeznosti i osa podobnosti. Ve fotografické „kopii“ nafilmované skutečnosti nacházíme spíše soumeznost s designátem, podobně jako v televizním přenosu, kde si uvědomujeme fakt natáčení něčeho, co reálně existuje před kamerou. Filmový a televizní obraz jako znakový ekvivalent reálného světa vyznačuje vysoká míra analogie. V těchto obrazech se znak a designát vzájemně stýkají.

V animovaných filmech a v elektronických simulacích zase sdělení akcentuje podobnost. Tento druh audiovizuálních sdělení charakterizuje značně menší stupeň analogie. Vztahují se ke kódu, nikoli – jak tomu bylo v předchozím případě – ke kontextu.

Cítíme, že znaky v nich obsažené jsou „održené“ od skutečnosti. Jazyk pohyblivých obrazů používají produktori a recipienti běžných audiovizuálních sdělení i děl filmového umění. Běžné sdělení odkazuje ke skutečnosti a vystupuje jako její

metonymický model. Stačí však vložit do něho prvky estetické organizace a získává rysy metafor.

Na rozdíl od běžného sdělení umělecké sdělení modeluje svět na principu metafor. Filmové umění to, co znázorňuje, metaforizuje. Vytváří skutečnost nikoli soumeznou, ale alternativní. Dílo se stává metaforou ukazované skutečnosti a právě tak „chce“ být čteno. Budování takových metafor představuje podstatu filmové tvorby. Všechno, co je podobné, je zároveň kontrastně odlišné od světa, který znázorňuje. Právě tato estetická netransparentnost činí ze znakových znázornění metafor. Audiovizuální struktura pohyblivých obrazů majících umělecký ráz exponuje jejich jazykové rysy a pouze zprostředkovaně odkazuje na skutečnost, kterou dílo modeluje na vyšší rovině zobečnění.

Na rozdíl od jazyka filmu představuje jazyk filmového umění podle pojmových kategorií zavedených příslušníky tartuské školy sekundární modelující systém. Jeho působení spočívá ve specifickém uspořádání audiovizuálních znaků a zahrnuje nejen dvě vyšší roviny audiovizuálního jazyka, rovinu figurální (rovinu znázornění) a rovinu skladební (syntaktickou), ale také obě nižší roviny, kinematickou a morfologickou.<sup>8</sup> Nejde však o zřejmý fakt přítomnosti kinémů a morfémů v každém sdělení složeném z pohyblivých obrazů, ale o způsob organizace daného celku zahrnující vše, co se objevuje na plátně.

Umělecký audiovizuální jazyk není nějakým zvláštním druhem jazyka pohyblivých obrazů. Představuje jen jeho specifickou variantu, jejíž základní funkce spočívá v hledání stále nových zdrojů audiovizuálního výrazu – ve filmu, televizním pořadu, videoartu, multimediálním díle, digitálních kompozicích typu „světlo, hudba a zvuk“ apod. Dílo umění pohyblivého obrazu se jeví jako vyjádření vybudované zvláštním způsobem. Znaky v něm užité se stávají znaky znaků, ukázané obrazy jsou obrazy obrazů. Takové dílo se vzhledem ke specifice svého ztvárnění vyznačuje informační kapacitou, která je značně vyšší než kapacita běžného

8 V koncepci podané v první kapitole knihy (s. 15–21) se v návaznosti na starší práce rozlišuje kinematická rovina tvořená vizuálními a auditivními elementy (kinémy), jež samy nenesou význam, morfologická rovina tvořená nesamostatnými sémantickými konfiguracemi (mikroobrazy), figurální rovina tvořená komplexními obrazy a konečně rovina skladební tvořená kombinací obrazů (makroobrazy) – pozn. překl.



neuměleckého sdělení. Model skutečnosti v něm obsažený je bohatší, což vyplývá z mnohem hlubšího sjednocení prvků společně utvářejících jeho strukturu a expresi, jež je mu vlastní.

V jazykovém smyslu tato exprese vždy představuje výsledek specifického užití dosud známých pravidel znázornění. Audiovizuální jazyk je jazykem pravděpodobnosti, nikoli jazykem evidence. Vše záleží na způsobu, jakým ho uijeme. Určité výběry a kombinace znaků audiovizuálního jazyka nemusí pokaždé vést ke stejnému významu. Navíc mají konvenční a arbitrární charakter. Žádné dřívější spojení nenakazuje, že je dané kombinaci znaků nutno připisovat pouze jeden význam. Chceme-li něco vyjádřit (znázornit), můžeme to v jazyku filmu učinit nekonečně mnoha různými způsoby.

Velmi důležitá přitom je rozličná a proměnlivá míra pravděpodobnosti rozšíření určité sémantické struktury – vysoká v případě utilitárních sdělení zaměřených na všeobecnou srozumitelnost, naproti tomu nízká v uměleckých filmech. Dodejme zde, že audiovizuální jazyk pojmá jako systém dorozumívání prostřednictvím pohyblivých obrazů vůbec nevylučuje mnohoznačnost. Tato úvaha se týká všech druhů a variant jeho sdělení. Audiovizuální sdělení, umělecké i neumělecké, není ze své povahy něčím evidentním a jednoznačným. Znamená to, že k jeho rozmanitým vlastnostem patří rovněž mnohoznačnost.

Mnohoznačnost audiovizuálních znázornění zatím nevyvolala příliš velký zájem sémiotiků filmu, kteří se zaměřovali především na sledování vztahu mezi znakem a skutečností. Trochu to, zvláště v případě uměleckých sdělení, udivuje, protože právě mnohoznačnost představuje podstatu sémantické struktury každého uměleckého díla, včetně díla filmového. Dokud v něm vidíme pouze repliku („kopii“) skutečnosti, zůstává ve svém významu omezené a „nehluboké“, nepromlouvá k nám a neodhaluje před námi své tajemství. Aby se tak stalo, je třeba postihnout mnohoznačnost, která mu je vlastní.

S první variantou fenoménu mnohoznačnosti se v rámci ekranové situace setkáváme vždy, když nejsme schopni náležitě rozpoznat („přečíst“) ekranová znázornění. S druhou variantou mnohoznačnosti se setkáváme v rámci sémantických struktur vyššího řádu, k nimž patří komunikační situace. Běžné audiovizuální sdělení vždy představuje teritorium, na němž se produktor snaží

vyhnout nežádoucím koincencím. Eventuální mnohoznačnost audiovizuálního znázornění je tedy v této kategorii sdělení programově eliminována jak uvnitř záběru, tak i v celém sdělení. Komunikační požadavek jednoznačnosti způsobuje, že musí být odstraněno vše, co je mnohoznačné.

Jinak je tomu v umění. Při kontaktu s dílem filmového umění či širše umění pohyblivého obrazu na mnohoznačnost neustále narážíme. Tento fenomén dobře znají všichni filmoví umělci a dávno před nimi jej odhalili básníci, architekti, sochaři, tvůrci divadelních představení a choreografové. A už před mnoha stoletími to byli rovněž malíři, kteří se snažili různým způsobem využít sémantickou energii ambivalence ve vyobrazeních, která vytvářeli. Můžeme uvést alespoň slavné obrazy Giuseppe Arcimbolda a ze současnosti např. díla Łukasze Korolkiewicze nebo již zesnulého Tadeusze Brzozowského, jehož po mnoho let hluboce fascinovala hra významů vyplývajících z takových postupů.

V tomto okamžiku nejde už pouze o mnohoznačnost figurálního typu obsaženou ve struktuře jednotlivého zobrazení, ale o *mnohoznačnost jako systémový rys celého díla*, o mnohoznačnost jako sémantický princip a prvořadě důležitý prvek umění pohyblivých obrazů, jež filmové umělecké dílo odlišuje od všech jiných druhů audiovizuálních sdělení, které se efektu mnohoznačnosti programově vyhýbají.

A co s tím má společného antropologie? Ukazuje se, že velmi mnoho. Mnohoznačnost filmového díla je totiž sémiotickým fenoménem, jež zakoušíme v průběhu jeho projekce, jako Theseus v labyrintu snažící se najít východ z meandrických uliček tvořících součást tajemného systému cest. Hledání smysluplného řádu, který pro nás zůstává nejasným, předtucha, že přece musí existovat, že na konci cesty najdeme východ, a konečně naděje, že tento východ existuje, nejsou pouze, jak si někteří myslí, výsledkem racionální spekulace. Cesta labyrintem filmového díla představuje dobrodružství, jež někdy připomíná cestu životem. Je třeba neustále volit a řídit se intuicí tam, kde intelekt není schopen nic napovědět.

Kdo je autor filmu v případě, že úlohu diváka porovnáme s úlohou mytického Thesea? Nepochybně Ariadna, která nám zanechala nit. Vede nás její cesta, kterou prodělala, prožila a prožívala. Ona prošla labyrintem před námi. Stopy, které sledujeme,



jsou pro nás právě onou nití: znaky, které někdo zanechal proto, abychom našli východ a neztratili cestu. Dílo filmového umění může být sdělením vnitřně velmi komplikovaným, ale je sdělením smysluplným. To znamená, že v sobě skrývá alespoň jeden východ z labyrintu své mnohoznačnosti. Právě v tomto smyslu antropologická zkušenost s mnohoznačností spojuje autora filmového díla s jeho adresátem.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Marek Hendrykowski: *Język ruchomych obrazów.*

Poznań: Ars Nova 1999, s. 32–37, 117–127.)

II)



## Vnitrotextový filmový produktor v nesubjektivizovaných sděleních

Mirosław Przyłipiak

Problematika vnitrotextového produktora (*nadawca*) ve filmu, filmového „vypravěče“, je zpravidla zkoumána v kontextu subjektivizovaných sdělení, tj. filmů nebo filmových fragmentů, v jejichž znázorněném světě vystupuje postava, „skrže“ níž tento svět vnímáme. Takový přístup je sice ospravedlněn samotným materiálem, ale přesto téma zásadně zužuje; odsouvá totiž na okraj otázku: jaká je situace vyprávění (*sytuacja nadawcza*) filmového díla, co se děje s vnitrotextovým produktorem v případě, kdy nejde o žádný subjektivizační postup? Je možné a správné uvažovat o charakteru totální subjektivizace sdělení ve Felliniho filmu *GIULIETA A DUCHOVÉ* – je to nicméně mnohem snazší, neboť o samotném faktu, že to, co vidíme, je přefiltrováno psychikou titulní hrdinky, není pochyb. Snadno také můžeme vyznačit ty scény, fragmenty filmu, které jsou zvlášť intenzivní projekcí jejích mentálních stavů. Tato očividnost není samozřejmě důvodem, jak již bylo zmíněno, abychom se přestali subjektivizačními postupy zabývat. Co si ale máme počít s filmy Howarda Hawkse, Billyho Wildera, Stevena Spielberga, Piera Paola Pasoliniho a tisíce dalších, které buďto neobsahují žádné subjektivizační postupy (což mimochodem není časté), nebo je využívají v menších a striktně vymezených fragmentech? Týká se to přitom drtivé většiny realizovaných filmů.

Jedním z nejranějších, a přece stále živých pokusů o vyřešení tohoto problému byla koncepce „neviditelného pozorovatele“. Objevila se velmi záhy, její zárodky najdeme již u Huga Münsterberga a její systematický a uspořádaný výklad podal v roce 1926 Vsevolod Pudovkin:

Představte si, [...] že někdo stojí u stěny domu a otáčí hlavu vlevo, zatímco někdo jiný se opatrně plíží do domu otevřenou brankou ve vratech. Oba se zastavili dost daleko od sebe. První bere do ruky nějaký předmět a ukazuje



jej druhému, jakoby ho chtěl dráždit. Druhý zuřivě zatne pěsti a vrhá se na něj (Pudovkin, 1974: 69–70).

Kamera zde má plnit pouze funkce pozorovatele:

Pozorovatel se ocitl blízko k lidem a zřetelně viděl všechny detaily, ale musel stále obracet hlavu tu na jednu, tu na druhou stranu, tu nahoru, podle toho, kam jej vedl zájem pozorování a posloupnost rozvíjení scény. [...] Objektív kamery zastupuje zrak pozorovatele a obraty kamery, zaměřující se tu na jednoho, tu na druhého člověka, tu na jeden, tu na druhý detail, by se měly řídit stejnými pravidly, jaké vedou pohyby očí pozorovatele. [...] Představte si znepokojeného pozorovatele nějaké rychle se odehrávající scény. Jeho vzrušený pohled rychle klouže z jednoho místa na druhé. Budeme-li jej napodobovat kamerou, výsledkem bude řada rychle se měnících záběrů čili „nervní“ montáž (Pudovkin, 1974: 70).

Filmové obrazy tedy vidíme jakoby z pozice potenciálního pozorovatele, který se zastavil a dívá se na danou scénu. Objektív kamery je jakoby jeho okem. Přibližování k věcem a vzdalování se od nich je výrazem jeho pozornosti a tempo montáže může odrážet míru jeho emocionálního zaujetí. V pozdějších textech Pudovkin tomuto pozorovateli připsuje neomezenou schopnost pohybu v čase a prostoru a vybavuje ho navíc – v důsledku technického vývoje kinematografie – sluchem. Získáváme tak konstrukci „neviditelného pozorovatele“ jako zprostředkující instance v kontaktech diváka se světem díla.

Někdy je tato myšlenka interpretována tak, že produktořem, vypravěčem filmového díla je kamera. John Cromwell tvrdí, že „nejúčinnějším způsobem vyprávění filmového příběhu je využití kamery jako filmového vypravěče, který vybírá předměty a soustředí se na ty z nich, jež jsou centrem dramatického zájmu“ (cit. dle Bordwell, 1984: XI). Historik Jerzy Toeplitz zase v jedné ze svých nemnohých teoretických pasáží píše, že Griffithovou zásluhou se kamera stala vypravěčem filmového díla, a vztahuje to ke Griffithově literární erudici:

Při pozorné četbě libovolné kapitoly z kteréhokoliv realistického románu devatenáctého století však můžeme pochopit, že kamera zastupuje ve filmu autorův pohled, pozorující události jednou zblízka, jindy z dálky. Griffith, aniž si snad plně uvědomoval, odkud čerpá inspiraci ke svému režijnímu postupu, i zde využil svých hlubokých znalostí literatury (Toeplitz, 1989: 105).

Cromwellova a Toeplitzova argumentace jsou, jak je zřejmé, v podstatě shodné s Pudovkinovou. Zdůrazňuje se v nich akt pozorování a podobnost montážních postupů s psychologickými mechanismy řízení pozornosti. Přesto se mi nezdá, že by označení kamery za vypravěče bylo užitečné. Dochází zde totiž k tomu, že se neživé aparatuře připsuje schopnost vyprávět. Všechny vnitrotextové zprostředkující instance v literatuře nebo též ve vizuálních uměních jsou naopak vždy antropomorfovány, a to alespoň v tom smyslu, že napodobují specificky lidský způsob kontaktu se skutečností. Kamera takové schopnosti mít samozřejmě nemůže, stejně jako nemůže měnit velikost záběru v závislosti na míře soustředění pozornosti, poněvadž není vybavena psychikou. Ztotožňování kamery s vypravěčem vede také k velmi nepřesnému smíšení toho, co je vzhledem k vyprávění vnější (filmový štáb, technická aparatura), s tím, co – jak napovídá sám termín – je vnitřní, čili s vnitrotextovým produktořem.

Z těchto důvodů se proto jeví jako adekvátnější zahrnout tuto koncepci pod pojem „neviditelného pozorovatele“. Získáme tak kategorii antropomorfovanou a přitom fikční, patřící do světa textu. Ale i toto pojetí má mnohé nedostatky, vzhledem k nimž je nemůžeme přijmout jako uspokojivé řešení celého problému. Jak správně poznamenává David Bordwell (1985: 9–12), tento pojem vysvětluje pouze ty akty vidění, které lze mimeticky odvodnit. Nemůže zahrnout např. optické triky, jako rozdělený obraz či trikové použití negativu, a vůbec jakýkoli obraz, jenž by se ve své struktuře odlišoval od výsledku normálního aktu vizuální percepcie. Obtížně by se rovněž vypořádával s tzv. „nemožnými hledisky“, čili záběry snímanými z míst, jež jsou člověku nedostupná (např. vedle kol rychle jedoucího automobilu). „Neviditelný pozorovatel“ má sice mít schopnost neomezeného pohybu, nicméně v těchto případech je evidentní, že je instancí zbavenou jakýchkoli vlastností či rysů mimo schopnost vidění. Opět by mu tedy hrozil přízrak „odlidštění“. Pokud může být kategorie „neviditelného pozorovatele“ přese všechno užitečná pro pochopení zprostředkování vidění, je zcela neefektivní v případě aktu filmového vyprávění, vývoje filmu v čase. Je to vidět již na úrovni nejjednodušších montážních přechodů, jak je analyzoval Pudovkin. Změny ve velikosti záběrů jsou podle něj motivovány psychologickým procesem proměnlivého soustředění pozornosti, jenž se odehrává ve vědomí



„neviditelného pozorovatele“. Tento proces je ale neobvyčejně jednoduchý a schematický. Omezuje se pouze na to, že co zajímá pozorovatele více, je ukázáno v detailnějším záběru. Je to pojetí, které nejenže není adekvátní vzhledem k mechanismům spolupůsobícím v lidském vnímání, ale navíc neumožňuje žádnou diferenciaci „pozorovatelů“. Jako kdyby všechny filmy v dějinách kinematografie byly zprostředkovány toutéž fiktivní postavou, jejíž jedinou charakteristickou vlastností by bylo, že to, co jí zajímá, vidí zblízka. Celá koncepce přitom vychází z navýsost schematického chápání filmové poetiky, podle nějž velký celek slouží popisu a detail zdůraznění fabulačně nebo dramaturgicky důležitých prvků. A přitom to přece může být úplně naopak: důležité prvky se mohou „ztrácat“ ve velkém celku a detail může zdůrazňovat zcela nepodstatné drobnosti. Navíc, i kdybychom přistoupili na to, že je to „pozorovatel“, kdo se dívá na danou scénu, pak jistě nelze souhlasit s tím, že jí ve své mysli také montuje. Přírovnání stříhové skladby k psychickému procesu může vysvětlit princip montáže, ale nemůže vysvětlit aktivní podíl „pozorovatele“ na vývoji filmového vyprávění. A nakonec, zmíněnou koncepci nelze aplikovat na analýzu větších částí díla, kde již nejde o popis jednotlivých scén, nýbrž o obecný princip výběru určitých fragmentů z řady možností, jejich uspořádání do takového a ne jiného sledu, tedy krátce o princip sdělování informací divákovi. Z těchto důvodů je koncepce „neviditelného pozorovatele“ přijatelná – i když s výhradami – pouze tehdy, když zkoumáme zprostředkování jednotlivého záběru. Jakmile se objeví stříhové spojení, stává se nanejvýš metaforou, a to nepřilíží příhodnou. V konfrontaci s většími částmi díla je bezradná.

Vidíme, že pochybnosti spojené s teorií „neviditelného pozorovatele“ nebo kamery-vypravěče nás vedou k tomu, abychom hledali nějaký obecnější princip nebo instanci, která by byla užitečná při analýze informační struktury filmového komunikátu, která by determinovala uspořádání a distribuci scén, způsob selekce informací a možná byla také zodpovědná za formální řešení, jako je např. výběr velikosti záběru nebo pohyby kamery.

V literatuře je takovou instancí autorský vypravěč. Tato kategorie v podstatě slouží jako pseudonym pro neosobní naraci, která má neomezené možnosti pohybu v čase a prostoru a také přístup ke všem důležitým informacím. Když Jerzy Toeplitz uvádí

zmiňovanou analogii mezi filmem a realistickým románem devatenáctého století, chápeme, že termín „kamera-vypravěč“ je pro něj prostě způsobem, jak označit autorskou naraci ve filmu. Viděli jsme již, jaké důsledky přináší použití slova „kamera“ jako označení pro vypravěčskou instanci. Nyní je načase zabývat se obecnějším problémem: zda a jakým způsobem je možné přenést model autorského vypravěče do filmu.

Podobné pokusy již byly činěny. Albert Laffay (1975) uvádí, že divák sledující film je v situaci člověka, jenž si prohlíží album, ovšem s tím rozdílem, že strany neobrací on sám, nýbrž jakýsi „velký tvůrce obrazů“ (*le grand imagier, grand image maker*). Tato metafora a toto označení budou později ještě mnohokrát citovány, používány a potvrzovány v analýzách filmových narativních struktur. „Ten, kdo obrací stránky,“ „velký tvůrce obrazů“ by zde byl ekvivalentem literárního autorského vypravěče. Laffayovo *dictum* bylo sice často opakováno, nedočkalo se ale adekvátní analýzy. Myslím, že teoretici se spokojili s výstižností obecného zaměření metafory, podle nějž se pasivnímu divákovi předkládají ke sledování po sobě následující obrazy, a neptali se, kdo je „velký tvůrce obrazů“ a jak probíhá obracení stránek. Taková analýza je ovšem nezbytná. Je totiž třeba říci, že literární autorský vypravěč je sice v podstatě určitým modelem a do značné míry jednoduše zastupuje kompoziční schéma neosobní narace, ale na druhé straně nachází mohutnou podporu v povaze literárního materiálu čili v jazyce. Verbální vyprávění jsou ze své podstaty osobní, a to díky příznakům vypovídání, jako jsou například – v polském jazyce – osobní zájmena a slovesa. V dílech vyprávěných autorsky se ve skutečnosti nevyskytuje zájmeno „já“ (tj. není používáno samotným vypravěčem, ačkoli samozřejmě může vystupovat v promluvách hrdinů) ani slovesa v první osobě jednotného čísla. Zájmeno „on“ (ona, oni) a slovesa ve třetí osobě se v těchto vyprávěních ale vyskytují, a to okamžitě implikuje existenci sítě skrytých relací, v jejichž rámci funguje ono „já“, vypravěč. „On“ je totiž „jím“ pro „mě“.

Osobní charakter literárního autorského vypravěče bývá zdůrazňován také prostřednictvím expresivního rázu mnoha slov.<sup>1</sup> Obraty „usedl“, „zaujal místo“, „spočinul“ nebo „rozvalil se na

<sup>1</sup> Podrobněji o tomto problému píše Maria Jasińska (1983).



křesle“ mohou sloužit popisu v zásadě totožné činnosti, ale výběr jednoho z nich namísto jiných vypovídá nejen o události, nýbrž také o postoji produktora a jeho jazykových preferencích. Autorská narace je ve skutečnosti většinou lexikálně zjemněná, čili jen zřídka používá výrazy příliš nápadně pokazující na přítomnost a postoj vypovídajícího, ale na druhé straně se pochopitelně nemůže zcela vyvarovat signifikantních výběrů.

Důležitá je zde také otázka času. Použití času minulého (a ten je v románech vyprávěných autorsky nejčastější) implikuje existenci nějaké časové roviny, jež je vzhledem k událostem pozdější a v níž se realizuje vyprávění. Kazimierz Wyka tvrdí, že „minulý čas narace je poslední, ale již ničím nenahraditelnou stopou přítomnosti vypravěče v jeho funkci vlády nad událostmi“ (Wyka, 1983: 314). Použití zdánlivě neosobního obratu „on (tehdy) viděl“ nutně implikuje, že „já (nyní) o tom mluvím“. Literární autorský vypravěč tedy není pouhou etiketou pro označení neosobní konstrukce vyprávění, nýbrž instancí odhalitelnou na různých úrovních literární narace, kterou je možno diferencovat od románu k románu, a z toho plyne, že je skutečně užitečným analytickým nástrojem.

Ve filmu neexistují ani zájmena, ani slovesné osoby. Základním časem je zde čas přítomný, a to znamená, že momenty akce, recepcie a podávání zprávy jsou současné. Z toho plyne, že hiát mezi časem akce a časem podávání zprávy není specifickou vlastností produktora. Neexistují zde ani soubory synonym a výrazů významově blízkých, které by poskytovaly pole možností pro výběr, jenž by svědčil o produktorovi. Nevyskytují se zde tedy příznaky vypovídání, v každém případě ne takové, které charakterizují literárního produktora. Je ale možné poukázat na nějaké jiné, specificky filmové příznaky vypovídání, jež by charakterizovaly filmového vnitrotextového produktora v nesubjektivizovaných sděleních? Anebo je to tak, že o hypotetickém autorském vypravěči ve filmu nemůžeme říct nic kromě toho, že existuje na základě předpokladu a že jedinou stopou po tom, kdo obrací stránky, by byl fakt, že stránky jsou převráceny?

Edward Branigan (1984) napsal, že ve filmu existuje vzhledem ke každé úrovni osobní narace úroveň vyšší, úroveň neosobní, autorské narace. Zda a jakým způsobem je o této úrovni možno říci více, Branigan nespecifikuje a soustředí se ve své práci pouze

na různé formy subjektivizace. Mimochodem ale načrtává úvahu, která nám může posloužit jako záchytný bod pro podrobnější průzkum. Branigan uvádí příklad montážního přechodu: muž vychází z hotelového baru a v následujícím záběru vchází do svého pokoje. Příchod do pokoje je filmován zevnitř, kamerou, jež se nachází v tomto prostoru. Existují tři možnosti realizace takového přechodu. Druhý záběr může začínat tmou, která se následně rozjasňuje pruhem světla vpuštěným do pokoje v momentu příchodu hrdiny, může začínat přesně v momentu příchodu nebo až tehdy, když se již hrdina v pokoji nachází. Kamera tedy může být na místě před událostí, současně s ní nebo až po události. Branigan ze své jakoby náhodou učiněné úvahy nevyvozuje žádné závěry. Všimněme si ale, že jeho poznámka koresponduje s Genettovou klasifikací narativních instancí podle stupně jejich informovanosti. Vnitrotextový produktor může vědět více než postavy ze světa filmu, stejně jako ony nebo méně. Nejde zde o nějaké abstraktně chápané *quantum* obecného vědění (máme přece co do činění s fiktivními bytostmi, a proto jakékoli spekulace o jejich „vědomostech“ nebo „charakteru“ vybočující mimo údaje přesně vymezené v textu by byly mystifikací). Ono „vědět více“ je třeba zkoumat pouze v kontextu míry informovanosti o příběhu odehrávajícím se na plátně. Vnitrotextový produktor dopředu „ví“, co se stane, a signalizuje nám tuto svou znalost. V Braniganově případě jsme se ocitli (divák? kamera? vypravěč?) v temném pokoji dříve, než přišel hrdina, a tedy jako bychom dopředu věděli, že sem vstoupí. Tento příklad je možné vztáhnout na všechny situace, ve kterých je kamera namířena určitým směrem, kde se teprve po chvíli objeví postava nebo kde se odehraje událost, o jejíž důležitosti vnitrotextový vypravěč věděl dopředu, a to jej přimělo soustředit svou (a divákovu) pozornost na ono místo. Případ přítomnosti „souběžně s událostmi“ by označoval bezpodmínečně ukázněné následování postav, jejich jednání, symptomů koncentrace pozornosti atp. S třetím případem, kdy postava ví více, se setkáváme tehdy, když se na místě události ocitneme kratší či delší dobu poté, co proběhla, čili když se nám ukazují pouze určité úločky jednání postav. Jako příklad nám může posloužit MURIEL Alaina Resnaise. Dorothy Sayersová ve své analýze detektivního vyprávění upozorňuje, že obzvlášť důležité je z hlediska narativní techniky to, do jaké míry se můžeme ponořit do proudu jednání



a myšlení hlavního hrdiny. Odlišila zde čtyři možnosti: čistě vnější hledisko; zprostředkované hledisko – vidíme to, co detektiv, ale nevíme, jaký pro něj jednotlivé události mají význam; hledisko blízké důvěrnosti (*close intimacy*) – vidíme to, co detektiv, ale také víme, jaké z toho vyvozuje závěry; úplná mentální identifikace s detektivem – sledujeme jeho myšlenky bez potřeby vnější relace. Čtvrtá pozice se týká subjektivizovaného sdělení, první neosobního, dvě prostřední jsou typy neosobní, ale fokalizované narace. Zajímavý příklad aplikace různých technik na týž příběhový materiál se nabízí při srovnání VELKÉHO SPÁNKU Howarda Hawke a literární předlohy Raymonda Chandlera. V jedné scéně filmu vchází detektiv Marlowe do antikvariátu, ptá se na několik starých, vzácných titulů, dostává odpověď, že žádný z nich není, děkuje a odchází. Teprve značně později se dovídáme, že ona návštěva mu sloužila k tomu, aby si ověřil, zda se antikvariát skutečně zabývá prodejem knih. V knize ale Marlowe rozebírá chování prodavačky: „Neřekla ‚Co-o‘, ale chyběl k tomu jen krůček“; a po chvíli: „O vzácných tiscích toho věděla asi tolik jako já o řízení blešího cirkusu“ (Chandler, 1978: 22–23).<sup>2</sup> Současně s tím, jak se mění stupeň ponoru do mysli detektiva, se mění i celý princip informování příjemce.

Uvedené příklady se týkají situací, kdy nesubjektivizované sdělení získává některé rysy sdělení subjektivizovaného, a to díky tomu, že se soustředí na hlavního hrdinu a činí z něho centrum procesu informování diváka. Stává se ale i to, že vnímáme mocnou ruku kohosi, kdo ovládá naraci v místech, kde se podobná fokalizace nevyskytuje. Byl by to např. případ velmi uvážlivého regulování informací (a jejich prostřednictvím i diváckých emocí) v klasickém dobrodružném filmu. Jako příklad může posloužit obvyklý postup zdržování, oddalovaného rozuzlení. Dejme tomu, že hrdina přichází na místo, kde se nacházejí jeho protivníci. Nenápadně se k nim přibližuje, ale ve chvíli, kdy již má nastat rozhodující moment, je akce nečekaně přenesena na jiné místo a my se teprve *post factum* dovídáme, co se prve vlastně přihodilo. Patří sem

2 V originále zní tyto dva výroky následovně: „She didn't say: ‚Huh?‘ but she wanted to. [...] She knew about as much about rare books as I knew about handling a flea circus“ (Chandler, 1972: 20–21). (Pozn. překl.) – Klasifikaci Dorothy Sayersové a popis scény z VELKÉHO SPÁNKU čerpám z knihy Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film* (Bordwell, 1985: 67).

rovněž všechny ty situace, které napínají divákovu zvědavost tím, že jej odtrhnou od hrdiny v okamžiku, kdy ho jeho protivník má na mušce a již pomalu mačká spoušť, anebo tím, že montážní přechod následuje poté, co inspektor oznámí, že „vrahem je ...“.

Obzvlášť rafinovanou informační hru s divákem použil Juliusz Machulski v rozhodujících scénách filmu VABANK. Zločinec, jemuž patří sympatie diváků, vylézá oknem banky, kterou právě vykradl, a ztratí přitom plechový štítek, díky němuž by mohl být identifikován. Z publika se v tu chvíli ozývá (pozoroval jsem to několikrát) spontánní sborový povzdech lítosti, jako by diváci chtěli vykřiknout: „Vrať se, ztratil jsi štítek!“ Po nějaké době se ukáže, že štítek byl vytroušen úmyslně, že sváděl na falešnou stopu. Jde tedy o hru, která funguje díky rozdílu v míře informovanosti. Nejprve se zdálo, že nějaký produktor ovládající naraci ví více než hrdina: ukazuje štítek, který hrdina ztratil. Později se ale ukáže, že věděl méně – nevěděl totiž, že ztráta štítku byla součástí plánu.

Při pokusu o teoretickou klasifikaci všech podobných situací postavíme vycházet z rozlišení „fabule“ a „syžetu“, které provedli již ruští formalisté. Fabule jsou všechny události, které se ve fiktivním světě odehrály v souvislosti se základním problémem (tématem) vyprávění a které jsou uspořádány do chronologického řetězce s kauzální následností. Syžet jsou události uspořádané tak, jak se vyskytují ve vyprávění. Syžet a fabule se neshodují nikdy, ve vyprávění vždy dochází k výběru určitých událostí na úkor jiných a často i k přeorganizování časového pořádku nebo oslabení kauzálních vazeb. Tyto operace obvykle nejsou divákem zaznamenány, jsou vnímány jako „normální“, nesvědčí o ničí vládě nad vyprávěním. V určitých situacích jsou ale struktura syžetu a její relace k fabuli vnímány intenzivně, a naskýtá se tak možnost určit někoho, kdo je za tvar vyprávění odchylující se od normy odpovědný. Důkladný popis takových situací, pokud je vůbec možný, by značně přesáhl rámec této studie, protože by musel zohlednit žánrové normy a také čas a místo produkce i percepce daného filmu. Na nejobecnější úrovni ale lze říci, že k podobné signalizaci přítomnosti instance produktora dochází ve dvou případech. Za prvé, když je narušena adekvátní relace mezi dramaturgicky podstatnými momenty fabule, které se dostaly do syžetu, a těmi, které byly opomenuty. Musí zde být rovněž brán v úvahu obecný



kvantitativní vztah dramaturgicky důležitých a nedůležitých událostí. Za druhé, když jsou nějak podstatně narušeny chronologické nebo kauzální vztahy a není to opodstatněno konvencionalizovanými narativními figurami, jako je např. retrospektiva nebo paralelní montáž.

Otevřenou otázkou zůstává, zda takový typ vlády nad sdělením je třeba připsat nějaké centrální narativní instanci a zda odchylky a rozdíly v míře informovanosti poskytují o takové instanci poznatky dostačující k tomu, aby o ní bylo možné říct něco víc, než že prostě existuje. David Bordwell tvrdí, že není třeba chápat nejvyšší bod filmové narativní struktury jako centrální, antropomorfovanou kategorii, jako vypravěče nebo implikovaného autora. Většina filmů u diváka nevyvolává vědomí existence prostředníka. Některé ano – pokud se vypravěč objeví před kamerou a začne vyprávět. Z toho plyne, že narace je něčím obsáhlejším než vypravěč a že mu předchází. Ve filmu narace vytváří vypravěče, ne naopak.

Každý z rysů, který můžeme přisoudit implikovanému autorovi filmu, může být jednodušeji přisouzen samotné naraci: to ona někdy zatajuje informace, často omezuje naše vědění, vyvolává zvědavost, vytváří atmosféru apod. Přisoudit každému filmu vypravěče nebo implikovaného autora znamená oddávat se antropomorfické fikci (Bordwell, 1985: 62).

Jean-Paul Simon (1983: 180–183) rozlišil čtyři formy výskytu tzv. „vypravěčů prvního stupně“, čili takových, kteří ve známém světě díla nevystupují jako skuteční produktori. Za prvé je to forma úplného zahlazení, kdy film neobsahuje žádné stopy aktivity vnitrotextového produktora. To se týká většiny filmů. Za druhé je to forma, za jejíž příklad mohou posloužit filmy *DESET DNÍ, KTERÉ OTRÁSLY SVĚTEM* a *MURIEL*, čili filmy vyznačující se neobvyklým způsobem montáže a vedením narace. Za třetí jde o případ ilustrovaný filmem *OBRAZ DORIANA GRAYE*. Ze Simonova popisu lze odvodit, že jde o tzv. fokalizovanou naraci ve třetí osobě, při níž se kamera ani na krok nevzdálí od hlavního hrdiny. Ač ten není formálním produktorem, bere pak na sebe část produktorských pravomocí, protože fakt jeho přítomnosti (nebo nepřítomnosti) má rozhodující vliv na horizont informovanosti diváka. Čtvrtou formu Simon popisuje na příkladu filmu *PAN ARKADIN* od Orsona Wellesa.

V tomto filmu přikazuje milionář detektivovi, aby sledoval jeho dceru. Detektiv zde sice není formálním produktorem, ale mnoho scén, záběrů, montážních přechodů a jiných formálních prvků bylo vytvořeno tak, aby sugerovalo situaci tajného sledování. Simon v tomto místě provádí dost riskantní operaci: píše totiž, že máme co do činění s „vypravěčem prvního stupně“ (čili ve filmu se neobjevujícím), který ale ve filmu vystupuje jako postava. Tatáž osoba současně je a není přítomna, čili je přítomna v jedné své funkci, ale nepřítomna v jiné, v níž ovšem nakonec také svou přítomnost projeví, a to skrze vliv na výrazové prostředky filmu. Pomineme-li krkolomnost a na první pohled viditelnou nepřirozenost takové konstrukce, může v nás vyvolat otázky, které jsou pro problematiku narativních struktur obzvlášť důležité. Můžeme se ptát, zda detektiv, onen přítomně-nepřítomný vypravěč z Wellesova filmu, řídí vyprávění pomocí filmových výrazových prostředků, nebo zda jim automaticky podléhá a stává se společně s nimi prvkem sdělení. Řečeno s Bordwellem: tvoří vypravěč naraci, nebo je tomu obráceně? Vhodný materiál pro další úvahy na toto téma nám poskytne polemika, kterou rozvinuli Bruce F. Kawin a Leonard Leff kolem *OBČANA KANEA*.

B. F. Kawin (1978) v souladu s obvyklým názorem tvrdí, že tento film má tolik vnitrotextových produktorů, kolik je zde zpráv soustředěných na postavu Kanea – tj. že produktorem každé zprávy je osoba, která je jako produktor kompozičně a formálně ustanovena. S takovouto interpretací *OBČANA KANEA*, která se řídí obecně přijímaným hlediskem, L. Leff (1985) nesouhlasí. Provádí podrobnou analýzu scény, kdy Thatcher přijíždí za manžely Kaneovými, aby si odvezl malého Charlese. Scéna je obsažena v Thatcherových pamětech a Kawin v souladu s tím dokládá, že rozložení akcentů zde jako na příslušného produktora poukazuje na Thatchera. Scéna začíná fragmentem textu, který svědčí o tom, že Thatcher cítil ke Kaneovi nechuť, což ostatně víme již z filmového týdeníku. Následuje prolnutí a vidíme chlapce za zvukového doprovodu jemné, hřejivé hudby; poté nám odjezd kamery ukáže, že druhý záběr byl realizován z hlediska matky, která Charlese pozorovala oknem. Leff z toho vyvozuje, že tento fragment nemůžeme připsat Thatcherovi, a to i proto, že laskavá hudba vyjadřovala pozitivní vztah ke Kaneovi. Posléze rodiče a Thatcher přistupují ke stolu, kde podepisují dokumenty, jež mají rozhodnout o celém dalším Kaneově

životě. Leff to komentuje takto: „Bankéř, který má spíše zúžený pohled na život, by nebyl schopen prezentovat tolik početných a protichůdných emotivních hnutí, tak bohatě odstíněných prostřednictvím hloubky ostrosti.“

Manželé Kaneovi a bankéř vycházejí před dům. Thatcher hovoří o chlapcově budoucnosti a jeho hlas je postupně ztišen. Leff tvrdí, že Thatcher má o sobě spíše vysoké mínění, a je tedy nemožné, aby mu byla připsána scéna, kde dojde ke ztišení jeho hlasu. Může pocházet od matky, která je zaujata vlastními myšlenkami, nebo od supranarátora (Leff používá tohoto termínu několikrát, ale neupřesňuje jej).

Nakonec před domem malý Charles uhodí Thatchera sánkami do břicha. Otec na něho začne křičet, ale matka jej chrání a v detailu otcí říká: „Charles odjede tam, kde na něho už konečně nebudeš moct křičet.“ Kawin tuto scénu popisuje následovně: „Ve skutečnosti je snímána z jiného místa, než je Thatcherovo fyzické hledisko, ale odpovídá jeho postoji ke Kaneovi a ilustruje spíše tento postoj než prostě to, co se stalo.“ Leff přiznává, že věta pronesená matkou odpovídá chladné, racionalistické Thatcherově myšlence: „Matka překládá své city do jazyka pragmatického rozhodnutí, kterému Thatcher rozumí a které akceptuje.“ Na druhé straně ale fakt, že paní Kaneová je v momentě, kdy tuto větu pronáší, snímána v detailu, svědčí o tom, že Thatcher není produktořem této scény: „Jeho typu citlivosti by odpovídal spíše celek, který by ukázal, co paní Kaneová říká, ale nesnažil by se v tom něco zdůrazňovat (*highlight*).“

Na jiném místě Leff rozebírá narativní situaci scény se zřetelím. Kompozičně je spojena s vyprávěním sluhy, ale copak je možné, aby tento primitivní jedinec vyprávěl tak rafinovaným způsobem? Pozice Thatchera jako produktořa scény s manželými Kaneovými je tedy zpochybněna, protože:

1. by použil jiný typ hudby;
2. je příliš omezený, než aby využil bohatou techniku hloubky ostrosti;
3. neztišil by zvuk tam, kde sám hovoří;
4. je příliš chladný na to, aby ve scéně loučení Charlese s matkou disponoval detailem – hodil by se k němu spíše celek.

Z toho vyplývá, že Leffův vnitřotextový produktoř je skutečným znalcem filmových výrazových prostředků. Ví, jaké jsou

účinky jednotlivých montážních spojení, velikostí záběru apod. Prostředky, jež používá, nejsou libovolné, nýbrž příznačné, determinují i jej samého. Hloubka ostrosti dokládá inteligenci, detail citlivost, bohatá výtvarná kompozice rafinovanost. Celá Leffova úvaha směřuje k tomu, že Thatcher nemůže být produktořem analyzovaného fragmentu, poněvadž použité výrazové prostředky neodpovídají jeho charakteru a postoji. Implicitně je zde obsažen i názor, že kdyby byla scéna o něco jinak nasnímána a montážně spojena, Thatcher by mohl být uznán za jejího produktořa.

Mohli bychom bankéře bránit a upozornit na to, že v roce 1940, kdy byl OBČAN KANE realizován, nejenže nebyla narativní technika spojená s hloubkou ostrosti příznakem inteligence, ale nebyla ještě ani teoreticky popsána. Na druhé straně by bylo možné jej jako produktořa zavrhnout pomocí důkazů, že bankéř určitě nemohl znát klíč osvětlení celé scény ani se orientovat v nuancích souvisejících s objektivy, a už vůbec by neprovedl tak plynulou a zručnou montáž. Je snadné dovést celou věc až k absurditě. O to nám zde ale nejde, stejně jako nám nejde o důkazy Leffova omylu. Vychází totiž z předpokladu – a to je teprve zajímavé –, který je vlastně nesporný: že produktoř, vyprávěč používá jazyka. Jelikož máme co činit s vyprávěním filmovým, analyzuje Leff filmový jazyk, čili filmové výrazové prostředky. Tento předpoklad, banální ve své samozřejmosti, je možné nalézt v mnoha filmologických pracích a je přítomný i v úvahách Kawina a Simona. Až na to, že první z nich zůstává na bezpečné úrovni obecnosti a druhý manévruje s přítomností-nepřítomností svého „vyprávěče prvního stupně“. Teprve Leff zachází dostatečně daleko, aby bylo možné odvodit předpoklad, na kterém nevědomky staví.

Pokud ale tak samozřejmý předpoklad vede k absurdnostem, je – zdá se – třeba jej verifikovat. Otázka, která míří k jeho jádru, zní: jaký je vztah mezi filmovým vnitřotextovým produktořem (hmatatelným nebo hypotetickým, v subjektivizovaných nebo nesubjektivizovaných sděleních) a filmovým jazykem, filmovými výrazovými prostředky?

Pomoci nám v tomto problému mohou úvahy francouzského teoretika Françoise Josta (1983). Jejich výchozím bodem je diváky tak často zakoušený dojem bezprostřednosti recepce, absence vyprávění.



Když vidím celkový záběr ukazující zřepdu Jeanne Moreauovou, jak připravuje omeletu (ve VZPOMÍNKÁCH NA FRANCII André Téchiného, 1974), svět příběhu (*diegèse*) a vyprávění (*récit*) se směřují: *to, co je ukázáno*, je současně *tím, co je vyprávěno* (ale kým?), takže je neobyčejně obtížné vyčlenit narativní instanci (Jost, 1983: 200; zvýraznil Jost).

V souvislosti s tím provádí Jost klasifikaci činností, které jsou, jak tvrdí, filmovými teoretiky často směřšovány a které je třeba vzájemně odlišit. Jsou to tyto činnosti: „vidět“ a „vyprávět“. Vzájemně se slučují vjedno až tehdy, když nastane ztotožnění oka postavy s kamerou. Takovouto situaci nazývá Jost termínem vnitřní okularizace (*ocularisation interne*). Pokud takováto situace nenastane, v případě sledování událostí ukázaných z neosobního hlediska, jde o případ nulové okularizace (*ocularisation zéro*): hledisko je odděleno od narativní instance a ten, kdo vidí, není tím, kdo vypráví. Přesněji řečeno, otázka „kdo vidí?“ zde není podstatná a možná je dokonce špatně položená. Hledisko kamery přestává být pro naraci důležité. Vypráví „velký tvůrce obrazů“, který je nepostřehnutelný, pokud ovšem nedojde k nějakým nepředvídaným poruchám ve sdělení, jež nejsou motivovány situací v zázorněném světě (např. nečekané pohyby kamery). Tyto poruchy „zviditelňují přítomnost vypravěče zasahujícího do zázorněného světa.“ To by byl právě případ filmu PAN ARKADIN od Orsona Wellese.

Název Jostovy práce zní: *Narace (ta, ty) z této a z druhé strany* (Narration/s/: en deçà et au-delà). Dokud mluvíme o „velkém tvůrce obrazů“, který je zcela neviditelný nebo signalizuje svou přítomnost prostřednictvím jazykových poruch, čili nekonvenční volby výrazových prostředků, jsme „na této straně“. Překročení hranice nastane, když se objeví vypravěč (*conteur*), jenž sedí před kamerou a mluví do ní. Činnosti „vidění“ a „vyprávění“ jsou stále odděleny, ale odlišným způsobem. Hledisko není důležité a vypráví vypravěč, který sedí před kamerou, a to alespoň do chvíle, kdy se v obraze objeví porucha odkazující opět na někoho vnějšího, např. na postavu, jež se přibližuje k hovořícímu (*ocularisation interne*), nebo též na nějakého nadřazeného „velkého tvůrce obrazů“. Jost píše, že podstatou překročení hranice mezi „z této“ a „z oné“ strany je, že v prvním případě se vnitřní produktor projevuje pouze prostřednictvím jazykových

(tj. k filmovému jazyku patřících) příznaků promluvy, zatímco v druhém případě je součástí, prvkem vyprávění, které podává.

Problém filmové narace se jeví odlišně, když je vypravěč nepřítomen v obraze a když je integrován do profilnické skutečnosti (*profilmique*):<sup>3</sup> *s přechodem od „velkého tvůrce obrazů“ k „vypravěči“ („conteur“)* se akt vyprávění (*l'énonciation*) přesouvá od filmového jazyka k filmovému vyprávění (*récit*) (Jost, 1983: 202, zvýraznil Jost).

Vztáhneme-li to k Leffovu textu, vidíme, že v něm byla pomíchána „tato“ a „ona“ strana narace. Produktorovi přítomnému v obraze, vypravěči, chtěl Leff připisat kompetence, které jsou vlastní pouze „velkému tvůrce obrazů“. Ve skutečnosti se ale ve filmovém jazyce může ukazovat pouze ten druhý, zatímco první je jen prvkem vyprávění. Takto jsme došli k dalšímu způsobu, jak se ve filmu projevuje hypotetický autorský vypravěč. Vedle manipulace s rozsahem informací a zatajováním informací signalizuje svou přítomnost prostřednictvím použití jazyka. Důležité je toto: oba způsoby zpřítomnění spočívají na principu poruchy. Dokud vyprávění probíhá normálně, neškoduje použitím neobvyklých prostředků ani nevystavuje přílišným zkouškám divákovu zvědavost, hypotetický autorský vypravěč se neprojevuje a neobjevují se žádné stopy jeho existence. Jeho zviditelnění je vždy důsledkem překročení určité normy. Co je touto normou a čím se vyznačuje?

Podle příkladu uváděného Edwardem Braniganem je kritériem událost, kterou je třeba ukázat. Moment otevírání dveří a vstupu do pokoje je referenčním bodem, vzhledem k němuž se orientují různé podoby produktorů. Jde zde tedy o dramaturgicky důležitou událost, o rozsah a způsob jejího zpřítomnění na plátně. K normě se odvolává rovněž kategorie horizontu informovanosti (vědět méně, stejně, více), konkrétně pak v tom momentu, kdy se zeptáme: o čem vědět? Odpovědí je jistý modelový obraz vyprávěného příběhu, čili soubor všech událostí a informací potřebných k jeho pochopení. Teprve pak můžeme vyvozovat, jak se vzhledem k tomuto modelovému pojetí vymezuje rozsah vědění a informovanosti vnitřního produktora, postav ze světa filmu a diváka.

<sup>3</sup> Termín *profilmique* ve francouzské filmové teorii označuje fyzický materiál scény stojící před kamerou a předcházející aktu natáčení, čili to, co je zachycováno kamerou – pozn. překl.



Příklad Ejzenštejnových DESETI DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM jako filmu, v němž došlo k překročení této normy, a v němž je tudíž signalizována přítomnost produktora, nás přivádí k jinému aspektu této normy. Narušuje ji zde veškerá kontextualita, každé umístění vyprávěného příběhu v širší perspektivě, pokud ovšem takový obecnější pohled není imanentně vepsán do prvků vytvářejících samotné vyprávění. Opuštění dějiště za jiným účelem, než je přemístění na jiné dějiště odůvodněné vývojem událostí, je pocíťováno jako porucha, což jednoznačně dokazuje recepce takových fragmentů DESETI DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM, jako je sekvence s božstvy nebo s balalajkami. Poruchami jsou všechny zásahy, které narušují návaznost a plynulost vyprávění, které nejsou vyprávěné podřízeny, jako např. pohyby kamery nemotivované pohyby uvnitř obrazu, příliš nápadná, neplynulá montážní spojení, poruchy zvuku, příliš dlouhé nebo příliš krátké záběry apod. Bylo by možné tímto způsobem probírat další výrazové prostředky a snažit se dospět k závěrům, kdy jsou shodné s normou a kdy ji překračují a také zda každé překročení signalizuje přítomnost autorské produktorské instance. Zdá se ale, že nashromážděný materiál nám již dovoluje, abychom odpověděli, čím je ona norma. Je to čisté vyprávění podané transparentním způsobem. Mluvíme-li o „čistém“ vyprávění, máme na mysli to, že je zbaveno všech kontextuálních odkazů, jakékoli lokalizace v čase, prostoru nebo v nějakém řádu, který je jiný než řád samotného vyprávění. Samozřejmě že vždy je nutný nějaký čas a dějiště, i kdyby měly být signalizovány pouze způsobem oblékání nebo chování, nic to ale nemění na tom, že jsou to všechno dekorativní prvky v tom smyslu, že nemají vliv na běh událostí, neboť jediným principem vývoje „čistého“ vyprávění je ono samo, jediným důvodem existence následující události je událost předchozí. Transparentnost míním takové použití média, jazyka, výrazových prostředků, které je zcela neviditelné, při němž je plán výrazu zcela vytlačen do pozadí ve prospěch plánu obsahu. K tomu slouží narativní strategie, zde zčásti popsána, která je známá pod názvem „nulový stupeň filmového stylu“. Je zbytečné dodávat, že ono absolutně transparentní vyprávění je pouhým ideálem, modelem, referenčním bodem, že nikdy nevznikl film, jenž by splňoval všechny jeho podmínky, a není dokonce ani známo, jak by takový film měl vypadat. Film se ale dokáže k tomuto modelu přiblížit tak blízko jako žádné jiné narativní umění.

Kdo vypráví ono „čisté vyprávění“? Laffay, Metz, Brian Henderson, Simon, Jost a jiní odpovídají, že „ten, kdo obrací stránku“, „velký tvůrce obrazů“. Nic dalšího o něm nemohou říci, poněvadž v souladu s jeho definicí o něm nic dalšího není možno říci. Slouží jen jako etiketa, pseudonym pro modelové vyprávění. Bordwell tvrdí, že zdrojem filmového vyprávění je sama narace. Alicja Helmanová na základě analýzy DOKTORA ŽIVAGA od Davida Leana tvrdí, že produktorem tohoto filmu a výtvořů hollywoodské kinematografie vůbec je narativní systém vlastní této kinematografii (Helman, 1987). Má odpověď vychází z přesvědčení, že není dobré rozmnožovat kategorie pojmenovávající nezachytitelné a nepostřehnutelné instance, protože nepřinášejí do analýzy nic nového, a je blížká postoji Bordwella a Helmanové. Čisté vyprávění nevypráví nikdo. Vypráví se samo.

Může existovat vyprávění bez vypravěče? Tuto otázku si kladlo mnoho filmových teoretiků, obvykle proto, aby odpověděli záporně v tom smyslu, že za zástěrkou průzračných výrazových prostředků se skrývá nějaký produktor. Ve skutečnosti ale vyprávění bez vypravěče existují. Jsou to mýty. Jak uvádí Lévi-Strauss, mýtus se ve své předmětné vrstvě jakoby „odlepí“ od svého nositele, čili od řeči, a tím také od aktu vypovídání, a stává se výlučně souborem obsahových prvků, vyprávěným příběhem:

Podstata mýtu nespočívá ve způsobu narace ani v syntaxi, nýbrž v příběhu, který je jím vyprávěn. Mýtus je řečí (*langage*), ale řečí, která pracuje na velmi vysoké rovině, tam, kde se významu daří jakoby *odlepit se*, můžeme-li to tak říci, od jazykového základu, který jej zpočátku nesl (Lévi-Strauss, 1968: 247; zvýraznil Lévi-Strauss).

Zbývá ještě otázka, jak se toto vyprávění bez vypravěče má k těm fragmentům, v nichž došlo k narušení vzorce (např. DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM), nebo k subjektivizovaným sdělením. Je to otázka po celkové struktuře filmové narace. Zdá se, že na základě dosavadních úvah můžeme přistoupit k pokusu o odpověď. Struktura filmové narace se podle mého názoru skládá ze třech úrovní. Nejvyšší z nich tvoří „čisté vyprávění“, ztělesnění mýtu. Toto vyprávění není nikým vyprávěno, vypráví se samo. Na druhé úrovni se vlada nad sdělením projevuje skrze informační a jazykové poruchy. Otázku, zda je v tomto případě lepší ustanovovat



centrální, antropomorfizovanou instanci, nebo raději používat méně závazné termíny jako „narace“ nebo „narativní systém“, nechávám otevřenou. Hodně záleží na analytické potenci takovéto instance, a ta není nikdy předem známa. Na třetí úrovni se nacházejí produktoři konstituovaní subjektivizačními technikami.<sup>4</sup> Obvykle to jsou částeční produktoři, a to ve dvojmýslu. Za prvé, většinou vystupují v roli produktořů v nevelkých částech filmu. Za druhé, svou aktivitou obsáhnou obvykle pouze část proudu sdělení, např. jenom zvukovou stopu nebo pouze určité vrstvy či prvky obrazu.

Tyto tři úrovně jsou oddělené, nesměšují se vzájemně a nepřekrývají se; je tomu tak proto, že každá z nich je realizována aktivitou jiného druhu. Nejvyšší úroveň je vyprávěním, jež se odvíjí věcně nebo spíše stále znovu, je „odlepeno“ od jazyka a okamžiku vypovídání. Každý film je aktualizací tohoto vyprávění, dalším přehráním mýtu. Druhá úroveň se realizuje prostřednictvím třídění informací a výběru výrazových prostředků. Projevuje se až skrze poruchy, ale je přítomna po celou dobu, poněvadž poruchy jsou pouze specifickým druhem jazykových a informačních výběrů. Na třetí úrovni se produktoři nezviditelňují v aktu vyprávění ani skrze vliv na výrazové prostředky, nýbrž v aktech vidění, slyšení a mluvení, které provádějí jakožto osoby patřící do znázorněného světa filmu.

PŘELOŽIL PETR SZCZEPANIK

(Miroslaw Przyłipiak: *Filmowy nadawca wewnątrztekstowy w przekazach niezsubiektywizowanych.*

In: *Studia Filmoznawcze XIII. Filozofia filmu i teatru.*

Ed. Jan Trzynadlowski. Wrocław: UWr 1992, s. 177–203.)

## Filmové vyprávění a porozumění

Jacek Ostaszewski

V kontextu charakteristiky kognitivismu a kognitivní teorie filmu načrtnuté v předchozích dvou kapitolách<sup>1</sup> se nastolení tématu porozumění filmovému vyprávění jeví jako logický důsledek. Na jedné straně totiž modus „fragmentárního teoretizování“ vybízí k zaměření na konkrétní, empiricky verifikovatelný problém, na druhé straně, z hlediska vědy o kognitivních procesech, by pak vysvětlení toho, jak filmu rozumíme, mělo představovat prioritní výzkumný úkol. Podané představení kognitivní teorie filmu kladlo důraz na způsob problematizace porozumění ze strany teoretiků filmu. S předběžnými definicemi signalizujícími problém však nebyly spojeny pokusy o průzkum recepčních postojů a o vyznačení cest, po nichž divák k porozumění filmovému vyprávění směřuje. Celkově zůstalo při konstatování, že důležitější roli než dosud probírané otázky „jazykovosti“ a „gramatičnosti“ hraje při porozumění filmu narace a dějové schéma, a pak se přecházelo k výzkumům forem filmové narace (Bordwell, 1985) nebo k textovým determinantám interakce mezi filmem a divákem (Branigan, 1992). Nicméně nepochybnou zásluhou těchto prací bylo explicitní položení otázky porozumění a uvědomění si toho, že i když se porozumění pokládá za věc zřejmou – přinejmenším vzhledem k jeho všeobecné přítomnosti –, a tedy nevhodnou pozornosti, jde o fenomén neobyčejně složitý a obtížně vysvětlitelný.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Přeložený text je třetí kapitolou knihy Jacek Ostaszewskiého *Porozumienie opowiadania filmowego*. Předcházející kapitoly jsou věnovány vědě o kognitivních procesech a kognitivní teorii filmu (pozn. překl.).

<sup>2</sup> Díváme-li se z tohoto hlediska na kognitivistickou literaturu, ukazuje se, že porozumění je jedním z nejhůře uchopitelných a nejkontroverznějších konstruktů vědy o kognitivních procesech. Shoda prakticky panuje jedině v tom, že porozumění je nikoli pasivním procesem typu *zdola nahoru*, ale aktivním procesem konstruování reprezentace, jenž je založen na interpretaci recipované informace ve shodě s nabytými znalostmi, přičemž např. porozumění určitému sdělení je plnější, jestliže recipient má předem znalosti, jež jsou pro jeho osvojení přiměřené (srov. např. Kurec, 1987; Graesser – Singer – Trabasso, 1994).

4 O subjektivizačních postupech přsi podrobněji in Przyłipiak, 1987.

V této kapitole bych chtěl podat předběžný náčrt modelu porozumění filmovému vyprávění, který pak bude v dalších kapitolách precizován a opatřen empirickou bází.<sup>3</sup>

## 1. POROZUMĚNÍ A INTERPRETACE

Problematika recepce tradičně osciluje kolem tří věcí, jež jsou s ní spjaty: kolem porozumění, interpretace a analýzy. Ze sféry úvah o porozumění filmovému vyprávění můžeme hned na počátku vyjmout otázky spojené s analýzou, a to vzhledem k závaznosti „metodického“ postupu, k tomu, že v jejím rámci platí princip opakovaného kritického sledování filmu, a vzhledem k charakteru základní analytické procedury – jde o rozložení nestandardního celku na standardní elementy a následné vysvětlení povahy relací mezi stanovenými elementy filmové formy. To všechno se výrazně odlišuje od prožitku, při němž divák realizuje svůj kognitivní, většinou jednorázový kontakt s hraným filmem. Pro předmět našeho zkoumání je však velmi důležité rozlišení porozumění a interpretace. Za modelové řešení této otázky lze pokládat koncepci Davida Bordwella, jejímž východiskem je filozofická hermeneutika Paula Ricoeura.<sup>4</sup> V Ricoeurově pojetí se rozlišení porozumění a interpretace týká oblasti symbolických sdělení. V této sféře se setkáváme se specifickou architekturou smyslu, s „dvoj – či více – smyslem; jeho úlohou je, být různými způsoby, skrývat a tím odkrývat“ (Ricoeur, 1993: 176). V souvislosti s tím Ricoeur v definici pole hermeneutiky uvádí:

*Symbolem nazývám jakoukoli významovou strukturu, v níž smysl přímý, primární, doslovný poukazuje navíc k jinému smyslu, nepřímému, druhotnému, přenesenému, jenž nemůže být uchopen jinak než skrze smysl první* (Ricoeur, 1993: 176; zvýraznil Ricoeur).

3 Další kapitoly knihy obsahují výklady o tom, jak diváci rozumějí filmům LAURA, TICHÁ DOBROTA, UMĚLCOVA SMLOUVA a TŘI BARVY: BÍLÁ. Empirický podklad představují práce napsané studenty Jagellonské univerzity v Krakově a uchazeči o studium na této univerzitě (pozn. překl.).

4 Ricoeur především poukazuje na odlišení vysvětlení a porozumění, které zavedla romantická hermeneutika. Doménou vysvětlení jsou přírodní vědy, porozumění je primárně připisováno vědám humanitním. Nejde však o opozici dvou metod, protože metodické je pouze vysvětlení. Naproti tomu porozumění představuje nemetodický moment, jenž předchází, doprovází i uzavírá vysvětlení. Vysvětlení tak analytickým způsobem rozvíjí porozumění (Ricoeur, 1981: 209; srov. též Ricoeur, 1997; Krasnoděbská, 1986: 183–210, zvl. s. 200).

Bordwell tento přístup adaptuje tak, že pojímá filmy jako symbolické promluvy a ve vztahu k recepci filmu a konstrukční aktivitě diváka pokládá porozumění za poznání doslovného smyslu filmu; naproti tomu interpretace, řečeno Ricoeurovými slovy, je:

*mýšlenková práce, která ve zjevném smyslu dešifruje smysl skrytý a rozvíjí ony roviny významu, které jsou zahrnuty ve významu doslovném* (Ricoeur, 1993: 177; zvýraznil Ricoeur).

Důsledkem rozlišení těchto dvou rovin mentální aktivity recipienta je Bordwellova typologie významů, jež může divák „tvořit“, jak uvádí Bordwell, při percepci filmové formy. Na základnější a elementárnější rovině porozumění divák konstruuje referenční a explicitní významy, přechod ke konstrukci významů implicitních a symptomatických, jež jsou ve větší míře abstraktní, pak znamená vstup do sféry interpretace.<sup>5</sup> V Bordwellově pojetí porozumění hranému filmu spočívá v postižení denotačního průběhu fabule a jejího doslovného významu, za jeho normu je pak možno pokládat schopnost diváka fabuli shrnout nebo parafrázovat a odpovědět na otázku, co se událo, kde a kdy k tomu došlo, a především proč k tomu došlo (srov. Bordwell, 1985: 34; Kintsch, 1988: 163). Porozumění hranému filmu zde znamená totéž co porozumění příběhu, který film vypráví, rovná se správné rekonstrukci jeho fabule. Když pak divák konstruuje fabuli na základě zřetel, jenž mu je podán prostřednictvím filmové narace, získává samo porozumění – podobně jako vyprávění – dvojí význam. Jde tu jak o proces osvojování filmu, tak o jeho konečný výsledek.<sup>6</sup> Máme-li tedy na zřeteli konečné porozumění filmu, nelze opomíjet proces dospívání k němu; navrhuji uvažovat o něm – ve shodě s koncepcí Waltera Kintsche a Teuna van Dijka – v kategoriích

5 Bordwellovu typologii významů probírám v kapitole 2, s. 50. (Referenční významy bezprostředně vyplývají z prvků filmové formy tak, že divák přímo poznává identitu určitých aspektů skutečnosti, k nimž se dílo vztahuje. Explicitní významy jsou dány zřetelnými poukazy ke konstrukci významů abstraktnějších. Implicitní významy film „vyjadřuje“ nepřímo a divák je konstruuje zvláště tehdy, když nemůže na základě referenčních a explicitních významů dospět ke koherentnímu celku. Symptomatické významy jsou konstruovány prostřednictvím demaskace toho, co se film „snaží“ skrýt – pozn. překl.)

6 Podobně lze kategorií „vyprávění“ vztahovat buď k určitému produktu vyprávěcí aktivity, nebo k samému procesu jeho konstrukce (srov. Branigan, 1992: 3).



strategie porozumění diskursu (srov. např. van Dijk – Kintsch, 1983: 62). Strategie porozumění, které v důsledku divákovy učení se převážně fungují jako zautomatizované procedury, jsou hypotézami postupu, jež se přizpůsobují novým situacím. Podstatou tohoto postupu je jednání zaměřené na optimální dosažení cíle v rámci řešení kognitivního úkolu, jímž recepcí každého filmu je.<sup>7</sup> Toto jednání směřuje k odhalení struktury utvářející koherenci mezi elementy filmové formy. Výsledkem řešení kognitivního problému je *porozumění*, jež v případě hraného filmu spočívá v (re-)konstrukci příčinných, teleologických a časoprostorových vztahů mezi elementy vyprávění.<sup>8</sup>

Zde přijatá definice porozumění filmovému vyprávění jako řešení úkolu spočívajícího v odhalení koherence mezi elementy narativní struktury filmu však okamžitě vyvolává námitky poukazující na to, že Bordwellovo rozdělení na základní porozumění a na interpretaci, jež je budována nad ním, je třeba pojímat elastickým a „neortodoxním“ způsobem. I v případě klasických, silně konvencionalizovaných hraných filmů, jež svůj příběh vyprávějí prostým a výrazným způsobem, může být divák nucen rozhodovat se na základě nejistých předpokladů a neevidentních podezření. Skoro vždy jsou akt porozumění a akt interpretace navzájem propojeny tak silně a komplikovaně a samotný moment přechodu od porozumění k interpretaci je tak těžko uchopitelný, že nelze přesně stanovit, kde končí porozumění a začíná interpretace. Navíc k tomu, aby došlo k porozumění vyprávění ve zde definovaném smyslu, jsou nejjednodušší potřebná právě interpretační rozhodnutí. Vyplývá to ze složitosti „architektury“ filmové formy, která může diváka postavit před dilema: buď odmítnout film jako nekoherentní, a tedy nespojitý, nelogický a nesmyslný, nebo hledat chybějící články řetězů na abstraktnější rovině či – podle terminologie Edwārda Branigana – v jiném epistemologickém kontextu. Výběr druhé možnosti, respektující – pro recepci symbolického sdělení

7 Na jiném místě Kintsch a van Dijk vymezují strategii jako část našich obecných znalostí uchovávaných v podobě procedur, s jejíž pomocí rozumíme diskursu. Strategie představují otevřený soubor, protože nové typy diskursů a nové typy komunikace mohou vyžadovat rozvinutí nových strategií. Strategie můžeme formálně pojímat jako produkce v chápání Allena Newella, tj. *jestliže* jsou splněny určité podmínky, *pak* se realizují určité aktivity (van Dijk – Kintsch, 1983: 11).

8 K otázce porozumění vyprávění jako procesu řešení problému srov. Black – Bower, 1980.

imanentní – předpoklad komunikační intence a princip kooperace v rámci racionálního jednání, popsany Paulem Gricem (2001), bude divák vést spíše k použití nových heuristik a k aktivizaci inferenčních procesů než k odmítnutí filmu jako díla zbařeného významu.

Konečně je třeba uvědomovat si fakt konvenčnosti daného dělení, protože nelze říci, že porozumění má charakter aktu, který by byl ve větší míře obecný a objektivní než složitější a subjektivní akt interpretace (to zřejmě naznačuje třeba Ryszard Dobrowolski v shrnutí názorů Laurela J. Enda, když uvádí, že „porozumění je správné dekodování významu“ – Dobrowolski, 1992: 225).<sup>9</sup> Dokonce i tak prozaická věc jako rozpoznávání objektů (na plátně) je v zásadě interpretací. Samotný sensorický podnět není totiž vzhledem ke své neúplnosti a mnohoznačnosti schopen plně určit percept, proto je také pojímán jako předpoklad v procesu testování hypotéz a vyvozování závěrů, jejichž výsledkem je percepční soud (Bordwell, 1985: 31; srov. Rock, 1983).

Proto také navrhuji, aby se při zásadním přijetí Bordwellovy koncepce šlo dále a aby se podle kognitivistických předpokladů recepcí filmu pojímala jako proces složený ze tří fází (či rovin), z nichž dvě jsou obligatorní a jedna fakultativní. První fází recepcí filmu je *percepční interpretace*, spočívající ve stanovení a přijetí určitého výkladu percipovaných sensorických dat. Jejím výsledkem jsou percepční soudy týkající se poznávání stavů věcí (např. předmětů, postav a míst) a událostí (např. jednotlivých činností postav) a jejich traktování např. v kategoriích identity a podobnosti. Druhou fází je *porozumění*, při němž dochází k pojmovému zpracování percepčně interpretované filmové formy, a tedy ke konceptualizačnímu uchopení tématu filmu a jeho realizace v podobě fabule. V této etapě se také uskutečňuje stanovení koherence narativní struktury filmu, resp. též, v širším pojetí, koherence filmové formy. Třetí fází recepcí, která se může, ale nemusí realizovat, je *abstraktní interpretace*, jež směřuje k odhalení potenciálně velkého množství kontextů a významových odkazů ve filmu

9 Charakteristické je, že v Endově článku o porozumění metaforám se hovoří o interpretaci a interferenci (o interferenci představové složky a základu metafor), avšak v Dobrowolského popisu, jenž výrazně preferuje sémiotický přístup, se objevuje termín „dekodování“, který End vůbec nepoužívá (k otázce rozdílu mezi kognitivistickým a sémiotickým pojetím významu srov. Ostaszewski, 1998).



a ve spojitosti s tím ve větší míře operuje na abstraktnější rovině (např. na rovině pojmových konstruktů, jako je žánr, styl, koncepce autorské strategie apod.).<sup>10</sup> Fakultativnost abstraktní interpretace vyplývá z toho, že zatímco se porozumění zakládá na kladení otázek a poskytování odpovědí, jichž se dožaduje filmový text, zakládá se abstraktní interpretace v mnoha případech na úvahách o otázkách, které text vůbec neklade nebo které neklade přímo. Abstraktní interpretace je institucionálně spojena s filmovou kritikou, která má být – podle Bordwella (1989a) – vedena imperativem novátorského, objevného a především velmi pronikavého čtení filmového díla. V případě neinstitutonální recepce filmu se tato interpretace může objevovat tam, kde divák naráží při konstrukci koherentního filmového vyprávění na obtíže. Pak se může snažit najít epistemologický kontext, který umožní objevení spojitě a vnitřně nerozporné roviny pro konstrukci fabule a jejího tématu; může také – v modu *off-line* – revidovat své percepční soudy (percepční interpretaci) a vyzdvihnout jiné „plošky“ percipovaných gestaltů než původně.

Než přistoupíme k popisu procesů porozumění hranému filmu, je ještě třeba uvést dvě předběžné úvahy týkající se charakteru a průběhu porozumění. Za prvé nelze o porozumění filmu hovořit v kategoriích binární opozice – porozumění nebo neporozumění, ale v kategoriích skalárních. Situace totiž nevypadá tak, že divák buď plně a zcela filmu porozumí, nebo ho vůbec nepochopí, ale spíše tak, že porozumění je otázkou míry, jež závisí na stupni recepční angažovanosti, na hloubce zpracování filmové informace, na dosavadních recepčních zkušenostech a celkové kulturní kompetenci. Příklady konkrétních „čtení“ filmů ukáží, že nedostatek koherence na mikroúrovni nezabraňuje divákům v dosažení koherence na makroúrovni, nebo také že divák filmu vnucuje vlastní strukturu koherence a dospívá takto k paradoxu, neboť jeho čtení je sice logické a spojitě, avšak ukazuje se jako

částečně chybné vzhledem k odchýlení od toho, co nabízí filmová forma.

Jádro druhé úvahy, kterou tu budu důsledně rozvíjet, spočívá v tvrzení, že porozumění filmu a vyprávění, které film podává, je aktivním procesem, jenž vyžaduje zapojení kognitivních schopností, určování situačně podmíněných významů, řešení problémů, rozhodování, tvoření hypotéz a neustálé vyvozování závěrů. Toto konstatování se ve vztahu k uváděným kognitivním teoriím jeví jako zřejmé, ale je třeba je zdůraznit kvůli tvrdošijně opakované tezi o trpném, pasivním charakteru porozumění filmu, v jehož rámci divák uskutečňuje akt apercepce tak, že postupně „vrství“ data podávaná na plátně.<sup>11</sup>

## 2. KONSTRUKTIVISTICKÉ POSTULÁTY

Jako nejzákladnější při popisu porozumění filmovému vyprávění se jeví navázání na konstruktivistickou teorii – podobný krok učinil David Bordwell (Bordwell, 1985; Bordwell, 1989b). Tato teorie zajišťuje koherentní bázi pro vysvětlení psychologických mechanismů recepce, a to od etapy prosté percepce obrazu a zvuku až po otázky spojené s vyššími rozhodovacími a paměťovými procesy; důsledně přitom předpokládá, že se v každé z těchto etap setkáváme s procesy vyvozování a testování hypotéz, s interakcí mezi informacemi přicházejícími zvnějšku a vnitřními mechanismy, které je reorganizují. I percepce obrazu se totiž zakládá nikoli na absorbování podnětů v procesu *zdola nahoru*, ale na konstrukční aktivitě zahrnující očekávání, hypotézy a cíle, k nimž subjekt přihlíží v aktu poznání (Rock, 1983: 17–20; srov. též např. Neisser, 1974: 123–130; Neisser, 1979: 26–46).<sup>12</sup>

Tato základní rovina recepce představuje nutnou bázi pro porozumění vyprávění (sahá od systému uchovávání sensorické informace, jenž umožňuje percipovat záblesky statických obrázků na plátně jako souvislý pohyblivý obraz, přes percepce pohybu,

10 Tato koncepce má své základy v teorii textu Teuna van Dijka, který rozlišuje *interpretaci psychologickou* a *interpretaci formální*. První z nich, kterou též označuje jako kognitivní interpretaci nebo jako porozumění, se zakládá na mechanismech získávání těch informací z textu, které jsou pokládány za podstatné, na jejich zpracování a uchování v paměti (srov. van Dijk, 1980: 160). Já naproti tomu užívám pojem *abstraktní interpretace*, abych zdůraznil, že jde o mentální aktivitu, která vždy přesahuje to, co je dáno bezprostředně, a přechází na vyšší rovinu, k jiným třídám „abstrakce“.

11 Takového stanovisko vyplývá z přijetí metodologických předpokladů, jež jsou od těch, které zde prezentujeme, radikálně odlišné. V současnosti je zastávají hlavně fenomenologicky orientovaní badatelé, mj. Allan Casebier (1991) nebo Andrzej Zalewski (1997) (srov. např. Zalewski, 1997: 154).

12 Percepce nějakého předmětu (nebo události) je tedy možno pojímat jako současnou generalizaci předmětu poznání a konkretizaci kognitivního schématu (srov. Neisser, 1979: 58).



tvary či hloubky obrazu až po porozumění verbálním promluvám), není však předmětem zájmu v této studii. Vycházím z toho, že v průběhu filmového představení se tyto bázevové kognitivní operace ve vysoké míře realizují automaticky, naproti tomu procesy *aktivní syntézy*,<sup>13</sup> vyžadující uvědomělou kognitivní pozornost, jsou spojeny s konstrukcí trojrozměrného světa, postav, které ho zalidňují, a příběhu, který se v něm odehrává, na základě pokynů obsažených ve filmu. Na rovině, na níž filmová narace vybízí diváka k tomu, aby se zabýval podávaným vyprávěním a zaměřil se na osudy fiktivních postav, se realizuje základní konstruktivistický princip recepce filmového diskursu,<sup>14</sup> totiž *princip hledání významu*, jehož „nalezení“ je spjato právě s porozuměním.

Porozumění filmu, identické s konstrukcí jeho referenčních a explicitních významů, závisí na třech obecných podmínkách, které plní divák sledující film.

1. Podmínka *cíle*. Divák při sledování filmu koncentruje svou pozornost na jednání fiktivních postav a je připraven zkonstruovat na jejich základě určitý příběh. Vedle tohoto základního cíle, tedy konstrukce mentální reprezentace vyprávěného příběhu, může být divák veden různými dalšími, idiosynkratickými cíli, jimiž se zde nebudu zabývat. Většinou je při realizaci daného cíle (konstrukci reprezentace) pozornost diváka zaměřena na kognitivní zpracování „hloubkové“, sémantické roviny, na níž se setkáváme se situačním modelem fabule, nikoli roviny „povrchové“, stylistické, na níž se mj. setkáváme s montážní organizací filmu, zvukovými technikami či fotografickými vlastnostmi záběrů.

Navíc je třeba počítat s tím, že se při recepci filmu, během konstrukce fabule, objevují cíle určované filmovou narací, jež

jsou podřízeny hlavnímu kognitivnímu cíli. Tyto *podcíle* či *subcíle* řídí směr zapojení diváka do světa fikce a způsobují, že narace uspokojuje zájmy diváka a dává mu pocit úplnosti a spojitosti znázorněného světa. Po zhlédnutí prvních dvou scén *MALTÉZSKÉHO BOKOLA* Johna Hustona (1941) bude chtít divák zjistit, kdo a proč zabil Milese Archera (Jerome Cowan), partnera Sama Spadea (Humphrey Bogart), a bude proto kontrolovat přicházející filmové informace a vybírat z nich ty, které mu poskytují uspokojivá vysvětlení a umožňují uzavřít kruh motivace.

2. Podmínka *koherence*. Divák usiluje o konstrukci spojitě, vnitřně nerozporné sémantické reprezentace jak na lokální, tak i na obecné rovině. Lokální koherence se týká struktur a procesů, které organizují elementy a složky v rámci scény či filmové sekvence skládající se z několika scén. Divák musí např. postihnout relace mezi záběry, mezi vystupujícími postavami, průběh dialogu a např. konflikt, který z něj vyplývá. Naproti tomu obecná koherence se objevuje tehdy, když řetězce lokálních informací vstupují do vzájemných vztahů a vytvářejí uspořádaný řetězec celého textu. Na této rovině divák mj. konceptualizuje vývoj fabule spolu s morálním naučením, které z ní vyplývá, nebo např. spíná závěrečnou scénu se scénou úvodní, a tak v nich nachází kompoziční rámec filmu.

3. Podmínka *vysvětlování*. Divák usiluje o vysvětlení charakteru situací, událostí a jednání znázorněných ve filmu, a to jak z hlediska jejich vzájemných vazeb, tak z hlediska důvodů jejich přítomnosti ve filmu.<sup>15</sup> Pokusy o vysvětlení, které divák podniká ve snaze dosáhnout koherence (a tedy i porozumění), využívají hlavně teorie psychologické a fyzické kauzality, jejichž přiměřenost je naznačována a často přímo potvrzována samotným filmovým diskursem.

Divák při uskutečňování těchto tří podmínek konstruuje složitou *mentální reprezentaci* sledovaného hraného filmu, a tak mu zároveň rozumí. Reprezentace zahrnuje jak situace, události

13 Lindsay a Norman vymezují proces aktivní syntézy mj. jako „konstrukci a revizi očekávání během interpretace sdělení“ (Lindsay – Norman, 1972: 136, srov. též s. 367–370).

14 Diskurs zde chápeme jako výpověď nebo sled výpovědí realizující se jako proces v čase. Text (filmový) je výsledkem produktivity diskursu a jako takový se může manifestovat pouze prostřednictvím diskursu. Článkem spojujícím diskurs a text je textotvorná aktivita pojímaná jako práce diváka s diskursem, jejímž výsledkem je transformace diskursu v text ve shodě s instrukcemi, jež jsou v něm obsaženy (Gwóźdź, 1992; srov. zvl. s. 87–94). Takové chápání pojmů „text“ a „diskurs“ se shoduje se zde zastávaným názorem, že jedinou realitou filmového textu je vědomí diváka.

15 Tato třetí podmínka zhruba odpovídá Carrollově tezi o erotematické formě filmové narace (srov. Carroll, 1988: 170–181, 206–209, 1996: 95–100) – znázorněná událost vždy vyvolává otázku po své příčině či po svých důsledcích, příp. též po obojí současně; následující scény poskytují odpovědi na položené otázky, což se v mém pojetí spojuje s vysvětlováním a jím vyvolaným procesem vyvozování.



a postavy, jež se jich účastní, tak i relace mezi nimi. Její komplikovanost je dána mj. tím, že obsahuje – v důsledku procesů vyvo-  
zování – relace různého druhu (např. vztahy prostorové, časové,  
příčinné, logické nebo emocionální). Podstata komplikovaného  
charakteru mentální reprezentace filmu však vyplývá především  
z toho, že film vypráví určitý příběh eliptickým způsobem, tj. část  
informací o událostech pomíjí nebo skrývá a zbytek zase vzhle-  
dem k bohatosti prostředků znázornění (barevný fotografický  
obraz, komponovaný a vybavený určitou hloubkou ostrosti, jež  
vyplňují elementy poskytující různé percepční pokyny a jež dopl-  
ňuje slovo, ruchy a – často – hudba) demonstruje s takovou in-  
formační nasyceností, že divák percipuje události znázorněné  
filmem v podobě *gestaltů*, tj. složitých celků s rysy, jež nelze pře-  
vést na vlastnosti jejich částí; ostatní složky (tj. chybějící infor-  
maci) pak divák doplňuje v procesech typu *shora dolů* díky akti-  
vizaci dosavadních znalostí, shromážděných např. ve *schématech*,  
z nichž většina má rovněž charakter *gestaltů*, komplexních, ne-  
redukovatelných významových struktur.<sup>16</sup> Přijetí této hypotézy  
umožňuje vysvětlit bohatství rozličných forem porozumění a roz-  
různěnost soudů vyslovovaných diváky o témž filmu. Ve shodě  
s touto hypotézou by se tedy proces porozumění filmu, tj. stanovo-  
vání jeho koherence a vyjednávání o ní, zakládal na vzájemné ko-  
relaci *gestaltů* a takovém zdůraznění určitých jejich aspektů, aby  
se k sobě hodily.

U většiny konvenčních hraných filmů (např. těch, které se  
zařazují do klasické hollywoodské kinematografie) to nevyvolává  
problémy, mj. díky tomu, že diskurs vytváří *kontrolní kompetenci*,<sup>17</sup>  
která jednoznačným způsobem signalizuje podstatné aspekty zná-  
zorňovaných jevů. Jinak je tomu však v případě filmů vykazující-  
cích určitý informační deficit nebo otevřenou kompoziční formu  
(v pojetí Umberta Eka) – divák je nucen projevat větší aktivitu  
při odstraňování neurčitých míst.

16 Pojem *gestaltu* používá při popisu procesů recepce, resp. šíře kognitivních procesů, např. Mark Johnson (1987: 43–44), Peter Ohler (1994b: 134) a Umberto Eco (1994a: 206–207; srov. též 1994b: 125).

17 Kompetenci výkonu kontroly vytváří filmové vyprávění přiměřenou distribucí znalostí v textu (odhalování nebo ukrývání informací), jež umožňuje např. rychlé poznání dějové situace, příčin událostí nebo motivace protagonisty (Wuss, 1993: 325–327).

### 3. PROCESY TYPU SHORA DOLŮ

Mentální reprezentace filmu je konstruována v důsledku inter-  
akce procesů řízených pojmově (typu *shora dolů* [*top – down*])  
a procesů řízených daty (typ *zdola nahoru* [*bottom – up*]). V rámci  
konstruktivistického – či šíře kognitivního – přístupu se před-  
pokládá, že zpracování sensorických dat se ve značné míře opírá  
o znalost toho, čím má signál být, a nikoli o samotnou informaci,  
kterou signál obsahuje. Často jsou také poznání a pojmové zpraco-  
vání podnětu kvůli jeho chudosti či mnohoznačnosti závislé na po-  
stojích, očekáváních a hypotézách, jež vznikají díky znalosti kon-  
textu, v němž se informace objevuje, a především díky využití  
znalostí dosavadních. Jak hrané filmy, tak i každodenní zkušenos-  
ti se týkají lidí usilujících o realizaci určitých cílů, jednajících  
a projevujících emocionální reakci vůči událostem. Znalost těchto  
cílů, jednání, událostí a emocí je v naší percepční i sociální zkuše-  
nosti hluboce zakořeněna a snadno se adaptuje pro porozumění  
jednáním a událostem realizovaným v rámci fiktivního světa filmu.  
(Tento princip působí i v opačném směru: zkušenosti získané díky  
filmům a zapojené do systému znalostí je možno využívat v prostře-  
dí sociálním a fyzickým.)<sup>18</sup> Od dob experimentálních výzkumů Fre-  
derica Bartletta (1932) se tyto dosavadní znalosti, shromážděné  
na základě dřívějších zkušeností, postihují v kategoriích schémat,  
jež jsou jednotkami organizace získaných zkušeností i veškerých  
znalostí, jimiž subjekt disponuje. Díky jejich využívání v jednotli-  
vých kognitivních aktech je nová informace rámována očekává-  
ními (shodnými s aktivovanými schématy), je stejně organizována  
a proces zpracování dat se realizuje rychle a úsporným způsobem.  
Teorie schémat, rozvíjené v sedmdesátých letech, byly ověřovány  
ve vztahu k různým kognitivním úkolům: šlo o poznávání před-  
mětů, řešení problémů nebo porozumění verbálním promluvám  
(v rámci toho i jednoduchým příběhům). Při porozumění filmovým

18 Zajímavý příklad interakce mezi zakoušením fikce a zakoušením bezprostřední reality uvádí P. Knightley, na jehož popis se odvolávají John Fiske a John Hartley. „[...] když si američtí vojáci ve Vietnamu povšimli, že se objevily kamery filmového týdeníku CBS, ‚zahráli‘ konvenční ‚válečný film‘. Byli natočení a di-  
vák v USA spatřil to, co pokládá za reálný kód chování (tj. diktovaný požadavky  
situace), ačkoli fakticky se tento kód odvozuje z kódu fikčního, který sám je sig-  
nifikantem reálného kódu. Zajímavým důsledkem zmíněného faktu je to, že reci-  
pient týdeníku byl pravděpodobně utvrzen ve svém přesvědčení, že válečné fil-  
my jsou realistické“ (Fiske – Hartley, 1978: 66–67).



vyprávěním nepochybně hrají klíčovou roli kognitivní schémata, která se formálně označují jako gramatiky vyprávění a jako scénáře (*scripts*).<sup>19</sup>

*Gramatiky vyprávění* jsou schémata ve smyslu velmi blízkém chápání schématu u Bartletta. Představují očekávání vztahová k elementům typického vyprávění a k možným relacím (např. příčinným) mezi nimi; zároveň tak vypočítávají komponenty „kanonické formy vyprávění“. V pojetí Perryho Thorndyke (1977) se hloubková struktura kanonické formy vyprávění skládá z:

– *dějiště (setting)*, jež uvádí prvoplánové *postavy* a určuje *čas* a *místo*;

– *tématu (topic)*, spojeného s *iniciační událostí*, z níž vyplývá také *cíl*, který si vytyčuje protagonista;

– *děje (plot)*, skládajícího se ze *série epizod*, z nichž každá se dělí na *dílčí cíl (subgoal)*, *jednání* a *výsledek*;

– *řešení*, uvádějícího *událost*, jež je rozhodující pro realizaci protagonistova cíle a *stav věcí*, který z toho vyplývá.

Gramatiky vyprávění pojímají tyto znalosti o struktuře vyprávění jako soubor rekurzivních pravidel, analogických k pravidlům frázových struktur v transformačně generativní gramatice Noama Chomského (srov. Thorndyke, 1977; Mandler – Johnson, 1977; Mandler, 1984: 23–25). V průběhu recepce vyprávění plní pravidla gramatiky vyprávění dvě funkce: umožňují recipientovi anticipovat následující kategorii události nebo stavu věcí a automatickým způsobem určují pravděpodobné příčinné relace, které spojují jednotlivé části vyprávění.

19 Jean M. Mandlerová rozlišuje gramatiku vyprávění (*story grammar*) a schéma vyprávění (*story schema*): „Gramatika vyprávění je systém pravidel zkonstruovaný s cílem popsat zákonitosti, s nimiž se setkáváme v určitém druhu textů. Pravidla popisují jednotky, z nichž se skládají vyprávění, tj. jejich elementární strukturu, a uspořádání jednotek, tj. sekvence, v nichž vystupují elementární složky. Naproti tomu schéma vyprávění je mentální struktura, jež zahrnuje soubor očekávání týkajících se způsobu, jakým vyprávění probíhají. Přesný vztah mezi gramatikou vyprávění a schématem vyprávění vyplývá z faktu, že schéma vyprávění je mentálním odrazem zákonitostí, které systém zpracování (*processor*) odhalil (nebo zkonstruoval) v procesu interakce s vyprávěním“ (Mandler, 1984: 18). Z tohoto hlediska vykazuje Braniganova koncepce narativního schématu, představená v kapitole 2.3, ambice být schématem vyprávění v pojetí Mandlerové. Já se naproti tomu hlásím k realistickému přístupu v chápání Chomského a pojímám gramatiku vyprávění jako model mentálního schématu vyprávění (tak jako u Chomského gramatika představuje model jazykové kompetence).

*Scénáře* jsou reprezentace (představy) vysoce stereotypizovaných situací – jako je rybaření, návštěva lékaře nebo oběd v restauraci – spolu s jejich možnými spojitostmi, situačním kontextem, vztahem příčiny a účinku a možnými variantami. Zahrnují výchozí podmínky, programy jednání, řetězec událostí, nutné rekvizity, role sociálních aktérů a výsledky. Např. scénář návštěvy restaurace se může skládat ze čtyř scén, spjatých v příčinně účinkový řetězec událostí: příchod, objednávání, konzumace jídla a odchod. Každá ze scén může obsahovat dílčí události či situace (např. *reklamaci nedopečeného steaku u číšníka* během *konzumace jídla*) a s nimi spojené rozmanité oblasti znalostí – např. jak může vypadat vybavení restaurace, jaké přístroje se užívají při jídle. Scénáře, podobně jako rámce Marvinina Minského, obsahují mezery (*slots*), které jsou v pojmové reprezentaci událostí konkretizované; hodnota umístěná v určité mezeře má vliv na to, co může obsahovat další mezera, nebo na to, jaký pods scénář – v rámci hierarchické struktury – může být dodatečně rozvinut. Obecným principem, jež je v teorii scénářů (podobně jako v teorii rámců Marvinina Minského nebo v teorii schémat Davida Rumelharta) závazný, je určení hodnoty (*value*) jejím přednastavením (*default*), tj. pro danou mezera se uznává standardní hodnota tehdy, pokud tomu nic neodporuje.<sup>20</sup> Podle názoru Rogera Schanka představují scénáře strukturu znalostí, jež poskytuje základní informace a organizuje proces vyvozování v aktu porozumění narativnímu textu. Díky scénářům víme, že jídlo si máme objednávat v restauraci a že by bylo naopak nevhodné žádat ošetřovatelku v nemocnici, aby nám předložila přírodní martini s olivou. Scénáře ve shodě s rozšiřováním zkušeností a zvětšováním znalostí podléhají změnám, jsou stále obsáhlejší a vnitřně diferencovanější, což samozřejmě vyplývá z toho, že např. s každou další návštěvou restaurace víme o restauracích, o zvycích, které v nich panují, o způsobech chování v nich a o situacích, k nimž v nich může dojít, stále více. Ve vztahu k recepci filmu pochopitelně můžeme předpokládat, že divák aktivizuje *gestalt* scénáře (příp. též

20 Takové uznávání hodnot prostřednictvím jejich přednastavení označuje Michel Colin s odkazem na práci Drewa Mac Dermotta a Jona Doyla (1980) za odpovídající nemonotonické (*Non-Monotonic*) logice, jež vychází spíše z principů pravděpodobnosti a věrohodnosti než z principu pravdy stojící proti lži (srov. Colin, 1992a: 29).



nějakou znalost uchovávanou v jiném formátu) a aktualizuje pouze ty jeho aspekty, jež jsou nezbytné pro porozumění znázorněné situaci a jejímu bezprostřednímu kontextu. Zbytek scénáře a s ním spojených podscénářů zůstává pouze implikován a bude konkretizován, až když to bude potřebné pro porozumění diskursu. Určité jeho aspekty pak budou zdůrazněny a přejdou z fáze potenciálnosti (virtuálnosti) do fáze aktualizace (konkretizace).<sup>21</sup>

Roger Schank rozlišuje vedle scénářů ještě dva jiné typy schémat: *plány* a *témata*. Plány se od scénářů liší tím, že mají obecnější charakter a obsahují informaci o způsobech dosažení jistých cílů. Využívají se zvláště pro porozumění situacím, pro něž ještě nemáme vypracované scénáře. Témata jsou konstrukty nadřazené scénářům či plánům, proto také vystupují na ještě vyšší rovině obecnosti a umožňují porozumět speciálním institucionálním rolím ve společnosti a s nimi spojeným způsobům jednání.

Zdá se však, že scénáře nepředstavují – jak předpokládá Roger Schank – velmi komplikované, statické struktury znalostí, protože pak by nebyly schopny přizpůsobovat se požadavkům stavěným neustále se měnícím kontextem jejich použití. Navrhují proto, abychom předpokládali, že systém znalostí (včetně scénářů) je organizován v minimální míře a struktura není uchovávána paměťově, ale utváří se ve vztahu k úkolu, pro jehož řešení je potřebná (Kintsch, 1988: 164–165). Naproti tomu samotný systém znalostí si podle konexionistické teorie můžeme představit jako asociační síť: jejími uzly jsou pojmy a soudy a její aktivita je podle potřeb v jednotlivých uspořádáních povzbuzována nebo tlumena; vytváří tak strukturu reprezentace.

Samozeřejmě je třeba také předpokládat, že na rovině uspořádání systému znalostí se procesů typu *shora dolů* účastní rovněž jednotky jiného druhu, jež je hypoteticky možno pojímat jako ekvivalenty schémat v chápání Davida Rumelharta, tedy jako struktury deklarativních znalostí organizovaných hierarchicky a vykazujících různou míru abstrakce, a představových schémat v chápání Marka Johnsona a George Lakoffa, jež jako kognitivní

21 Zhruba je možno připustit, že gramatiky vyprávění odpovídají narativním znalostem vymezeným Peterem Ohlerem (1990), scénáře pak odpovídají obecným znalostem o světě (srov. k tomu též kapitolu 2.6). K otázce pojmu scénáře srov. Schank – Childers, 1986: 133–148; Schank – Abelson, 1977; Bower – Black – Turner, 1979.

gestaly plně zakotvené v naší zkušenosti umožňují vysvětlování nových zkušeností na principu metaforických projekcí, odhalování podobností a analogií, a tak i porozumění a zapojení těchto zkušeností do pojmového systému. Různorodost koncepcí schémat, kterou je třeba při popisu porozumění filmovému vyprávění respektovat, vyplývá z toho, že každá z těchto koncepcí byla zaměřena na analýzu konkrétního aspektu fungování paměti nebo kognitivního chování; bez ohledu na to, zda šlo o experimentální výzkumy s účastí lidí, nebo o modely umělé inteligence simulující kognitivní zpracování vyprávění, byla kontrolním materiálem velmi krátká a jednoduchá vyprávění. Při recepci celovečerního hraného filmu vykazuje aktivita diváka velkou dynamiku a elasticitu systému znalostí a kognitivních procesů na diferencované a méně se rovině abstrakce.

Chceme-li zkonstruovat mentální reprezentaci hraného filmu, je samozřejmě nutné aktivizovat mnoho schémat a dosáhnout jejich spojitě „konfigurace“. Můžeme to ilustrovat na příkladu sekvence jízdy vlakem podnikané Rogerem Thornhillem (Cary Grant) ve filmu Alfreda Hitchcocka NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU (1959). Abychom této sekvenci porozuměli a lokalizovali ji ve struktuře vyprávění, musíme konkretizovat scénář cesty vlakem i další scénář, který je v něm „zapuštěn“ – návštěvu restaurace. Oba tyto scénáře jsou zasazeny do plánu, v jehož rámci Thornhill realizuje cíl dostat se do Chicaga a najít tam George Kaplana (srov. Colin, 1992b: 125–127). Princip aktivizace mnoha schémat s cílem pojmového řízení zpracování filmové informace vyvolává problém, na nějž naráží každá teorie porozumění vyprávění: na jedné straně jde o vysvětlení toho, jak je kognitivní systém člověka, disponující omezenou kapacitou, schopen vyrovnat se s náporem informací potřebných ke konstrukci vyprávění, na druhé straně o vysvětlení toho, jak v rámci omezení lidského systému zpracování informací vzniká vnitřně diferencovaná a komplikovaná reprezentace. Šíře se budu otázkou realizace principu kognitivní úspornosti zabývat ve výkladu o procesech řízených daty (typu *zdola nahoru*), nicméně předběžnou a provizorní odpověď naznačuje – v kontextu toho, že se při porozumění filmovému vyprávění přihlíží k mnoha scénářům a plánům – už uvedeny příklad. Je nepochybné, že kognitivní úsilí je minimalizováno tím, že do světa filmového vyprávění vcházíme – jak říká Murray



Smith – prostřednictvím filmové postavy (Smith, 1995: 18). Aktivizace schémat a jejich organizace do systému poukazuje se uskutečňuje ve vztahu k postavám a přes jejich vystupování ve světě znázorněném filmem. Různá kognitivní schémata se navzájem spojují tak, že divák připisuje fiktivním postavám názory, intence a jiné stavy, tak jako to činí v případě skutečných lidí. Kognitivní úspěšnost se projevuje už v tom, že svět vyprávění a řetězec událostí, které se v něm odehrávají, kategorizujeme na *základní rovině* v chápání Eleanor Roschové, tj. pojmáme je v „lidské“ dimenzi, shodné s naším všedním a běžným zakoušením bezprostředního okolí. Vede to k antropomorfiční tendenci, jejíž přítomnosti si všímá mnoho badatelů. Např. David Bordwell tvrdí, že řeč o vyprávěči nebo o implikovaném autorovi ve vztahu k procesu filmové narace většinou představuje akt vytváření antropomorfované fikce, jež je výsledkem právě tohoto obecného sklonu (Bordwell, 1985: 62). Naproti tomu badatelé v oblasti percepce poznamenávají, že dokonce i když sledujeme abstraktní film a máme mu připsat nějaký význam, neděláme to např. v kategoriích četných trajektorií pohybů geometrických obrazců nebo na základě zapamatování tvarů a jejich přesunů, ale prostřednictvím poznání záměrných aktů ve sféře struktury vyprávění a toho, že k těmto aktům připisujeme jednotky organizace, s jejichž pomocí získávají pohyby lidí a zvířat uspořádání, jemuž lze porozumět (Hochberg – Brooksová, 1996: 374).<sup>22</sup> Na rovině filmového vyprávění, která nás zajímá, to vede k mimetické hypotéze postulované Murrayem Smithem: dokud neobdržíme textové specifické pokyny, pojmáme filmové postavy jako analogické vůči bytostem z reálného světa (Smith, 1995: 29–35).

#### 4. PROCESY TYPU ZDOLA NAHORU

Vedle procesů řízených pojmově, na něž se soustřeďuje mnoho teoretiků porozumění diskursu (označují se názvem „modely *top – down*“), se procesu zpracování filmové informace

22 Shoduje se to s jedním ze základních konstatování kognitivní psychologie, které poprvé formuloval Bartlett (1932). Podle něho systém paměti uchovává význam toho, co bylo předmětem naší zkušenosti, a nikoli samu zkušenost. Experimentální výzkumy pak dokázaly, že lidé se snaží nikoli zapamatovat si vyprávění, ale spíše jim porozumět (Danks – Rittman, 1986: 309; srov. Lindsay – Norman, 1972: 428).

účastní procesy řízené daty. Modely *top – down* (v kognitivní teorii filmu jsou to např. koncepce Davida Bordwella [1985] a Petera Ohlera [1990]) jsou schopny vysvětlit přítomnost zákonitosti v deformaci, ve zdůraznění nebo pominutí určitých elementů vyprávění, a odůvodnit principy reorganizace materiálu vyprávění při pokusech o jeho reprodukci (jde tu třeba o efekty schematické integrace informací odhalené Bartlettem). Tyto modely, jejichž explanační síla vyplývá z koncepce schémat, scénářů nebo systému rámců, jsou však příliš rigidní na to, aby pojaly širokou škálu lidských jednání, a lze je využít pouze ve vztahu ke sféře už osvojených znalostí.<sup>23</sup> Proto též soudím, že při vysvětlování porozumění filmovému vyprávění – resp. veškerého porozumění – je nutné přihlížet vedle zpracovávání řízeného pojmově také ke „vstupním“ mechanismům, zvláště v situaci, kdy se očekávání založená na schématech ukazují ve vztahu k neustále se měnícímu kontextu prostředí jako zavádějící či zcela chybná a kdy je recipient odkázán na to, aby v samotném podnětovém materiálu hledal za pomoci strategie porozumění pravidelnosti a vzorce organizující celek.

Zpracování řízené daty se neuskutečňuje chaoticky a nemá také v sobě nic z „kopírování“ či „vrstvení“ filmových znázornění. Bereme-li v úvahu omezenou kapacitu operační paměti (*working memory*) a konstrukční povahu kognitivních procesů, je třeba předpokládat, že „vstupní“ kognitivní zpracování filmového diskursu probíhá v cyklech (srov. van Dijk – Kintsch, 1983; Kintsch, 1988: 168). Hrané filmy díky své formální organizaci a segmentaci závazné v jejím rámci poskytují divákům základní vzorec určující rytmus cyklů kognitivního zpracování. Nejlepšími příklady tu mohou být filmy klasické hollywoodské kinematografie, v nichž je čitelnost dělení na dramaturgické jednotky (scény a sekvence) akcentována pomocí formálních prostředků: měkké montáže, svorníkového vzorce při užívání velikostí záběrů

23 Tomuto konstatování odpovídá ambivalence, kterou s sebou nese termín „schéma“, jenž má pro modely *top – down* základní platnost. „V pojmu schématu se odrážejí dva aspekty běžného jazyka: na jedné straně se říká, že je možno ‚disponovat schématem‘, což v pozitivním smyslu znamená přítomnost pořádkové struktury, možnost organizace a porozumění [...]. Na druhé straně to však také znamená, v negativním smyslu, že se nové zkušenosti ‚zatlačují do schématu‘, že se postupuje ‚ve shodě se schématem‘. Schéma tak umožňuje, strukturuje, ale také omezuje naši zkušenost“ (Ballstaedt et al., 1981: 29).



(přechod od celkových záběrů k detailnějším a potom zase k celkům) apod.

Ve vztahu ke každé cyklicky zpracovávané jednotce diskursu jsou realizovány tyto operace:

- poznání stavu věcí, události a postav spolu s kontrolou časoprostorové spojitosti;
- segmentace, založená za prvé na stanovení fází činností a jednání a za druhé na odlišení jednotlivých jednotek děje (např. scén);
- poznání a kategorizace jednání vystupujících ve scéně (realizovaných prostřednictvím slov nebo činů);
- určení *relací* a *vazeb* mezi stanovenými a kategorizovanými jednotkami;
- hypotetické připsání specifického *situačního významu*, závislého na kontextu, k znázorněné scéně;
- formulace *soudu* o povaze a významu znázorněné filmové scény;
- zapojení soudu do konstruovaného *substrátu* filmu, který lze podle van Dijka a Kintsche (1983) označit jako makrostrukturu filmu;
- vytvoření *očekávání* týkajících se následující scény na základě aktivizovaných schémat (včetně gramatiky výprávění a scénářů);
- potvrzení a nové zpracování soudu v průběhu recepcce následující scény, což ze sémantického hlediska stabilizuje umístění scény v makrostruktuře, ověřuje lokální koherenci a konstruuje odkazy k tomu, co bylo znázorněno a co se znázorňuje právě teď, a také očekávání týkající se toho, co přijde.

Filmová forma v průběhu pojmového i mimopojmového zpracování (např. prostřednictvím obrazových představ, konstrukce kognitivních map [srov. Mikunda, 1990: 246–248]) podléhá transformacím a rekonstrukci. Základní transformace, které je podrobován film během recepcce, spočívá pochopitelně v tom, že divák připisuje elementům filmové formy významy; kontrolu nad celkem filmové formy vykonává nikoli tak, že by si pamatoval její uspořádání, ale tak, že rozumí významům jí připsaným a jejich vztahům. Pokud jde o procesy typu *zdola nahoru*, které nás na tomto místě zajímají, v kontextu omezených možností jak pro zpracování, tak pro uchování v paměti je třeba předpokládat,

že organizaci formálních elementů do větších celků a jejich vylučování nebo vyzdvihování řídí základní zákonitosti, které je možno pojímat jako pravidla. K těmto pravidlům patří:

- pravidlo *vypouštění* – odsunutí informace pokládané za málo podstatnou;
- pravidlo *selekcce* – opak pravidla vypouštění, vybírá se to, co je podstatné;
- pravidlo *generalizace* – abstrahování, což ve vztahu k verbálním textům van Dijk a Kintsch popisují jako nahrazování soudů makrosoudy;
- pravidlo *konstrukce* – činění závěrů na základě znázorněných stavů věci a událostí, jejich složek a vlastností, možných příčin a pravděpodobných důsledků (srov. van Dijk, 1980; van Dijk – Kintsch, 1983).<sup>24</sup>

K užívání procedur spojených s prvními dvěma pravidly (vypouštění a selekcce) dochází nepochybně v rámci strategie porozumění, která se nazývá *strategie aktuálního stavu* (*current-state strategy*, Fletcher – Bloom, 1988). V jejím rámci je nutnost hromadění dat v operační paměti a také jejího prohledávání minimalizována tím, že divák z událostí a stavů věcí reprezentovaných v operační paměti vybírá vždy nejaktuálnější stav věcí nebo událost spolu s předcházejícími příčinami. Tato strategie vždy soustřeďuje pozornost recipienta na stav řetězce příčin a účinků dosažený v daném okamžiku diskursem a probíhající textem. V operační paměti tak po každém cyklu zůstává jeden aktivní (ve větší či menší míře složitý) stav věcí nebo událost; jeho (její) volba pak

<sup>24</sup> Je jasné, že tato pravidla, resp. makropravidla – protože podle názoru van Dijka a Kintsche slouží k vyvozování makrosoudů ze soudů – neustále vystupují v interakci s procesy řízenými pojmově. O působení těchto pravidel v rámci sestupných procesů pojednávají J. W. Alba a Lynn Hasherová: „Kódování složité informace řízené schématy se vyznačuje čtyřmi základními procesy: procesem selekcce, abstrakce, interpretace a integrace. Teorie schémat, která tvrdí, že všechny tyto čtyři procesy probíhají, musí konstatovat, že z každé události pozorované v okolí je zakódována pouze ta informace, která obsahuje význam a je důležitá z hlediska právě aktivizovaného schématu. Z vybrané informace je abstrahováno sémantické jádro sdělení a povrchová forma je opomenuta. Sémantické jádro je poté interpretováno tak, aby bylo ve shodě se schématem. Získaná informace je pak integrována s příbuznou informací dřívější, která byla aktivována během probíhajícího kódování epizody. Je třeba předpokládat, že působení jednoho nebo několika z těchto procesů by mělo vést k téměř zcela adekvátní reprezentaci“ (Alba – Hasher, 1983: 204, cit. podle Mandler, 1984: 109).



směřuje ke zvýšení pravděpodobnosti toho, že vybraný element vstoupí do sémantického vztahu s následující událostí a tím bude omezeno vynaložení sil potřebné k prohledávání paměťových zásob s cílem vysvětlit její výskyt nebo zkonstruovat podmínky pro ni nezbytné a stanovit motivaci s ní spjatou.

Na tomto místě je nepochybně zřejmé, jak se procesy řízené daty (*zdola nahoru*) a procesy řízené pojmově (*shora dolů*) interaktivně propojují. Strategie aktuálního stavu a výběry realizované ve spojitosti s ní vstupují do interakce s procesy řízenými schémata. Očekávání vyplývající z aktivních scénářů nebo gramatiky vyprávění (popř. z obou zároveň) se ve formě omezení a podmínek řídících proud aktivace a tlumení zapojují do procesu selekce a vypouštění. Zastavme se u jednoduchého příkladu: v situaci, kdy byl ve vyprávění stanoven „cíl“ pro protagonistu, většinou poté nastupuje série jednání v rámci „děje“ a spíše zřídka bývá uváděno „dějiště“. Proto také bude aktivace přecházet od cílů k jednáním a naopak procesy tlumení budou přecházet od cílů k dějištěm (srov. Fletcher – Arthur – Skeate, 1995: 208).<sup>25</sup>

Uvedená pravidla generalizace a konstrukce představují podobně jako pravidla vypouštění a selekce operace redukování informací, jejich spojování do větších jednotek a jejich pořádání. V rámci procesů porozumění se tak uskutečňuje přechod od rovinny konstrukční aktivity k rovině aktivity integrační.

## 5. SITUAČNÍ MODEL

Výsledkem konstrukčního zpracování, které by mělo být podle návrhu Waltera Kintsche pojímáno jako systém produkce (Kintsch, 1988: 164), je předběžná, volně propojená síť asociací a odkazů. Vedle mezer nebo nedostatku koherence se v ní mohou objevovat dokonce i rozpory. K tomu, aby vytvářená kognitivní reprezentace filmu měla formu koherentní struktury, jsou nezbytné integrační procesy. Kognitivní instanci, v níž se konstrukční procesy setkávají s procesy integračními, budu vymezovat za pomoci termínu *situační model*, navrženého Teunem van Dijkem

25 Částečně to také vysvětluje, proč recipienti při pokusech o shrnutí filmu uskutečňují jeho rekonstrukci spíše ve shodě s kanonickou formou vyprávění, tedy v podobě odpovídající gramatice vyprávění, a nikoli ve shodě s uspořádáním syžetu (faktickým sledem znázornění událostí ve filmu).

a Walterem Kintschem (1983). V kognitivní tradici je situačnímu modelu příbuzný *mentální model* v chápání Philipa Johnsona-Lairda (1983).

Autoři *Strategies of Discourse Comprehension* na konci své knihy stručně definují:

Situační model [...] je bázi pro interpretaci textu. Zahrnuje veškeré znalosti obsažené implicitně v textu nebo jiným způsobem presupponované. Obecné znalosti jsou pojímány úplně stejně jako specifické zkušenosti v tom aspektu, že obě tyto sféry mohou tvořit bázi pro situační modely a díky tomu kodovat nové zkušenosti (van Dijk – Kintsch, 1983: 338).

Situační model je tedy třeba pojímat jako mentální reprezentaci určitého textu, která přesahuje informace poskytované diskursem a vzniká v důsledku interakce informací obsažených v textu se znalostmi o světě. Podstatné z hlediska předmětu našeho zájmu, tedy porozumění filmovému vyprávění, je však to, že van Dijk a Kintsch soudí, že během porozumění verbálnímu diskursu recipient ve své epizodické paměti paralelně konstruuje dvě mentální reprezentace, které na sebe působí.<sup>26</sup> První z nich, která se podle Craikovy a Lockhartovy koncepce *rovin zpracování* (Craig – Lockhart, 1972) vyznačuje nižší úrovní zpracování, je textová báze (*text base*). Představuje náležitý (ale samozřejmě nikoli věrný) mentální odraz textové informace v podobě soudů a inferencí, též ve formě soudů nezbytných pro stanovení lokální a globální koherence textu. Na rovině obecné koherence textu jsou ze soudů (pomocí makropravidel) vyvozovány makrosoudy, které konstituují makrostrukturu textu – např. téma, topiky (*topics*) – srov. pozn. 35 [pozn. překl.], substrát vyprávění.<sup>27</sup> Naproti tomu druhou formu reprezentace textu představuje situační

26 Teun van Dijk a Walter Kintsch odlišují ještě třetí, „nejvnějšnější“ rovinu reprezentace textu, jeho povrchovou strukturu zahrnující slovní formulace a syntax. V polské literatuře je možno nalézt výklad o tomto složitém modelu, jehož součástí jsou četné strategie (procedurální složka) a kognitivní instance (deklarativní složka), in Kurcz, 1987: 329–334.

27 Mikrostruktury operují na rovině vět a jejich sekvencí, makrostruktury operují na rovině celého textu, superstruktury pak představují kulturní formy fungování textu. Tyto pojmy dále užívat v pracích z oboru lingvistiky textu Teun van Dijk (srov. van Dijk, 1980), zavedeny byly Manfredem Bierwischem (Bierwisch, 1965).



model, který zahrnuje kognitivní informace o událostech, jednáních, osobách, vztazích mezi nimi, tedy vše, čeho se týká text. Tyto dvě formy reprezentace, vzájemně korespondující a v průběhu porozumění diskursu neustále aktualizované, vykazují dva zásadní rozdíly. První z nich ozřejmuje zmíněná definice – textová báze obsahuje pouze informaci vyozenou z textu pomocí strategie porozumění diskursu, naproti tomu při konstrukci situačního modelu textu se vedle informace pocházející z diskursu (zprostředkované textovou bází) využívají obecné znalosti o situacích znázorněných v textu získávané ze sémantické paměti. Druhý rozdíl představuje to, že zatímco textová báze je ideální reprezentací (tj. má pouze podobu soudů), formát situačního modelu je heterogenní – vedle soudů jej mohou konstituovat např. zmíněné kognitivní mapy nebo mentální představy.

Na rozdíl od Waltera Kintsche a Teuna van Dijka navrhuji, aby se ve vztahu k porozumění filmu počítalo s tím, že divák při hledání významu konstruuje v procesu recepce (ve fázi integrace) kognitivní reprezentaci filmu pouze v podobě složitěho, procesuálního situačního modelu. Takový model, připomínám, lze pojímat jako reprezentaci stavu věcí v rámci prostoru problému. Naproti tomu soudím, že přijetí předpokladu, že v aktu porozumění filmu divák vytváří dvě nebo – vzhledem ke složitosti a heterogenosti filmu – větší množství kognitivních reprezentací, by bylo v rozporu s principem kognitivní úspornosti a znemožňovalo by vysvětlení velké rychlosti mentálních procesů v průběhu porozumění filmu.<sup>28</sup> Nezdá se, že by v kognitivním procesu docházelo k neustálému „přehazování“ zpracovávaných (příp. též už zpracovaných) dat mezi mnoha kognitivními instancemi, jak to vyžaduje van Dijkův a Kintschův model (bere na zřetel např.: 1. centrální procesor, kde se uskutečňují kognitivní operace, 2. v rámci epizodické paměti mj. reprezentací povrchových forem a jejich rysů, ideální strukturu v podobě soudů,

28 Zdá se, že tato hypotézu potvrzují experimentální výzkumy realizované Peterem Ohlerem (Ohler, 1994a, kap. 6). Podle jeho názoru se procesy kognitivního zpracování uskutečňují v rámci centrálního procesoru (resp. analyzátoru) a právě situačního modelu. Mezi těmito dvěma kognitivními instancemi dochází k neustálé výměně informací založené na tom, že procesor aktualizuje model tím, že do něho zavádí nové informace, a naproti tomu model poskytuje organizační strukturu v podobě hypotéz, očekávání a inferencí (Ohler, 1994a: 32–34; srov. též zde kap. 2.6).

makrostrukturu v podobě textové báze a situační model, 3. v rámci sémantické paměti mj. lexikální znalosti a znalosti různých oblastí skutečnosti shromážděné v rámci scénářích a schématů [tyto znalosti mají buď status sémantické čili obecné paměti, nebo paměti epizodické čili osobní, zformované individuální zkušeností]). Struktura kognitivní reprezentace filmu je relační a holistickou konstrukcí, což způsobuje, že divák v situačním modelu uchovává nejen stopy toho, *co* mu bylo znázorněno nebo *o čem* byla řeč, ale také stopy toho, *kdy* a v *jakém* kontextu se to objevilo. Trvalost těchto stop v rámci epizodické paměti přirozeně závisí na míře jejich zpracování a na roli, kterou daný element (pocházející ze stylistické roviny nebo z narativní filmové formy) odehrává při porozumění vyprávění nebo připisování významů filmu.

Navíc je třeba předpokládat, že situační model, který divák utváří pro filmové vyprávění, má také vlastnosti mentálního modelu v chápání Philipa Johnsona-Lairda (1983; 1989). Jako svlaň závažné se jeví přijetí předpokladu, že v průběhu uvažování je možno konstruovat situační model, jehož součástí se stávají navzájem vztažené struktury v podobě soudů a dílčí mentální modely. Zatímco zmíněné struktury mají abstraktní a nespecifický charakter, mentální modely se vyznačují specifickou strukturální identitou ve vztahu k vnímanému nebo představovanému stavu věcí.<sup>29</sup> Johnson-Laird používá ve spojitosti s porozuměním textu podobně jako van Dijk a Kintsch označení situační model a konstatuje, že modely diskursu postihují a vysvětlují situaci, kterou percipujeme nebo kterou si představujeme v souvislosti s jeho recepcí. Jeho teorie mentálních modelů předpokládá, že lidé dělají závěry prostřednictvím porozumění situaci a že jejich východiskem je přiměřený soubor modelů – jeden model pro jednu situaci –, jenž je konstruován na základě percipovaných gestaltů, porozumění diskursu a získaných zkušeností (v podobě systému znalostí) (srov. Johnson-Laird, 1989: 471; Johnson-Laird – Byrne, 1991: 195–196).

29 Mentální modely jsou podle názoru Johnsona-Lairda založeny na strukturálních analogiích ve vztahu ke světu, a proto mohou být kognitivní reprezentace filmu nebo jeho scén právě takovými mentálními modely, chápanými jako percepční koreláty, jež se vyznačují vlastnostmi recipientovy individuální perspektivy (srov. též Ostaszewski, 1999a: 59–61).



V každém aktu vzpomínání, zvažování, resumování nebo parafrázování filmového vyprávění, který je manifestací porozumění hranému filmu, divák „zploštuje“ a funkcionalizuje složitou „architekturu“ gestaltů tvořících kognitivní reprezentaci a současně situační model filmu. Činí tak prostřednictvím aktualizace a zdůraznění těch „plošek“ gestaltů, které celku struktury zajišťují koherenci a odpovídají epistemologickému kontextu, jež divák přijímá, aby byl práv pragmatickým požadavkům situace.<sup>30</sup> Nejrozšířenější a nejjednodušší strategie porozumění (na niž se ostatně vyprávění nejčastěji odvolávají, a tak přispívají k jejímu ještě lepšímu osvojení) je *strategie příčinné logiky*. Divák v kategoriích příčin a následků probírá a navzájem spojuje znázorněné události a činy a výraznost tohoto řetězce příčin a účinků podporuje pojmové zpracování vyprávění a porozumění tomuto vyprávění. Kognitivní reprezentace filmového vyprávění se pochopitelně neomezuje pouze na mentální rekonstrukci jeho dějové kostry. Ta představuje jen osu, která díky své větší nebo menší shodě s kanonickou formou vyprávění (gramatikou vyprávění a základními scénáři) usnadňuje uchování struktury kognitivní reprezentace v paměti a vykonávání mentálních operací s ní. Situační model takového filmu jako *SOURAK DNE* Jamese Ivoryho (1993), braného zde jako hypotetický příklad, se ovšem nebude omezovat na jednoduchou fabuli, jejíž osnovou je příběh ukryvaného citu pana Stevense (Anthony Hopkins), majordoma v sídle lorda Darlingtona (James Fox), k hospodyni slečně Kentonové (Emma Thompsonová). Podstata filmového vyprávění zde totiž tkví v ovládané mimice a úsporných gestech Anthonyho Hopkinse, jež vyjadřují životní filozofii pana Stevense a představují kontrast pro malou historii obyčejných lidí i pro velkou historii, odehrávající se kdesi v pozadí. Subtilní atmosféra Darlington Hall a celá sféra chování a postojů postav se jen s obtížemi poddávají konceptualizaci, nicméně jako představové gestaly budou navlékány na nit pozvolna se doplňujících událostí a budou tvořit složku kognitivní reprezentace tohoto filmu.

30 Edward Branigan a Jan Simons soudí, že divák v procesu recepcce konstruuje epistemologické kontexty, které představují rovinu popisu a interpretace informace obsažené ve filmovém textu (srov. Branigan, 1992: 111–113; Simons, 1995: 194–195).

## 6. INFERENČNÍ PROCESY

Podstatou situačního modelu jsou integrační procesy, tedy stanovení (či vytvoření) svazků mezi elementy vyprávění, např. mezi postavami nebo mezi událostmi. Divák to uskutečňuje prostřednictvím procesů vyvozování, jejichž přítomnost je podle konstruktivistické teorie nezbytná pro objevení významů.<sup>31</sup> Procesy vyvozování, jejichž aktivizaci během recepcce filmu podmiňují recipientovy cíle, nepředstavují nějakou zvláštní třídu inferenčních mechanismů, avšak podobně jako celý systém znalostí vykazují velkou elasticitu při adaptaci na proměnlivé kontexty svého využití. Naproti tomu je nepochybné, že ve vztahu k recepci filmu (jakož i každého narativního textu) je možno rozlišit dva módy vyvozování. Většina inferenčních procesů se uskutečňuje automaticky, bezprostředně v průběhu kognitivního zpracování přicházející informace, tedy v modu *on-line*. Vedle nich se na porozumění filmovému vyprávění mohou podílet mechanismy vyvozování v modu *off-line*, tedy takové, které se uskutečňují až během pozdějšího vzpomínání na film, připisování významů filmu nebo konečně jeho interpretace.

Podle konstruktivistické teorie můžeme předpokládat, že k procesům vyvozování v rámci porozumění filmovému vyprávění v modu *on-line* patří:

1. *referenční inference*, na jejichž základě je znázorněný element filmové formy poznáván např. jako předmět, postava, promluva nebo jednání a je referenčně spojen s dřívějším elementem nebo s předcházející složkou filmového textu;
2. *inference, jež se týkáji připsování rolí dané struktuře situace* – určují roli jednotlivých jednání a situací, definují jejich místo, čas, status postav apod.;
3. *inference týkající se příčin tkvících v minulosti* – vytvářejí most mezi aktuální, bezprostředně danou situací, událostí nebo jednáním a dřívější situací nebo situacemi (např. událost spočívající v tom, že hrdina těžce onemocněl, nachází své inferenční zdůvodnění ve faktu, že dříve film podal informaci o bankrotu firmy, kterou vlastnil);

31 Vyození (které se též označuje jako inferenční procesy) je možno definovat jako kognitivní proces, při němž na základě existujícího systému znalostí a právě podávané informace vzniká informace nová (van der Meer, 1995: 348).



4. *inference týkající se nadřazených cílů* – vysvětlují cíle, které představují motivaci pro intencionální jednání postav (např. nadřazený cíl „vykonání pomsty“ motivuje jednání „oběti“ usilující o zabití „ničemy“, inferenčně pak poznání „aktu msty“ vysvětluje, proč „oběť“ zabíjí „ničemu“);

5. *inference týkající se tématu a topiků* – inference spojené s tématem určují nejdůležitější otázky, o něž ve filmu jde, např. morální naučení vyplývající z vyprávění (vyprávění může např. být konkretizací občanské ctnosti „ať jsou slova potvrzena činy“), na lokální rovině tyto inference stanovují topiky (srov. k tomu kap. 5.2);

6. *inference týkající se emocionální reakce postav* – jejich výsledkem jsou přesvědčení o emocích, které zakoušejí fiktivní postavy pod vlivem událostí či jednání, resp. o jejich reakci na ně (Graesser – Singer – Trabasso, 1994: 375 a 384).

Těchto šest tříd inferencí je základem konstrukčně-integrační aktivity recipienta při budování referenčního situačního modelu, tedy toho, o čem hraný film je. Jsou potřebné pro vysvětlení (a zároveň pochopení) toho, proč postavy pokračují k určitým jednáním, proč se odehrávají určité události, proč byla daná informace umístěna do filmového diskursu. Charakteristické je, že porozumění v modu *on-line* udávají tón otázky *proč*, a nikoli např. otázky, *co* se stane později, nebo *jak, kde, kdy* k tomu dojde.<sup>32</sup> První tři typy inferencí umožňují dosažení lokální koherence, další tři slouží k stanovení koherence globální. Zde je možno dodat, že když divák konstruuje mnohorovinnou reprezentaci filmového vyprávění a na každé rovině činí mnoho inferencí, koriguje to jeho porozumění filmu.

Vedle těchto šesti tříd inferencí divák v rámci recepce filmu a jeho kognitivního zpracování činí inference, které lze zařadit do mnoha jiných tříd. Jako charakteristické pro proces porozumění filmu lze uvést ještě tři druhy inferencí:

32 Je asi třeba povšimnout si toho, že se tu objevuje odlišnost od stanoviska Davida Bordwella, který zdůrazňuje anticipační charakter aktivity diváka, neustále ve vztahu k sledovanému filmu formulujícího hypotézy a utvářejícího očekávání (Bordwell, 1985: 32). Zdá se, že tento poněkud přeexponovaný obraz zapojení do recepce, založený na představě „hyperaktivního, nadměrně aktivizovaného diváka“, jak uvádí Andrzej Zalewski (1997: 158), vyplývá z opění Bordwellovy koncepce o modely *top – down*, jež převádějí porozumění na aktivizaci schémat a s nimi spojených očekávání.

7. *inference týkající se kauzálních konsekvencí* – předpovídají řetězec příčin a účinků, přičemž respektují jak fyzické události, tak nové plány filmových postav (neberou však v úvahu emoce postav, jichž se týkají inference třídy 6);

8. *inference týkající se podřízených záměrných jednání* – inference postihuje cíl, plán nebo jednání precizující to, jak protagonista uskutečňuje jednání v rámci celkového plánu;

9. *inference týkající se stavů věcí* – inference postihuje aktuální stav věcí, jenž je situován v časovém rámci textu a jenž není přičinně spjat s fabulí (stav věcí může zahrnovat jak fyzické, tak i mentální rysy postav, jejich znalosti a přesvědčení, vlastnosti předmětů, jejich umístění apod.).<sup>33</sup>

V rámci konstruktivistické teorie se soudí, že inference zde uvedené pod čísly 7–9 se uskutečňují v modu *off-line*. Můžeme samozřejmě předpokládat, že všechny inference, které divák vztahuje k filmu nebo které k němu může vztáhnout, jsou činěny bezprostředně, během sledování filmu, tedy v modu *on-line*. Takové stanovisko zastávají např. G. McKoon a R. Ratcliff (podle Graesser – Singer – Trabasso, 1994: 371). Zdá se však, že odůvodněné je přijetí minimalistické teze, podle níž divák současně s percepcí a zpracováním filmové informace činí pouze ty inference, které jsou nutné pro konstrukci koherentního vysvětlení jednání a událostí bezprostředně znázorněných filmovou narací. Ostatní inference (tedy např. typy uvedené zde pod čísly 7–9) můžeme pojímat jako mechanismy vyvozování *off-line*, protože pravděpodobnost jejich výskytu v modu *on-line* je značně menší než v případě prvních šesti tříd. Na rozlišení inferencí *on-line* a *off-line* se do značné míry navrhuje dělení na inference automatické a strategické. Zatímco totiž vyvozování v modu *on-line* probíhá – až na určité výjimky (srov. dále příklad z PŘEPADENÍ) – automaticky a nevědomě, vyvozování v modu *off-line* má často charakter strategického procesu, což mj. znamená, že operuje na globální rovině a že jsou brány v úvahu úkoly a cíle (nejednou idiosynkratické), které si klade divák (příklad strategické inference se objevuje v kap. 5.3).

33 Arthur Graesser, Murray Singer a Tom Trabasso (1994) vyjmenovávají ještě další třídy inferencí; ty zde však neberu v úvahu, protože se týkají buď výlučně verbálního diskursu (např. inference týkající se konkretizace substantivních kategorií), nebo procesů, které v rámci zde zastávaného pojetí patří do sféry interpretace (např. inference týkající se emocí recipienta nebo intencí autora).



Bereme-li naproti tomu v úvahu logická kritéria, můžeme na základě analytických popisů filmů provedených diváky (ve velké míře to jsou shrnutí jejich fabulí – v dalších kapitolách se stanou bází pro detailnější úvahy) konstatovat, že porozumění filmu má obecně charakter induktivního procesu. Divák používá heuristická pravidla (heuristiky)<sup>34</sup> a formuluje hypotézy týkající se tématu filmu a cílů prvoplánových postav a poté soustřeďuje pozornost na sběr informací, které jeho hypotézu verifikují. Současně díky tomu, že v induktivních inferencích se přechází od detailu k zobecnění, rozšiřuje se informační obsah sdělení (realizuje se tak standardní maxima Jeroma Brunera [1973]: „přesahování poskytnutých informací“). Spolu s tím, jak diskurs poskytuje nová data, divák postupně zužuje pole možných řešení a stále přesněji určuje hlavní téma filmu (tím, že potvrzuje, nebo reviduje svou předběžnou hypotézu) i podřízenou hierarchii dílčích topiků.<sup>35</sup>

Divák ovšem ve snaze zkonstruovat spojitou mentální reprezentaci v podobě situačního modelu využívá také mechanismy deduktivního vyvozování včetně jejich nejreprezentativnějších případů v podobě sylogismů. Vyvozování tohoto typu se uplatňuje v menším rozsahu a v omezené oblasti, divák většinou nepřekračuje úroveň respektování jednoduchého principu *vyplývání*, tedy z hlediska formální logiky nepřekračuje elementární rovinu predikátového kalkulu prvního řádu (srov. kap. 5.5).

34 V kognitivní psychologii se předpokládá, že všechny mentální operace mají podobu buď heuristických pravidel (heuristik), nebo pravidel algoritmických (algoritmů). „Heuristiky jsou nespolehlivé principy, pravidla, taktiky a intuice, které nezaručují řešení daného úkolu“ (Kozielecki, 1995: 111; srov. též kap. 1, s. 37). Naproti tomu algoritmus je „spolehlivé pravidlo, které určuje, jakou konečnou řadu operací je třeba postupně vykonat, aby byly vyřešeny všechny úkoly dané třídy“ (Kozielecki, 1995: 110).

35 Recipient v inferenčním procesu, jehož bází je filmový diskurs, určuje topik, který stanovuje jisté „byť-o-něčem“ (*aboutness*), tedy formuluje hypotézu týkající se pravidelnosti, jež jsou v textu závažné. Tento typ pravidelnosti vyznačuje hranice i podmínky spojitosti textu. Topik dává směr kognitivní aktualizaci díla jako textu, a tak ohraničuje a kategorizuje informaci poskytovanou diskursem. Text většinou obsahuje celou hierarchii topiků, sahající od roviny topiků (témat) výpovědí a jednání postav přes diskursivní a narativní topiky až po *makrotopik* – v chápání Umberta Eka –, který zahrnuje všechny topiky a který lze pokládat za *téma* vyprávění (Eco, 1994b: 127–134; srov. též Wuss, 1993: 135–140 a zde kap. 5.2).

## 7. KOGNITIVNÍ PROCESY A FILMOVÉ FORMY ZNÁZORNĚNÍ

Filmoví tvůrci chtějící náležitě komunikovat se svým publikem (tedy srozumitelně, zajímavě, s výraznou artikulací a bez zbytečné redundance) vždy museli brát v úvahu kognitivní aspekt: možnosti percepcce, omezený rozsah zapamatované informace, povahu procesů zpracování a mechanismů vyvozování. (V tomto kontextu můžeme uvést obrazné konstatování Davida Bordwella, podle něhož představují filmaři praktiky v oblasti kognitivní psychologie (srov. Bordwell, 1992: 7–8).<sup>36</sup>) Postupné získávání zručnosti je patrné v odmítání chybných, protože „nečitelných“ řešení.

Zvlášť velké množství exemplifikačního materiálu poskytuje raná kinematografie. Jako příklad lze použít slavný film Edwina S. Portera *ŽIVOT AMERICKÉHO HASIČE* (1903). V jednom ze záběrů, natáčeném uvnitř místnosti, vidíme dvě osoby, které jedna po druhé opouštějí oknem hořící pokoj. V dalším záběru, montážně spojeném s předchozím prolínáčkou, vidíme obě osoby zvnějšku ve chvíli, kdy postupně vylézají oknem ven. Druhý záběr tedy opakuje část děje, aby zdůraznil moment pronikání postav do jiného prostoru. Barry Salt to hodnotí jako chybné řešení problému prostorové kontinuity v situaci tzv. průchodu dveřmi (*the door-way problem*). Jeho správné řešení, spočívající ve změně znázorněného místa při zachování kontinuity pohybu postav, nachází Salt ve filmech evropských tvůrců z této doby – ve filmu *HOŘÍ!* Jamese Williamsona (1901) a v *MODROVOUSOVI* Georgese Mélièse (1901). Např. v *MODROVOUSOVI* otevírá poslední žena titulního hrdiny dveře a vchází do tajemného pokoje na pravé straně obrazu, poté následuje prolínáčka do záběru ukazujícího tento pokoj a žena do něho vchází z levé strany, takže je dosaženo efektu harmonizované kontinuity. Salt konstatuje, že ve filmech vznikajících po roce 1900 vzhledem k nedostatku vzorů z jiných médií vizuální komunikace a vzhledem k tomu, že ještě nebyly vypracovány vlastní konvence, obě řešení „průchodu dveřmi“ vystupovaly jako alternativy. Avšak již po roce 1906 se Williamsonovo řešení stalo postupem obecně užívaným a uznávaným za správné (Salt, 1983: 58–60). Peter Ohler vysvětluje tuto otázku v kategoriích Lakoffových

36 Tento Bordwellův článek na příkladě filmu *MILDRED PIERCE* (1945) od Michaela Curtize dokonale vysvětluje, jak filmaři respektují význam „schematických předpokladů“ a jak v rámci textu projektují řetězce inferencí a také využívají mechanismus zapomínání.



a Johnsonových (Lakoff – Johnson, 2002) představových schémat a konstatuje, že Porterovo řešení sice částečně respektuje kinestetické představové schéma kontejneru (*container schema*), avšak porušuje jeho základní princip: vidíme překračování hranice (přínejmenším jeho počátek), a přesto se pozice postavy ve vztahu ke kontejneru v následujícím filmovém záběru nemění. Naproti tomu Williamsonovo řešení, které přihlíží k představě kontejneru, jak se utvořila na základě zkušenosti z kontaktů s fyzickým okolím, se ukazuje jako přesvědčivě a přirozeně (Ohler, 1994a: 156–157).

S jiným typem omylu při odhadu kognitivních možností diváka se setkáváme v případě filmu X-27 Josefa von Sternberga (1931). Ve scéně odhalení generála von Hindau (Warner Oland) poskytuje klíčový důkaz jeho zrady generálův komorník, který informuje agentku rakouské tajné služby, onu X-27 z titulu (Marlene Dietrichová), že generál nekouří cigarety. Sternberg, který zcela zjevně nedůvěřoval ani paměti diváka, ani jeho schopnosti činit inference ze zázorněných situací, signalizuje prostřednictvím dvojexpozice, že agentka si tento údaj spojila s faktem, že v předcházející scéně návratu z plesu si generál rychle vzal cigaretu od člověka, který jej doprovázel (na záběr agentky v detailu se navrstvuje záběr z předcházející scény, v níž si generál bere a uschovává cigaretu). O několik scén dále se postup dvojexpozice opakuje, tentokrát s cílem obrazově signalizovat podezření, jež se zmocňují esa ruské výzvědné služby plukovníka Kovrina (Lew Kody): v budově, v níž je umístěn armádní štáb ruských vojsk, zpozoruje černou kočku. Na detail Kovrinovy zamyšlené tváře se vrství záběr z předchozí sekvence, v němž se ve vídeňském bytě X-27 setkal s takovou kočkou, a tak se na stejném principu jako předtím ozřejmuje myšlenka, na kterou právě připadl: *do štábu pronikl rakouský špion*. Toto evidentně redundantní řešení, které vyplývá z chybného odhadu kognitivních možností diváka a vedle toho mu odebírá úlohu spojovat data a činit inference, jež je mu vyhrazena, představuje příklad neúspěšného pokusu.

Díky takovým zkušenostem, na principu pokusů a omylů, však filmaři postupně získávali stále větší praktické znalosti toho, jak využívat možnosti, ale také omezení našeho kognitivního aparátu pro sugestivní vyprávění svých příběhů. O obratnosti a preciznosti v této oblasti výmluvně svědčí, zvláště v porovnání s von Sternbergovým filmem X-27, jedna z mikros scén PŘEPADENÍ Johna Forda (1939), již popisuje Daniel Dayan:

Doc Bone zastaví Ringa na chodbě krčmy v Apache Wells a ptá se ho, kolik mu bylo let, když byl poslán do tuého vězení. „Skoro sedmáct,“ odpovídá Ringo. Doc mlčí. Velmi nízký věk odsouzence se stává dalším argumentem na jeho obhajobu. Docovo zadumání je v tomto okamžiku zjevně znakem pro diváka, naléhá na něj, dává mu čas, aby si věc uvědomil, a tiše mu nakazuje, aby k tomuto faktu přihlédl (Dayan, 1984: 141).

Způsob vedení narace v PŘEPADENÍ naznačuje, že tvůrce tohoto filmu disponoval implicitní znalostí toho, co zde bylo postíženo tezí, podle níž diváci realizují ve vztahu k postavám a událostem zázorněným ve filmu inference v modu *on-line*. Občas nieměně, když chtěl – jako v případě malé scény popsané Dayanem – zdůraznit důležitost předpokladu pro uskutečnění inference, mohl do filmu umístit takovou výmluvnou „pauzu“.

Stabilizace konvencí<sup>37</sup> při znázorňování a osvojení těchto konvencí ze strany diváků umožňuje tvůrcům jít ještě dále. V rozsáhlém rozhovoru, který s Alfredem Hitchcockem vedl François Truffaut, Hitchcock přiznává, že jediným důvodem, proč do filmu NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU vložil scénu v kukuřičném poli, kde dojde k pokusu zlikvidovat Rogera Thornhilla prostřednictvím útoku letadla, byla hra s očekáváními diváka vycházejícími z dějového schématu žánru:

Chtěl jsem jít proti staré šablone: muž přišel na místo, kde bude možná zabít. Jak se v takovém případě obvykle postupuje? „Temná“ noc na úzké městské křižovatce. Oběť čeká, stojí ozářena světlem pouliční svítilny. Chodník je ještě vlhký po dešti. Velký detail černé kočky, která rychle přelíbne podél zdi. Záběr okna, kde někdo poodhrne záclonu a pokradmu se dívá. Pomalu přijíždí černá limuzína atd. Položil jsem si otázku: co je pravy m opakem této scény? Pustá pláň, zalitá sluncem, žádná hudba, žádná černá kočka, žádné tajuplné obličje v okně! (Rozhovory, 1987: 142).

Neměně zajímavý příklad hry s očekáváními diváka poskytuje adaptace románu Thomase Harrise MLČENÍ JEHŇÁTEK (1991)

<sup>37</sup> V kontextu kognitivních procesů je zřejmě třeba poznamenat, že např. Peter Ohler si všimá toho, že z hlediska kognitivní sémantiky (George Lakoffa a Marka Johnsona) představuje část konvencí filmového znázorňování, např. systém časoprostorové kontinuity, konvence motivované, nikoli arbitrární (srov. Ohler, 1994a: 123). Srov. též Bordwelovy úvahy o spojení pohled/protipohled, blízké Ohlerovi (Bordwell, 1996).



v režii Jonathana Demma. V určitém okamžiku je divák uveden v omyl za pomoci dvou posunů. První, na narativní rovině, sugeruje plně zpřístupnění informace o tom, jak daleko pokročilo pátrání po sériovém vrahovi žen zvaném Buffalo Bill, a o místě pobytu osob, které pátrání provádějí: Jack Crawford (Scott Glenn) spolu s agenty FBI obkličuje v Calumet City úkryt údajného vraha Johna Granta *alias* Jamea Gumba (Ted Levine) a na druhé straně Clarice Starlingová (Jodie Fosterová) v Belvedere objasňuje okolnosti smrti Frederiky, první zavražděné dívky. Současně je nám však zatajena informace o umístění domu, v jehož sklepě Jame Gumb zadržuje Catherine Martinovou (Brooke Smithová) a provozuje svou „krejčovskou dílnu“. Druhý posun, na rovině filmových forem znázorňování (ustavující záběr, alternace záběrů znázorňujících události ve sklepě a před domem v Calumet City), sugeruje prostřednictvím stále výraznějšího montážního propojování, že jde o typickou „záchranu v poslední chvíli“, ukazovanou paralelní montáží. Výsledkem je, že divák celou situaci definuje chybně. Když Jame Gumb vyrušený dvojím zavoněním za dveřmi prozatím ustupuje od svého úmyslu, že se s Catherine definitivně vypořádá, a jde nahoru, očekáváme, že po otevření dveří narazí na agenta FBI, který dvakrát stísl zvonek u nenápadného stavení v Calumet City. Po otevření dveří, za nimiž – jak se ukazuje – stojí agentka Starlingová, musí překvapený divák místo právě očekávaného vyvreholení a uvolnění napětí nově definovat situaci a položit si otázku, kdy si Clarice Starlingová uvědomí, že se setkala se skutečným Jamem Gumbem a že jí hrozí nebezpečí. Celý efekt „falešného napětí (*suspense*)“, <sup>38</sup> který je poté intenzifikován příchodem *suspense* skutečného, byl vyvolán tím, že divákovi byly poskytnuty formální poukazy, které ho uvedly na falešnou stopu

38 Wojciech Kocłowski v recenzi filmu užil ve vztahu k této scéně označení „falešné napětí (*suspense*)“ (Kocłowski, 1997: 103). Podstata *suspense* spočívá v rozdílné zásobě znalostí na straně diváka a na straně protagonisty. Za prvé má divák povědomí o nebezpečí, které hrozí hrdinovi a o němž on vůbec netuší, a za druhé do sféry divákových znalostí patří také povědomí o tom, že ví více než hrdina. Divák v procesu porozumění vytváří prostor jednání protagonisty, uskutečňuje atribuci motivů jeho jednání, intencí apod. Síla *suspense* závisí na potenciálu napětí mezi oblastí znalostí protagonisty a oblastí znalostí diváka (srov. Wulff, 1994: 113). Setkáváme-li se zde tedy s „falešným *suspense*“, je to proto, že formální prostředky sugerují divákovi lepší vzhled do situace, než jaký má ve skutečnosti.

tím spíše, že využívaly naše schematizovaná očekávání utvářená dosavadní zkušeností.

Tento příklad upozorňuje na ještě jeden neobyčejně podstatný aspekt, který doplňuje obraz porozumění filmovému vyprávění. Jde zde o znalosti diváka v oblasti filmových forem znázorňování. Peter Ohler ve svém modelu diváckého zpracování filmu předpokládá, že zásobu znalostí potřebnou pro kognitivní zpracování filmové informace, jež je shromážděna v dlouhodobé paměti, lze analyticky rozdělit na tři oblasti: na obecné znalosti o světě, na znalosti vyprávění a právě *znalosti filmových forem znázorňování*. Dané znalosti vstupují do funkční korespondence se znalostmi vyprávění, což Ohler označuje jako formálně obsahové narativní korespondence. Tyto korespondence podle jeho názoru způsobují, že filmové formy znázorňování automaticky řídí očekávání diváka, ovlivňují zpracování informace, ale samy nepředstavují části mentální reprezentace filmu, tj. nepředstavují paměťové stopy, které by byly reprezentovány v situačním modelu. Za prvé tak můžeme podle Ohlera předpokládat, použijeme-li rozlišené deklarativních a procedurálních znalostí zavedeného Johnem Andersonem (Anderson, 1983), že znalosti filmových forem znázorňování mají charakter znalostí procedurálních, pojímaných v kategoriích produkcí realizujících pravidlo „jestliže – pak“ (to je typické např. pro Minského koncepci rámců spojující procedury s daty). Za druhé můžeme předpokládat, že aktivizaci procedurálních znalostí o filmu řídí především princip pravděpodobnosti. To znamená, že v určitém narativním kontextu bude divák očekávat výskyt určitých prostředků, na jejichž základě bude dále snovat nápady a předpovědi týkající se vývoje fabule (Ohler, 1994a: 17–38; srov. též Ohler, 1990: 54–57).<sup>39</sup> Tento přístup odpovídá stanovisku Davida Bordwella, formulovanému v souvislosti s klasičkou kinematografií:

*Klasičtý styl se skládá z přísně omezeného počtu speciálních technických prostředků organizovaných do stabilního paradigmatu a pravděpodobnostně uspořádaných podle požadavků syžetu* (Bordwell, 1985: 163; zvýraznil Bordwell).

39 O psychologických experimentech Petera Ohlera a Roberta N. Krafta týkajících se působení filmových formálních prostředků pojednávám in: Ostaszewski, 1999a: 138 a 141–142.

Divák počítající s nutností znázornit současnost dvou událostí bude očekávat především paralelní montáž, dále inscenaci dvou událostí v hloubce pole, techniku rozděleného plátna nebo umístění speciálních předmětů do dekorace (takových, jako je televizor „živě“ přenášející nějakou událost) (Bordwell, 1985: 52). Uvedená scéna z MLČENÍ JEHŇÁTEK zdánlivě potvrzuje fungování sítě formálně obsahových korespondencí – užití paralelní montáže naznačuje současnost událostí, nepochybná blízkost konce vyprávění a Crawfordovo prohlášení, že byla zjištěna totožnost sériového vraha a místo jeho pobytu, sugerují griffithovský motiv „záchrany v poslední chvíli“.

Zopakujme tedy, že porozumění filmovému vyprávění spočívá v řešení kognitivního úkolu, jímž je vytvoření jeho koherentní mentální reprezentace. Klíčovou instancí pro porozumění vyprávění je referenční situační model, tedy vybudování představy situace znázorněné ve filmu a jejího rozvoje na základě diskursu. Póly procesu porozumění je na jedné straně filmová forma a na straně druhé dynamika zde představených struktur znalostí a kognitivních procesů, které se většinou jednoduše označují jako *myšlení*. V jeho rámci divák operuje nikoli analytickými jednotkami (jako jsou fotografické vlastnosti záběrů, montážní struktura scény, opozice aktantů), ale rozsáhlými gestaly, jejichž jednotlivé aspekty podle potřeb zdůrazňuje nebo potlačuje. Divák spojuje percepty gestaltů<sup>40</sup> na základě hypoteticky přijaté gramatiky vyprávění (či scénáře) a navzájem „přízpůsobuje“ sémanticky zdůrazněné „plošky“ (aspekty) gestaltů. Princip, který řídí zvýrazňování určitých „plošek“ na úkor ostatních, je dán epistemologickým kontextem, jež divák pro porozumění vyprávění stanovuje. Tímto principem může být např. jednoduchá, kauzální vazba hrdinových činů, ale můžeme se setkat rovněž s jiným formálním principem organizujícím vyprávění do spojitého celku (srov. k tomu kap. 6.1). Stanovení epistemologického kontextu, zajišťujícího koherenci struktury vyprávění, umožňuje také přiřadit formální strukturu vyprávění – přesněji řečeno gestaltům

jejího zakoušení – významy, což nakonec proces porozumění filmovému vyprávění uzavírá.

PŘELOŽIL PETR MAREŠ

(Jacek Ostaszewski: Rozumienie opowiadania filmowego.

lit J. O.: *Rozumienie opowiadania filmowego*. Kraków:

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1999, s. 73–104.)

40 Perceptem rozumím mentální reprezentaci jednoho daného smyslového vněmu nebo celého konglomerátu vněmů v podobě gestaltu. Představuje tedy „privátní“ zkušenost recipienta týkající se informací podávaných na plátně.



## Motivace v postmoderním filmu

Andrzej Zalewski

### 1. FILM A POSTMODERNISMUS

Je zbytečné podrobně dokazovat, že výraz „postmoderní film“ se nevyznačuje přílišnou jasností. Patrně žádný z autorů zabývajících se tímto fenoménem nenabídl, necháme-li stranou módní hesla „decentralizace“, „difference“, „intertextuality“, jeho definici, která by byla dostatečně přesná a přitom by odpovídala jeho běžnému chápání, ani neurčil rozsah jeho platnosti,<sup>1</sup> a to nikoli vlivem nekompetentnosti, nýbrž ze zřejmých metodologických důvodů, jež z uvažování o postmodernismu vyplývají. Například studie významného a známého filmového teoretika Noëla Carrola o filmovém postmodernismu, publikovaná v polovině osmdesátých let, dnes zarazí tím, jak se svými definicemi a příklady zjevně nedokázala přizpůsobit dobovému povědomí o tématu (Carroll, 1985). Autor namísto přívlastku „postmoderní“ navrhuje termín „antistrukturální film“, přičemž vychází ze zřejmě příliš úzce vymezené opozice filmového postmodernismu a filmu strukturálně-materialistického (*structural/materialist*) (Carroll, 1985: 103). Je překvapující, že jako předchůdce nebo mluvčí postmodernismu americký badatel jmenuje osobnosti spojené hlavně s avantgardní tvorbou levicové orientace, jako jsou Ken Jacobs, Bruce Conner, Peter Wollen a Laura Mulveyová, Pat O'Neillová, Sally Potterová a další. Navíc se mezi postmoderními žánry, které Carroll vyjmenovává (dekonstruktivní proud, *new talkies*, *punk film*, nový symbolismus, psychodrama), stírají hranice a pletou žánrové příznaky, pomineme-li fakt, že s podobným návrhem klasifikace diskutovaných děl lze jen těžko souhlasit.

Carrollův přístup, jakkoli zarazující, není ojedinělý. Jiný autor, Jim Hoberman, v textu pocházejícím z přibližně stejné doby definuje postmodernismus ve filmu rovněž jako variantu avantgardy,

ovšem prosycenou ironií a distancí ve vztahu ke „skutečným“ avantgardním dílům (Hoberman, 1984). Pro Fredrica Jamesona a jeho koncepci nostalgie po (uměle preparované) minulosti, která kompenzuje nedostatek opravdového zakořenění v této minulosti, jsou naproti tomu podstatné takové projevy postmoderního filmu jako ČÍNSKÁ ČTVRŤ, DRAVÉ RYBY, POŠTÁK ZVONÍ VŽDY DVAKRÁT (Jameson, 1984: 66–88) a ještě další, v závislosti na přírůstku recepčních zkušeností pisatele. Jiný způsob vymezení oblasti, jež nás zde zajímá, demonstuje Norman Denzin. Postmoderní film definuje s pomocí sociální teorie: postmoderní budou ta filmová díla, která pomáhají porozumět proměně společnosti v postmoderní době nebo tyto změny nějak odrážejí (Denzin, 1991).<sup>2</sup>

Anne Friedbergová bere v úvahu všechny obtíže, které nastávají, chceme-li upřesnit rámec tvorby sporného typu, a staví se kriticky k samotnému faktu aplikace termínu „postmodernismus“ na složitý kinematografický materiál. Podle jejího názoru nemá tato aplikace dostatečné základy vzhledem k notoricky nejasné povaze filmového „modernismu“ (na rozdíl např. od architektury) a také vzhledem k nejasnému vztahu, který v oblasti filmu spojuje „modernismus“ a „postmodernismus“ s „avantgardou“ (Friedberg, 1993: 157 nn.) (nejasnosti v tomto posledním bodě mohou být zdrojem pochybení blízkých zmíněnému Carrollovu pojetí).

Na druhé straně se ale zdá, že procedura eliminace „postmodernismu“ z pole zájmu badatelů zkoumajících současnou kinematografii zašla příliš daleko. Tento problematický termín má v povědomí vzdělaných příjemců dost zřetelný rozsah platnosti, jehož požití by ale muselo být spojeno se změnou předpokladů výzkumu. Pokud chceme alespoň na chvíli zbavit titulní pojem mlhavých obrysů, jsme odkázáni na uvažování v kruhu, které v již kanonické podobě využil Andrew Tudor v souvislosti se slavnými výzkumy westernu: definujeme-li podstatu westernu, musíme ji již dříve znát, abychom z množiny filmů vybrali ty, kterými máme v úmyslu doložit svůj závěr, a oddělili je od zbytku (Tudor, 1974).

Takový postup, známý v humanitních vědách jako „hermeneutický kruh“, samozřejmě není pro tento typ bádání ničím

1 Příznačné jsou naopak chaotické výčty titulů, které podle názoru různých autorů patří do postmoderního filmu. Srov. takový výčet sestavený redaktory *Filmstellen* uvádím podle Miczka, 1992: 98.

2 Šlo o filmy, v nichž se má jako v zrcadle zhlížet postmoderní společnost, je dost rozsáhlý: PRAVDIVÉ PŘÍBĚHY, PEGGY SUE SE VDÁVÁ, ZBĚSILOST V SRDCI, POTÍŽE A ARIZONOU, ZBYTEČNÁ KRUTOST, SEX, LŽI A VIDEO, JEDNEJ SPRÁVNĚ, ZLOČINY A POKLESKY, BRAZIL, MOUCHA, MLUVENÉ ROLE (Denzin, 1991: 67).



neobvyklým; v každé situaci je naše porozumění libovolnému předmětu závislé na jeho předběžném, počátečním předsudky zatíženém před-porozumění. Z tohoto hlediska je nemožné určit v bodě nula jasný počátek porozumění (srov. Heidegger, 1968–1969).

Chceme-li tedy zkoumat jev zašifrovaný pod názvem „postmoderní film“ (s implicitním dodatkem „narativní“, který blíže vymezuje oblast našeho zájmu), musíme jej předběžně umístit do pole před-vědění; a zde bude nejbezpečnějším a nejméně problematickým ukazatelem ten, který poskytuje *opinio communis* kompetentního filmového publika. Všeobecnému názoru (který ovšem současně hraničí s bezcenným poznatkem) víceméně odpovídá, že pojmem „postmoderní film“ se rozumí proud vyznačený jmény jako Lynch, Jarmusch, Greenaway, Besson nebo Carax. Odpovídá to rovněž naší předběžné diagnóze, která předpokládá, že se ve zmíněných případech uplatňuje radikálně jiný, odlišný způsob divákovy orientace i toho, jak je tato orientace filmem řízena.

Poslední věta ale vyžaduje komentář a zavedení určité distinkce. Kristin Thompsonová a David Bordwell ve svých dějinách filmu, v pasáži věnované postmodernismu ve filmové tvorbě, rozlišují dvě varianty tohoto proudu: experimentální (sem patří mj. Greenaway) a komerční (s takovými představiteli jako BLADE RUNNER nebo PRAVDIVÉ PŘÍBĚHY) (Thompson – Bordwell, 1994: 694).<sup>3</sup> Tato klasifikace se zdá adekvátní, pomineme-li dost neobratnou terminologii (vždyť ZBĚSILOST V SRDCI byla do určité míry současně experimentem i komerčním úspěchem). Chtěl bych proto navrhnout jiné názvosloví, které by lépe vyhovovalo duchu dělení: *inovační proud*, který postuluje nová řešení v oblasti narace a nové způsoby formování (nebo spíše rozbíjení) filmových významů, a *konzervativní proud*, jehož základní novátorství spočívá v rovině technologie profilmového světa (např. rafinované scénografické řešení v BLADE RUNNERŮVI). Celá tato práce se týká jen prvního ze jmenovaných proudů, což bude implicitním předpokladem všech následujících úvah.

Z trochu jiného důvodu musíme v této úvaze přijmout jako časové vymezení osmdesátá a devadesátá léta. Není totiž zcela

3 Mimoходом řečeno, také autorům této práce není zřejmě cizí sklon ztotožňovat filmový postmodernismus s avantgardou, když v experimentálním proudu vedle Greenawaye umísťují Yvonne Rainerovou – americkou režisérku a tanečnici, jejíž filmová tvorba je spojována s „brechtovským filmem“, který je avantgardě blízký.

jasné (alespoň ne autorovi těchto slov), nakolik je fenomén „postmoderního filmu“ propojený s „metodou dekonstrukce“ a jí příbuznými přístupy (v té míře, v jaké lze vůbec hovořit o standardní metodě). Dekonstrukce totiž sleduje proces diferenciací a odkládání smyslu, o němž se říká, že „již byl“, a to i v textech na pohled „neviných“ a „klasických“; v tomto případě bychom museli s postmoderní formací spojit například i časově rozlehlý fenomén klasického filmu.<sup>4</sup> Předpoklad, že sféra postmodernismu se v dané oblasti umění vyznačuje novými metodologickými postoji, užitečnými jak při výzkumu starých textů, tak i textů nejnovějších, vede k nevyhnutelnému ztotožnění postmodernismu se „vším“, včetně klasické formace dané disciplíny. Abychom se vyvarovali výše uvedenému závěru, který je nevhodný a z hlediska následujících argumentů i neoprávněný, zavádíme jako časové vymezení období osmdesátých a devadesátých let. Toto vymezení nás prostě informuje, že v úvahu budou brány výhradně ty projevy, v nichž jsou nové typy řízení divákovy orientace (vedoucí k jeho dezorientaci) obzvláště čitelné a fungují s plným vědomím jejich použití. Hoznahově se jejich výskyt více méně kryje s uvedenými časovými hranicemi.

Samozřejmě že mlhavé pojetí založené na před-porozumění zkoumanému problému musí být podrobováno systematické explikaci a krystalizaci v zájmu jasného porozumění jevu, jenž se za tím skrývá. Užitek z těchto úvah by byl příliš malý, kdybychom v jejich koncovém bodě měli dospět ke stejné bezradnosti a frustraci, jaká existovala na počátku. Osou, kolem níž mají probíhat krystalizační operace původně nejasného materiálu, bude pojem motivace – a jemu budeme nyní věnovat trochu prostoru.

## II. MOTIVACE

Podle klasické definice ruských formalistů, kteří jsou zodpovědní za rozšíření tohoto pojmu v literární vědě, se „systém

4 Předpoklady „pandekonstruktivismu“ leží například v základech dvou monografických čísel *Screena* z roku 1987 (číslo 1 a 2), která jsou věnována dekonstrukci a postmodernismu a kde se v některých textech vedle sebe naprosto volně zmiňují filmy Hitchcocka i Cronenberga. Také dvě analýzy – Truffautova filmu NEVĚSTA BYLA V ČERNÉM a Lynchova MODRÉHO SAMETU – z knihy Petera Brunetta a Davida Willsa *Screen/Play. Derrida and Film Theory* (Brunette – Wills, 1989), věnované, jak napovídá sám titul, aplikacím derridovského myšlení na filmovou teorii, naznačují, že pro autory nemají časové či stylistické rozdíly větší význam.



metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla, [...] nazývá *motivace*“ (Tomaševskij, 1970: 137; zvýraznil Tomaševskij). Meir Sternberg ve svém obecném vymezení uvádí:

*Motivaci* definuji jako explicitní nebo implicitní odůvodnění, vysvětlení či simulaci umělecké konvence, postupu nebo nutnosti buďto z hlediska uměleckých požadavků, cílů a funkcionality (motivace estetická nebo rétorická), nebo z hlediska vzorců reference fiktivního světa (motivace realistická nebo kvazi-mimetická) (Sternberg, 1978: 247; zvýraznil Sternberg).

Podle definice teoretiků filmu „je motivace procesem, pomocí něhož vyprávění zdůvodňuje svůj fabulační materiál (*story material*) a syžetovou prezentaci (*plot's presentation*) tohoto fabulačního materiálu“ (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985: 19).

V dlouhodobé perspektivě je ale nejzávažnějším problémem sestavení adekvátní typologie motivací v uměleckém textu. Z důvodů, které se, jak doufám, vyjasní v průběhu následujících úvah, navrhuji klasifikaci motivací na *příčinnou*, *sekvenční*, *estetickou* a *rámcovou*. V případě filmového textu musíme vedle prvků různým způsobem motivovaných vyčlenit také složky motivace zbažené, čili, podle zde navrhované terminologické úmluvy, tzv. konkretizace.

#### a. Příčinná motivace – motivační gesto

Nejnámější formou motivace je samozřejmě ta, v rámci níž různé složky diegeze (zvláště lidské chování a stavy věcí) vztahujeme k určitému vysvětlujícímu schématu. Nazvěme ji tedy *motivací příčinnou*. Podle slavné poučky Edwarda M. Forstera „je dějová zápletka (*plot*) vyprávěním o událostech s důrazem kladeným na příčinnost“ (Forster, 1927: 130).

S přičinným motivováním operují asi všichni badatelé zabývající se problémem motivace, ale já bych zde chtěl navrhnout hledisko, jež nám umožní, jak doufám, zbavit téma banálností. Je zvláště třeba pokusit se o rozlišení, které v přirozeném běhu myšlení bývá často zastřeno. Znázorněný svět je možné považovat na základě nesprávné idealizace za entitu „samu o sobě“ a takto se lze také dívat na jednotlivé projevy motivací, které se v něm uplatňují. Je ale možné tyto projevy vidět i z perspektivy *aktu* na

úrovni vypovídání (jež metaforicky nazvěme „motivačním gestem“), který je konstituován a je založen na podsouvání schématu odpovídajících motivací. Ve Spielbergově *DUELU* se jednoduše nedozvíme, kdo byl tajemným silničním pronásledovatelem hlavního hrdiny – z tohoto hlediska on a jeho projevy smrtelné agrese zůstávají věcně nemotivovanými jevy. Nicméně potenciální oběť film, že dává najevo zaskočenost náhlým aktem nenávisti ze strany řidiče tajemného nákladáku nebo že jej zkouší najít mezi štamgasty v hospodě stojící u cesty, spouští schéma přičinného vysvětlování, které zůstává sice nenaplněné, ale citelně přítomné. Hypotézy spídané ve vnitřním monologu napadeného řidiče („Dvakrát jsem ho předjel a on mě hned chce zabít“; „Nic se nestalo, prostě jel příliš rychle, vrátil se a zastavil se na pivo“) svědčí v každém případě o tom, že motivační mechanismus byl zapojen.

Rovněž v Antonioniho *DOBRODRUŽSTVÍ* se divák nedozví, proč zmizela Anna, avšak následky tohoto zmizení, zahájené pátrání nebo občasně narážky spojující pozdější peripetie Claudie a Sandra se zmizením přítelkyně vrství na klíčovou událost matriční vysvětlovacího postupu. Divák dostává signály, že zmizení Anny *nějaké* příčiny mělo, jakkoli iritující – zvláště pro tradičně založeného příjemce – může být neurčitost jejich podstaty (není jasné, zda zmizení Anny bylo sebevraždou, nešťastnou nehodou, aktem vzpoury atd.).

Zastření konkrétních příčin při současném posílení motivačního gesta může nabýt ještě radikálnější podoby – když se žádá o hrdinů nedožaduje objasnění nevysvětlitelného stavu věcí. V Antonioniho *POVOLÁNÍ: REPORTÉR* nemusíme čekat až do závěrečného příjezdu policie, abychom vycítili narativní akceptaci „normálních“ kauzálních mechanismů skrytou za odmítnutím odpovědět na otázky po příčinách Lockeovy smrti. Z toho pro nás plyne sdělení následujícího obsahu: „Smrt Davida Locke má za jisté své příčiny, ale ty jsou příliš složité a hrdina je příliš unavený, než aby se na ně ptal – nechme tedy všechno v tom stavu, v jakém to je.“ Zdroj celého incidentu je zahalen mlhou poslední nezapomenutelné sekvence, jejíž obsah má být vychutnáván jako tajemství. V tomto radikálním smyslu je absence upřesnění příčin v podstatě tímtož jako jejich úplné odhalení – motivačním gestem, pro něž příčinné vztahy světa mají přese všechno svůj význam a váhu.



Je zřejmé, že příčinnou motivaci v našem pojetí nelze redukovat na odvoditelnost faktografických údajů o důvodech existence určitých jevů, byť v ní tyto důvody mohou z jiného hlediska plnit důležitou úlohu. Dále budeme tedy přítomností takovéto motivace rozumět právě přítomnost „motivačního gesta“, avšak míra jeho konkretizace bude již věcí druhořadou. To nám dovoluje nebrat ohled na zásadní, přelomový rozdíl mezi filmem žánrovým a uměleckým – v prvním i v druhém je aktivováno schéma vysvětlující procedury, jakkoli v druhém typu často není dovedeno k výsledku. Dále se ukáže, že zásadně přelomový charakter postmoderních příběhů spočívá mimo jiné v nepřítomnosti příčinné motivace, avšak nikoli ve smyslu nedostatku účinné explikace toho či onoho prvku, nýbrž ve značně radikálnějším smyslu zániku motivačního gesta, jež leží v jejich základech. Budeme-li mluvit o realizované povaze příčinné motivace, budeme mít dále na mysli její schéma spuštěné narací, a to bez ohledu na jeho naplnění. Tentýž závěr bude zopakován i v souvislosti se sekvenční motivací, k níž se dostaneme později.

S ohledem na časové situování příčinné motivace vůči významovým prvkům, které motivuje, můžeme v textu rozlišit následující figury:

1. Kontinuální jednotky – motivace se objevuje *před* výskytem příslušného významového prvku, nějakým způsobem předchází jeho přítomnosti. Například závěrečný rozchod Vittoria a Piera v Antonioniho ZATMĚNÍ je částečně připraven dřívějšími slovy hrdinky určenými jejímu milenci: „Chtěla bych tě nemilovat, nebo milovat mnohem víc.“

2. Skoky – motivace se objevuje *po* výskytu příslušného významového prvku. Například v hororu často činitel dramatického napětí vyžaduje nečekané zjevení nadpřirozené instance, přičemž tato instance musí být následně vepsána do diegeze prostřednictvím prezentace motivů její přítomnosti a působení.

3. Přepojení – motivace se objevuje *současně* s výskytem příslušného významového prvku. Odpovídá to přechodu do jiné ontické dimenze znázorněné skutečnosti (sen, hra představitosti apod.). Ve stereotypních řešeních, kde není vstup např. do snové dimenze předcházen konvenčními prostředky jako detail nebo rozostření, přesto existují dostatečně čitelné signály dovolující bezprostředně identifikovat onen změněný charakter skutečnosti

indivídní scénografie, zpomalený pohyb postav, psychedelická hudba mimo obraz atd.

### *h. sekvenční motivace*

Významový prvek vedle toho, že má nějaký zdroj své přítomnosti ve fikčním světě, uvádí také do pohybu řadu určitých důsledků, které zde úhrnně označujeme jako sekvenční motivaci. V dneš jíž klasické sci-fi Jacka Arnolda NEUVĚŘITELNĚ SE ZMENŠUJÍCÍ MUŽ je důsledkem hrdinova střetu s tajemnou mlhou během jeho plavby na jachtě neodvratné zmenšování rozměrů jeho těla; důsledkem tohoto zmenšení je zase nutnost svedení smrtelného boje s dosud nijak nebezpečnými tvory – domácí kočkou a pavoukem.

Jistý zmatek může nastat v otázce, proč pojednáváme odděleně o motivaci příčinné a sekvenční, když tyto motivace *de facto* vyznačují sumu příčin a následků a tím tvoří společný kauzální řetězec. Tuto konfuzi je však možné rozptýlit, když se odvoláme na koncepci motivačního gesta z předcházejícího paragrafu. Znázorněné univerzum, traktované „o sobě“, v podstatě odhaluje soubor příčin a následků jako nerozpojitelnou spleť. Žádný prvek jako reálný prvek světa nemůže mít jenom příčiny nebo jenom následky. Bylo již ale vysvětleno, že nám nejde o takovéto „autonomní“ pojetí znázorněné materie, nýbrž o narativní gesta stanovení příslušných kauzálních schémat. Zde pak není žádný rozpor ani nemožnost, jde-li o ukázání segmentu vybaveného úplným příčinným vysvětlením, ale zbaveného následků, nebo naopak, vybaveného sérií následků, ale zcela nemotivovaného příčinně.

Pokud jde o filmový příběh, zviditelnil tuto možnost až postmodernismus. Narace ve filmu předchozích období vykonávala motivační gesta tak, aby jí podřízený znázorněný svět, byť by byl nejasný a nespojitý, odrazil „přirozené“ schéma jednoty příčin a následků. Užitečnost rozlišení obou motivací bude proto možné docenit, až když přejdeme k podrobnějšímu výkazu vlastností postmoderního filmu.

Funkce sekvenční motivace jsou kromě toho komplikovanější než jen prosté vyvolávání následků; její důležitou rolí je také generování konsekvencí významových jednotek. Přijímáme zde následující terminologickou konvenci pro rozlišení následků a konsekvencí: „konsekvencemi“ budou vnitřní implikace dané



složky, „následky“ naproti tomu její vnější implikace. Jinými slovy, odvoláváme se na kontroverzní, ale pro naše potřeby dostatečně užitečný kantovský pojem analytiky, který v tomto století našel nejdůležitější pokračování v Carnapově koncepci „sémantických postulátů“ (Carnap, 1956: 222–229). V tomto smyslu je například pojem „útěku“ užity neopodstatněně, znásilňuje pravidla řídící užívání výrazů v jazyce, pokud není řeč také o „pronásledování“, resp. pokud navíc (přizpůsobíme-li problém požadavkům filmové narace) nejsou zviditelněny příznaky chování (sdělované v rámci probíhající akce nebo mimo ni, obrazem nebo slovy, explicitně nebo implicitně) poukazující na strach, strachem motivovanou snahu vzdálit se od nějaké osoby apod. Právě tyto momenty budou „konsekvencemi“ toho, že v naraci byl manifestován proces něčího útěku. Naproti tomu chycení nebo nechycení oběti, její puštění na svobodu, úspěšnost útěku – to všechno budou přípustné následky útěku, které již nejsou vepsané do samotného pojmu útěku.

Ve zmiňovaném Arnoldově filmu jsou konsekvencemi procesu zmenšování hrdiny postupně ukazované projevy zmenšování jeho těla až po dosažení drasticky malých rozměrů. Naproti tomu nutnost svést boj s kočkou a pavoukem jako smrtelnými protivníky nebo závěrečné odhalení týkající se místa, jež zaujímáme ve vesmíru, jsou vnějším efektem téhož zmenšování, čili, v souladu se zde navrhovanou konvencí, jeho následkem. Konsekvence tedy jsou, na rozdíl od následků, sledem projevů analyticky vyplývajících ze samotného pojmového hesla.<sup>5</sup>

### c. estetická motivace

Termín „umělecká motivace“, zavedený ruskými formalisty a později podchycený filmovým neoformalismem, s sebou nese asociace, které jsou spíše cizí tomu, co bychom chtěli vyjádřit zde. V prvním případě jde při jeho použití o originální pojetí známého a opotřebovaného tématu (viz Tomaševskij, 1970: 144), v druhém případě o jev známý z tradice jako „obnažení postupu“ – zaměření pozornosti příjemce na specifické principy konstrukce uměleckého textu (Thompson, 1988: 19–20; Bordwell – Staiger –

Thompson, 1985: 22),<sup>6</sup> tedy o techniku podobnou jisté praxi automatismu. Pojem estetické motivace jsme zvolili proto, abychom se od podobných asociací odpoutali.

Estetická motivace exponuje jiný druh vazeb, v nichž již nejde ani o reálné způsobování čehokoli (v první variantě sloveso „motivovat“ znamenalo právě „způsobovat“, „zapříčínovat“), ani o reálné důsledky čehokoli. Úkolem příčinné a sekvenční motivace je „naturalizace“<sup>7</sup> diegeze čili její přizpůsobení modelu světa nebo typu diskurzu, které jsou známé příjemci. Naproti tomu estetická motivace zdůrazňuje kvality umělosti a neobyklosti vytvořeného světa. V sugestivní a slavné sekvenci burzovního krachu realizované Antonionim v ZATMĚNÍ vidíme většinou ve velkých celcích hustý dav lidí, kteří chaoticky pobíhají, křičí a mávají rukama, protože je právě zasáhla finanční katastrofa. Obraz je natočen sugestivní, že jednoho z kritiků přivedl ke srovnání s obrazem Posledního soudu.<sup>8</sup> Pro motivační vazbu, která zde působí, není podstatné uspořádání jakýchkoli reálných, „světu podobných“ činitelů. Na jedné straně máme formální výrazové prostředky, jako je kompozice obrazu (lidský dav natlačený na nevelké ploše), velikost záběru či montáž (občasné prostřihy na burzovní informační tabuli, na níž se přesouvají nesrozumitelná, ale jistě děsivá čísla). K výrazovým prostředkům patří také chování lidí, pojmávané ale jako zvnějšněné způsoby hereckého projevu (expresivní herectví

<sup>5</sup> Je příznačné, že v Tomaševského příručce není „obnažení postupu“ (Tomaševskij, 1970: 152–153) úzce spojováno s uměleckou motivací, která má spočívat především v novém osvětlení známého tématu. Naproti tomu u neoformalistů se umělecká motivace a „obnažení postupu“ stávají téměř totožnými. Najdeme zde silné tvrzení, že exponování „postupu“ je pouze zvláštní a radikální podobou umělecké motivace, ale z uvedených textů není příliš jasné, na čem dalším by ještě měla být založena. I v analýzách takových případů, jako je ten z filmu Roye Williama Neilla *TERROR BY NIGHT*, kde způsob vkomponování dvou mužských postav do jednoho záběru podtrhuje povahu ohrožení vycházejícího od jedné z nich – jde o příklad, který by mimochodem mohl dobře patřit do našeho vymezení estetické motivace –, autorka pouze zdůrazňuje, že „styl zde bují jako zajímavý sám o sobě“ (Thompson, 1988: 73), a teprve to chápe jako opodstatnění úvah nad uměleckou motivací ve filmu.

<sup>7</sup> Srov. pojem „naturalizace“ u Jonathana Cullera (Culler, 1975: 137–138). Mimochodem polský překlad anglického „naturalization“ jako „oswojenie“ (osvojení), který se nedávno objevil, úplně potlačuje hodnotu bezprostřední čitelnosti tohoto termínu. K „naturalizaci“ srov. také Bal, 1985: 130.

<sup>8</sup> Sugestivní popis Alexandra Jackiewicze podaný z tohoto hlediska cituje také Konrad Eberhardt (1964: 40).

<sup>5</sup> Srov. pojem „implikace“ v práci Umberta Eka *Lector in Fabula* (Eco, 1994b: 111–112).



apod.). Na druhé straně zase máme spíše než reálný jev (krizi na burze) estetickou kvalitu, která tento jev doprovází, čili například „silnou dramatickosti burzovní krize“, „otřesný charakter burzovní krize“ apod. Vazba podmiňování uplatňující se mezi výrazovými prostředky a estetickými kvalitami významových prvků, kterou lze popsat s použitím takových sloves jako „vyjadřovat“, „podtrhovat“, „zdůrazňovat“ atd., je právě estetickou motivací.

K vyvolání náležitě estetické kvality významového prvku je často potřebná celá spleť výrazových prostředků. Většinou ale vybíráme pouze některé z nich, a pak si můžeme dovolit například takovýto popis: „Chladné, namodralé sinalé světlo zalévající obraz ve Fassbinderově MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ motivuje (vyjadřuje) celou hrůznost německé existence po prohrané válce.“ Přinejmenším od dob Kantových také víme, že u takovéhoto vazeb není možné absolutně oddělit činitele podmiňující a podmiňované – právě naopak, v této věci vládně zaměnitelnost funkcí na obou stranách. „Spojení účelných příčin“, jak je nazývá Kant, „pokud bychom je pokládali za řadu, by obsahovalo závislost jak po klesající, tak po stoupající linii, závislost, v níž věc, která je jednou označena jako účinek, přesto při stoupání zaslouží název příčiny té věci, pro kterou je účinkem“ (Kant, 1975: 172). Půjdeme-li dále tímto směrem a vztáhneme tento výrok na zkoumanou problematiku, můžeme namodralé světlo chápat jako činitele „uvolňujícího“ (motivujícího) hrůzu německé existence ve Fassbinderově filmu; ale také, na druhé straně, právě tato hrůza „vyvolává k životu“ (motivuje) výrazový prostředek, jakým je namodralé světlo. Obě strany vazby estetické motivace jsou tedy současně motivující i motivované.

#### d. rámcová motivace

Motivace nazývaná v pojmovém aparátu neoformalistů „žánrovou“ nebo obecněji „transtextuální“ (respektive „intertextuální“ – pozn. překl.) (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985: 19–21; Thompson, 1998: 16–17) je zde označována jako „rámcová“ s ohledem na to, že působí jako rámec, jaksi transcendentálně (nade všemi dalšími motivacemi) určuje, co v dané diegezi může být předmětem vyjádření a co ne. Je zřejmé, že v díle typu ZATMĚNÍ se například nemůže objevit motiv mimozemšťanů, a naopak součástí sci-fi se nestanou komplikované

a těžké psychologické analýzy, jaké známe z Antonioniho. Ze všech možných rámců vztahujících se k uměleckému textu (modální rámec vyprávění, narativní rámec, kompoziční rámec) vybíráme tedy ten, který se týká specifčnosti rozmanitých pravidel individuálního textu, jež jsou konstitutivní pro diegetický obsah.<sup>9</sup>

Vzhledem k fundamentální roli takto chápaného rámcu při organizování základního významu textu jej lze také nazývat „prvotním rámcem“ – analogicky ke koncepci prvotních rámců Ervinga Goffmana. Tento americký sociolog citlivě vnímal transformace prvků každodenní zkušenosti do struktur s jistým nábojem kamufláže či mystifikace, ale nezapomínal na jejich zakotvení v „prvotních rámcích“, které již nepodléhají reinterpretaci, jež by je převáděla na nějakou fundamentálnější úroveň:

Říkámi prvotním (typem interpretačního rámcu – pozn. A. Z.), protože používání takovýchto rámců je chápáno těmi, kdo je užívají, jako nenavazující na žádnou dřívější či „originálnější“ interpretaci nebo jako zcela nezávislé. Tento typ interpretačních rámců v podstatě mění to, co by jinak bylo významu zba-  
veným aspektem situace, v něco, co význam má (Goffman, 1984: 363).

Je třeba nicméně přijmout dva typy rámcového motivování, což je dalším důvodem naší distance od označení „žánrová“. První typ je fakticky založen na aplikaci dříve existující konvence nebo schématu na individuální text; ale v případě netuctových textů, které se nevejdou do předpokládaných šablon, je rámcem samo uspořádání osobitých vlastností textu, které je příjemci dáno v první fázi četby a je normotvorné pro fáze následující.

#### 3. KONKRETIZACE<sup>10</sup>

Použijme konkrétní příklad Antonioniho ZATMĚNÍ: existují zde narativní jednotky, bez nichž by bylo těžké představit si obecný

9. Ve svém známém textu věnovaném mj. roli rámcu v různých sémiotických systémech Boris Uspenskij (1970: 172–219) mluví o všech zmíněných významech „rámcu“, ale pouze okrajově (182) pojednává o tom, který je pro nás nejdůležitější o díle jako specifickém světě, implikujícím určité normy a světónázorové vztahy, vyžadujícím od recipienta porozumění pro změnu vnějšího hlediska ve vnitřní.

10. V oddíle věnovaném konkretizaci jsem doplnil překlad o dvě z úprav, které A. Z. zapracoval do rozšířené verze přítomného textu ve své knize *Strategiczna*



význam textu (zjevný explicitní význam). K nim patří rozhod Vittorie s Riccardem, její let do Verony, krach na burze, známost Vittorie s Pierem a poslední scéna filmu, kdy oba nepřijdou na smluvené setkání. Některé z těchto složek přímo vytyčují význam „prázdnoty“, „odcizení“, některé další (let do Verony) formují určité kontrastní pozadí zdůrazňující dříve zmíněné významy a je možné, že v závislosti na tom, jak uchopíme finální význam, tvoří rovněž jeho součást (například „duchovní prázdnota, ale ne vzácnými okamžiky smysluplnosti“). Tyto základní složky nazveme významovými. Jejich existence není nikterak samozřejmá sama o sobě – v konkrétní filmové diegezi označují natolik závažnou změnu, že vyžadují motivaci. Významové složky tedy podléhají pravidlům motivace.

Kromě motivovaných prvků, jež tvoří významovou konstrukci diegeze, vstupují do její sféry také mnohem početnější složky sloužící jen jako vyplnění pozadí, které jednoduše vyplývají z reprodukční a na kontinuitu orientované povahy média a které k významu nic zásadního nepřidávají. Tuto vrstvu obsahu nazýváme ve volné parafrázi ingardenovského termínu vrstvou konkretizace. V ZATMĚNÍ je podstatný rozhod Vittorie s Riccardem, který podléhá proceduře motivace. Chápeme ale, že k definitivnímu porozumění (na té úrovni, o níž je řeč) nejsou důležité detaily typu rozsvícených lamp v interiéru během scény rozchodu s Riccardem, rotujícího ventilátoru, faktu, že na Riccardově psacím stole leží hromádka pěti knížek (a ne například čtyř), že strom rostoucí za oknem se nachází v pravé, a nikoli v levé části obrazu, nebo toho, že Vittoria po rozchodu vychází z domu dosti rychlým, a nikoli pomalým krokem. Výše uvedené detaily budují pouze výplň předmětného pozadí a mají nekonečný charakter, protože, jak správně napsal Pasolini, „[...] nemůže existovat obraz složený jen z jednoho předmětu: protože v přírodě neexistuje předmět složený jen ze sebe sama, který by nebylo možné rozdělit nebo rozložit nebo který by přinejmenším nevystupoval v různých ‚formách‘“

*dezorientacija. Perypetie rozumu v fabularnym filmie postmodernistycznym, a sice o prvni odstavce tykajuce se kontrastního (vzhledem ke „konkretizacím“) vymezení motivovaného charakteru významových složek (Zalewski, 1998: 58) a o poznámku upřesňující vztah pojmu konkretizace k Ingardenově koncepci (60). Zalewského představa o opozici mezi významovými jednotkami a konkretizacemi se tak stane zřejmější (pozn. překl.).*

(Pasolini, 1976: 136). Právě to je celá sféra nevýznamových konkretizací. Jejich existence, nezávisle na citovaném Pasoliniho tvrzení, může být s oblibou zdůrazňována pokračovateli bazinovské linie (jako například Stanleyem Cavellem nebo Rogerem Scrutonem), pro něž je filmový obraz opakováním a přenesením určitého výskoku skutečnosti, a proto se musí vyznačovat plností vlastní originalitu.

Termín „konkretizace“ zde ale není používán zcela v souladu s jeho ingardenovským původem. To, co z něj zůstává, je sama nekonečná detailizace obsahu diegeze, která však není ničím *in potentia*, možností danou k dispozici příjemci, nýbrž plně realizovaným stavem věcí, nezbytným z hlediska požadavků kladených médiem. Navzdory poněkud zavádějícím konotacím dávám tomuto termínu přednost před „katalýzou“, používanou ve strukturálních teoriích. V *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* Roland Barthes uvádí:

„Začneme-li u funkcí, pak všechny tyto jednotky nemají stejnou „důležitost“; jsou mezi nimi takové, které tvoří skutečnou osu vyprávění (nebo jeho část), jsou jiné, které jen „vyplňují“ vyprávěcí prostor mezi funkcemi-osami; nazýváme ty první *funkce základní* (nebo *jádra*) a ty druhé vzhledem k jejich doplňující povaze *katalyzátory*. [...]. Tyto katalyzátory zůstávají funkčními, pokud vstupují do vztahů s jádrem, avšak jejich funkčnost je zeslabená, jednostranná, parazitní [...] (Barthes, 2002: 20; zvýraznil Barthes).“

Následně ale Barthes tvrdí:

„[...] z hlediska příběhu může mít katalyzátor funkci slabou, ale nikoli nulovou: i kdyby byl (vzhledem k jádru) čistě redundantní, přece jen by se podílel na ekonomice sdělení (Barthes, 2002: 21).

Stále však platí, že vyprávění je tvořeno pouze funkcemi: všechno v něm na různých úrovních má svůj význam (Barthes, 2002: 17).

Na rozdíl od takového přístupu je zde prosazovaný postoj založen na přesvědčení, že ve filmovém vyprávění jedna z hlavních demarkačních čar odděluje právě to, co význam má, od nepodstatných a vyplňujících konkretizací. Některé z těchto konkretizací bývají sice podrobeny sekundárním interpretacím zaměřeným

11 U Tomaševského se tyto prvky nazývají „vázanými motivy“ a „volnými motivy“ (1970: 129).



na vydobývání skrytého významu, ale to je zcela jiný problém. Jeden interpretátor si například všiml přeestetizované citlivosti hlavní hrdinky ZATMĚNÍ, která se projevovala v mnohokrát opakovaných gestech dotýkání se a uspořádávání předmětů (Werner, 1975: 42–44), jiný zase využil okolnosti, že po rozchodu s Riccardem Vittoria kráčí středem cesty, k vyvození závěru o potřebě rovnováhy, jež má obecně charakterizovat Antonioniho ženskou hrdinku (Arrowsmith, 1995: 75). Jediným omezením je zde invence a nápaditost badatele, ale i při sebeintenzivnější invenci zůstane moře neinterpretovaných detailů jakožto konkretizací bez významu. Z této perspektivy se jako specifický autostylizační mýtus jeví výrok Clauda Chabrola, v němž rozvíjí vizi tvůrce, který bývá nad nejdrobnějšími detaily filmového vyjádření:

Začínáme otrepaným klíše: „Ale vždyť on nemohl mít toto všechno promyšlené.“ Nyní již vím z vlastní zkušenosti, že může mít „toto všechno“ promyšlené a navíc... jsem si například dokonale vědom toho, že umístění džbánu na stole o centimetr víc vpravo nebo vlevo má svůj význam (Magny, 1987, cit. dle Kline, 1992: 99).

Konkretizace kromě toho, a je to jejich nejpodstatnější vlastností, vysvětlují samy sebe, čili nevyžadují žádná opodstatnění své existence. Nejen v rámci stylu určitého světa znázorněného na plátně, ale přímo z důvodu typických možností fyzického světa je třeba je jednoduše přijmout jako dané, bez otázek po jejich motivaci. Nemusíme se proto například pozastavovat nad tím, proč v ZATMĚNÍ Vittoria dosti rychle sestupuje po schodech Riccardova domu, když s ním ukončila vztah – stačí tento drobný fakt akceptovat podle zásady evidence. Podobně a z téhož důvodu se nemusíme zamýšlet nad následky rychlého Vittoriina pohybu. Divák, který by přesto chtěl „násilně“ vysvětlit příslušné druhy motivací, by to učinit mohl, ale s nebezpečím, že se dostane na hranice směšnosti. Mohl by například říci: „Vittoria sestupuje po schodech Riccardova domu rychlým krokem, poněvadž je unavená a chce se co nejrychleji odpoutat od minulosti.“ Ještě zajímavěji by musela vypadat exegeze sekvenční motivace fragmentu ze ZATMĚNÍ: „Následkem rychlého Vittoriina odchodu z Riccardova domu je fakt, že nyní jde stejně rychle po rovném povrchu ulice.“ Neužitečnost a neplodnost takovýchto vysvětlení bije do očí;

nemusíme na vlastní pěst provádět „nadmotivaci“ detailu, který se bestak sám dokonale vysvětluje. Jako obvykle tedy v tomto případě nejde o „objektivní“ sled příčin a následků (budeme-li na tom umíněně trvat, můžeme takový sled zformulovat i pro nejbezvýznamnější detail diegeze), nýbrž o narativní *desinterese*ment pro takové kroky ve vztahu ke konkretizaci, o nedostatek činných motivačních schémat (gest).

#### 4. POSTMODERNÍ FILM – DEVIACE

##### a. kontinuální jednotky

Výše uvedené typy motivačních vazeb platí v tradičním modelu filmové tvorby, pod nímž – jak už jsem uvedl – rozumím tvorbu patřící jak do kategorie žánrového filmu, tak k rafinovanému filmovému umění: je to tvorba směřující ke konstruování a vyjadřování *smyslu*. Nejpodstatnějším rysem postmodernismu v narativním filmu se z této perspektivy zdá být důkladná destrukce dosud důležitých motivačních závislostí. Typické rozvržení rámcové, příčinné, sekvenční a estetické motivace pro kontinuální jednotky, kde znaky „+“, „-“ a „±“ postupně označují přítomnost, nepřítomnost nebo irrelevantnost dané motivace, by se dalo srovnat následujícím způsobem:

R	P	S	E
+	+	+	±

Naproti tomu jedna z možných motivačních kombinací v kategorii kontinuálních složek pro postmoderní film vypadá takto:

R	P	S	E
+	+	-	-

Můžeme tuto kombinaci ilustrovat uspořádáním narativních událostí ve ZBĚSILOSTI V SRDCI, kde příčinně motivované (sdánlivou péčí Marietty o deera a její faktickou nenávisť vůči Sailorovi jako potenciálnímu svědkovi vraždy Lulina otce) sekvenční stíhání mileneckého páru Santosem a Mariettou chybí korelativní následky: gangsteři z ničeho nic rezignují na vykonání ortelu a Sailor bez zábran z jejich strany končí v náručí Luly.



Schéma útěk/pronásledování navíc „slábné“ vlivem nepřítomnosti zřetelných konsekvencí. Pronásledování deklarované naračí není skutečným pronásledováním, protože jediným jeho zjevným cílem se stává Johnnie Farragut, detektiv najatý právě k tomu, aby vypátral milence. Podobně ani útěk není útekem, protože Sailor, který „teoreticky“ ví o pronásledování, se nikterak nechová jako lovná zvěř, ba dokonce se sám zcela vědomě vydává pronásledovatelům do rukou, když zůstane s podezřelou bandou v Big Luna a souhlasí se spoluúčastí na pozdějším přepadení v Lobu.

Ve třech jiných filmech, Bessonově *PODZEMCE*, Jarmuschově filmu *MIMO ZÁKON* a Leconteově *TANGU*, se výchozí schéma útěku vytrácí podobným způsobem v sériích projevů divného, nedefinovatelného chování;<sup>12</sup> můžeme zde tedy hovořit o syndromu postmoderního filmu. Popis obsažený v recenzi na film *MIMO ZÁKON*: „Příběh, který se zpočátku drží pravidel žánru, ale postupně je rozvrácen, budí dojem, že byl vycucán z prstu“ (Sobolewski, 1987: 46) – je tedy výstižnou, byť nezáměrnou charakteristikou celého syndromu.

#### b. skoky

Schéma typického uspořádání motivací pro skoky vypadá takto:

R	P	S	E
+	+	±	±

Znak pro irelevantnost „±“ se objevil u sekvenční motivace proto, že skok, na rozdíl od kontinuálních jednotek, může být významovým prvkem jenom „na chvíli“, do doby, kdy bude zpětně příčinně motivován; od té chvíle má možnost stát se nevýznamným detailem, bez jakýchkoli důsledků v diegezi.

Naproti tomu typickou vlastností deviantních skoků postmodernistického filmového vyprávění je absence gesta příčinné

12 Pojem „nedefinovatelných projevů chování“ se zakládá na searleovském odlišení „konstitutivních pravidel“ a „regulativních pravidel“. První z nich ustanovují nové formy chování; bez vztahu k nim nemá dané chování smysl, a je tudíž nedefinovatelné (Searle, 1987: 49–60). Na pole filmové vědy Searleovu distinkci spolu s konceptem nedefinovatelných projevů chování diegetických hrdinů (který z ní vychází) přenesl Daniel Dayan (Dayan, 1984: 144).

motivace pro různé překvapivé zvraty v diegezi. Jednu z takových kombinací ukazuje toto schéma:

R	P	S	E
+	–	–	–

Schéma odpovídá různým nepředvídatelným projevům chování postav, například jednání Bobbyho Peru ze *ZBĚSILOSTI V SRDCI* během přepadení pokladny obilných skladů v Lobu. Až do tohoto místa se po celou dobu, co postava ve filmu vystupuje, zdůrazňuje její agresivita a nevyzpytatelnost, rysy typické pro otrlého zločince s nepochybně psychopatickými rysy. Ale ve scéně přepadení se Bobby ke komplici Sailorovi, kterého má přece zabít, zachová jako přihlouplý zlodějíček-amatér: chichotá se, není schopen Sailora zastřelit, přestože ho má po celou dobu na mušce a přestože s personálem skladu si poradí velmi účinně; s ukořistěným lupem navíc vyhovává tak neobratně, že se stane snadným cílem pro policistu, který již číhá venku. Onen náhlý skok v Bobbyho chování není nikde vysvětlen – zachází se s ním libovolně, nejsou mu připisovány žádné důsledky.<sup>13</sup>

Gangsterovo chování je ale nemotivované v jiném smyslu, než jakému jsme přivykli u uměleckého filmu. Chybí zde falešné zdůrazňování příčinnosti formou otevřených otázek, konstrukce událostí, jež z ničeho nevyplývají a k ničemu nevedou, sugestivní atmosféra tajemství atd. V Lynchově dramaturgicky hutném světě nevyvolává nečekaná deviance hrdiny, která rozhodne o zvratu v událostech, vůbec žádnou reakci bližšího ani vzdálenějšího okolí. Nejenže je již narušena příčinná vazba, ale ani samo motivační gesto zde nenachází uplatnění.

Otázkou zůstává podíl (nebo nepřítomnost) nějakého motivačnějšího výrazového prostředku, jenž by nám zde dovolil mluvit

13 Také jiní autoři upozorňují na zjevnou nelogičnost jednání postavy v jiných scénách Lynchova filmu. Tadeusz Miczka popisuje předposlední fragment takto: „Hrdina se usmál, Dobrá čarodějka zmizela, pak vstal, podíval se na své pronásledovatele a na otázku jednoho z nich: ‚Už máš dost, vole?‘ odpověděl: ‚Ano, mám. A chci se vám omluvit, vážení pánové, že jsem vás nazval homosexuály, a poděkovat, že jste mi dali cennou životní lekci.‘ Pak pronikavě vykřikl ‚Lulo!‘ a rozběhl se ke své milé, v čemž mu muži stojící kolem něho na ulici kupodivu vůbec nebránili, ačkoli se dříve zdálo, že by mohli být najatými Lulinou matkou, která byla pravděpodobně dřívější milenkou Sailora, a proto nepřála Lulinu vztahu“ (Miczka, 1995: 47).



o estetické motivaci. Podle mého názoru tu takový prostředek chybí a neobvyklost scény je založena spíše na jejím předmětném obsahu než na neobvyklém způsobu prezentace. Někdo by ale mohl namítat, že onen neobvyklý způsob výrazu je tvořen několika detaily šléné tváře Bobbyho, který má punčochu přetaženou přes hlavu, cení prohnílé zuby a přššerně se chechtá. V takovém případě by interpretace výše uvedeného příkladu vyžadovala označení „+“ v kolonce estetické motivace.

Do stejné kategorie skoků v chování je nutno započítat – zůstaneme-li u ZBĚSILOSTI V SRDCI – způsob, jakým si Marietta líčí obličej na červeno (jedna z recenzentek v souvislosti s touto scénou napsala, že hrdinka se obléká do své démoničnosti jako do kostýmu, protože „v sobě temnotu nemá“ [Murphy, 1990: 60]), nepochopitelné a stále hroznější záchvaty šlénství u hrdinky Beineixova filmu BETTY BLUE nebo psychologicky překvapivé rozhodnutí Travise z Wendersova filmu PAŘÍŽ, TEXAS, který po prae-ném úsilí vynaloženém na hledání ženy nakonec opustí ji i deen a vydá se na další cestu sám.

Ale nemotivovaný skok se neobjevuje jen v chování fiktivních hrdinů, nýbrž také v zasahování neživých nebo zdánlivě neživých objektů kolidujících s aktuálním obsahem diegeze. Jako příklad může posloužit živá socha v Greenawayově UMĚLCOVĚ SMLouvĚ nebo kalkulačka, psací stroj a motocykl věleněné do prostředí Itálie sedmnáctého století v Jarmanově CARAVAGGIOVI. Jako obvykle by divák marně čekal nějaké věcné vysvětlení přítomnosti těchto zarážejících detailů – ve filmech fungují podle principu sebevysvětlujících vsuvek<sup>14</sup> (oživlá socha v UMĚLCOVĚ SMLouvĚ se

ale podílí na osudech hrdinů, je přítomna dokonce u závěrečné scény kreslíře, a proto bychom ve výše uvedeném grafickém schématu měli v tomto případě znak „-“ v kolonce sekvenční motivace změnit na „+“).

Výše uvedené situace skoků jsou vlastně příklady „palácových převratů“, které bezprostředně neohrožují rámec díla – odlišný znak „+“ v kolonce rámcové motivace jako znamení zásadní přijatelnosti objektu rámcem pod podmínkou dostavění dostatečného věcné motivace. Je snadné si představit, že by každé z překvapení (samozřejmě s výjimkou Jarmanova) v okamžiku, kdy by bylo přičinně motivováno, mohlo v diegezi fungovat bez toho, že by diváka šokovalo (zdrojem šoku je právě fakt, že takováto příčinná vysvětlení úplně chybějí). Avšak objevují se, byť zřídka, i skoky značně drastičtější, narušující rámec textu, a proto nezpůsobilé pro jakékoli speciální ospravedlnění. Schémata takových skoků musí tedy ve srovnání s dosavadními obsahovat jednu zásadní změnu v rámcové motivaci:

R	P	S	E
-	-	+	+

Vedle Jarmana nám dobrou exemplifikaci uvedeného schématu nabízí nedocenitelná ZBĚSILOST V SRDCI. Jde o počínání Zlé čarodějky z ČARODĚJE ZE ZEMĚ OZ v momentech, kde je tato postava prezentována objektivní narací a nikoli prostřednictvím subjektivního pohledu Luly (mimo to je sugestivně prezentována z hlediska výrazového, pokud vezmeme v úvahu třeba jen záběr, kdy její démonické černé nehty-drápy přejíždějí po povrchu skleněné koule). Zohledníme-li fakt, že postavy čarodějek jsou navzájem korelativní a že Zlá čarodějka evidentně působí „objektivně“, je snad možné i milostný zázrak v závěru filmu připsat obdobně „objektivní“ moci Dobré čarodějky, navzdory tomu, že se objevuje jen v Sailorově vidění. Avšak postavy tohoto druhu, přenesené z úplně jiného světa, prostě vlivem základních pravidel rámcové

14 Greenaway i Jarman za účelem vnějších sebeprezentací dávají takováto vysvětlení nebo přinejmenším něco, co je připomíná. Když na to byl Greenaway v jednom rozhovoru dotázán, řekl, že zvykem vlastníků hospodářství bylo v dané době zaměstnávat sloužící, kteří měli vytvářet živé sochy pro potěšení a zábavu hostů během slavností (tuto informaci uvádím dle Nasta, 1991: 148). U Jarmana jsou anachronismy zase pravděpodobně spojeny s jeho snahou nahlížet minulé epochy skrze médium současnosti, aby tak dosáhl efektu prolínání časů, o němž mluví ve svých komentářích ke *Caravaggiu* (Jarman, 1986: 44–45). Nezávisle na těchto čistě vnějších komentářích ale na diegetické rovině vzniká efekt překvapení, který vyplývá právě z absence odpovídající motivace (analogické překvapení bychom prožívali například tehdy, kdybychom se setkali se zjevnou homosexualitou kovboje ve westernu, který by jinak vypadal jako klasický, a nic by zde nepomohla ospravedlnění autorů, že tomu tak v oněch dobách bývalo).

Mimochodem jeden z recenzentů *Caravaggia* připisuje jeho spojení povrchu a nedostatek viditelné souvislosti mezi různými epochami (Finch, 1986: 100). Bylo by to v souladu s naší tezí, že zde v podstatě nejde o žádnou operaci zasahování transtemporální jednoty, nýbrž o činitele dezorientace působícího prostřednictvím vzájemných srážek zcela nesouměřitelných kontextů.



připustnosti a nepřipustnosti nemohou do světa v podstatě dobrodružně-kriminálních peripetii pronikat a působit na ně. Žádné věcné vysvětlení není schopno ospravedlnit jejich přítomnost a ve filmu se ani neobjevuje.

### c. přepojení

Přepojení jsou kategorií, která vyžaduje příliš mnoho objasnění, než aby pro ně bylo možné na omezeném prostoru připravit grafické schéma podobné těm předchozím. Ale o motivačních deviacích, které se projevují i zde, nechť svědčí popis fragmentu ZBĚSILOSTI V SRDCI provedený jedním polským autorem. Jde o obraz planoucího domu a Lulina otce, který v něm zaživa uhoří, přičemž tento obraz je přivoláván nejen narací ve třetí osobě, ale i ve vzpomínkách hrdinky:

Účastníme se podívané, při níž se paměť uvolňuje ze svého historicky ustáleného místa, a nevěšíme si již faktu, který je z psychologického hlediska zcela skandální. Lulu okolnosti smrti jejího otce vůbec, ale vůbec nezajímají. Když se jí Sailor přizná, že jejího otce znal a že onu noc seděl poblíž v autě, ona se na něj jen chvíli zlobí, že jí o tom neřekl dříve. Tento moment v Lule neprobouzí zvědavost a už vůbec ne touhu po pomstě, zdá se, že pro ni nemá žádné další konsekvence. [...] Událost, která by podle vši pravděpodobnosti měla mít na jednání hrdinů rozhodující vliv, má v sobě tolik ohně, kolik je síry na hlavičce zápalky (Przylipiak, 1993: 69–70).

Traumatický incident, k němuž se hlavní ženská postava obsedantně vrací ve své paměti, zůstává tak z druhé strany zcela nezakořeněn v její psychické realitě.

### d. konkretizace

Typické motivační schéma pro konkretizace se skládá hlavně ze znaků „-“, protože – jak již víme – tyto prvky fungují podle zákonů samozřejmosti a obcházejí se bez dodatečných motivací:

R	P	S	E
+–	–	–	–

Znak „+–“ v kolonce rámcové motivace signalizuje určitou sebedestrukci rámcové motivace ve vztahu ke konkretizovaným

detailům. Znamená to, že po splnění jiných motivačních požadavků bezprostředně nebo nepřímou zapojující rámec textu nemusíme již z této roviny posuzovat celý zbytek obsahu diegeze: „je jedno“, jestli například hrdina udělá pět kroků nebo deset, zda zvedne ruku v tomto úhlu nebo v trochu jiném atd. Minusová znaménka u ostatních typů motivace, jak jsme si již všimli dříve, neznamenaají nutně objektivní absenci odůvodnění, ale spíše nepřítomnost a nepodstatnost výrazných motivačních gest ve vyprávění.

V postmoderním filmovém příběhu se i v této kategorii setkáváme s vykloubenými motivací. Zde je jedna z možností:

R	P	S	E
+–	+	–	+

Do krajnosti dovádí toto schéma slavné gesto zapalování cigarety ze ZBĚSILOSTI V SRDCI, která je, jak se zdá, paradigmatickým motivačním přeměň v rámci celé formace postmoderního filmu. Banální a samozřejmá činnost je esteticky hyperbolizována prostřednictvím velkého detailu a má pokračování v celé sérii opakování. Jako by toho nebylo dost, je k triviálnímu gestu připojena vstupní podoba příčinné motivace obsažená v dlouhém dialogu Sailora a Luly na téma kouření cigaret. Během něho si hrdinové sdělují, jak, proč a za jakých okolností podlehl tabákové závislosti, což pochopitelně v rovině hlavních motivů diegeze nemá nejmenšího významu. Z této výměny názorů se dozvíme, že Lula kradla v šesté třídě matce cigarety, že Marietta kouřila nejdříve vicerojky a později meritky, že Sailor kouřil od svých čtyř let marlboro a že tuto závislost pravděpodobně zdědil po matce, jež umřela na rakovinu plic (druhou příčinou smrti měl být alkoholismus). Bezvýznamná konkretizace byla nejen esteticky nafouknuta, ale byl k ní také přidán slovní komentář (byť v dost zárodečné podobě, vezmeme-li v úvahu posílení jiných podivností v Lynchově filmu), který explikoval příčinnou motivaci. Tímto způsobem získal konkretizační detail status významového prvku s mnoha typy motivace, které mu přísluší. Jelikož jsou repetice zapalování sirky zcela nedějové a sama činnost spolu s jejím opakováním do vytvořeného světa filmu nevnaší nic nového, připočítali jsme je také k prostředkům estetického výrazu a přisoudili jim znak „-“ v kolonce sekvenční motivace.



Vedle velkého detailu je další cestou estetického zdůraznění konkretizace v postmoderním filmu její prodloužení v projekčním čase. Naratologický termín „roztážen“ (*stretch*), připravený pro podobné příležitosti, nás vede ke srovnávání relativní délky trvání nějakého úseku znázorněných událostí s rozsahem jeho prezentace v prostoru vyprávění (srov. Prince, 1982: 59–60). Zde přijímáme termín „prolongace“, protože nejde natolik a pouze o srovnání dvou časů (znázorněného a znázorňujícího),<sup>15</sup> jako spíše o vztah času vyprávění k důležitosti daného detailu pro diezezi.

S modelovým příkladem prolongace se setkáváme v Caraxově filmu *KDYŽ CHLAPEČEK POTKÁ DÍVKU*, ve scéně, kdy hraje elektrický biliár nejprve neznámý muž a pak i Alex, hlavní hrdina, který se k muži přidává. Scéna je málo důležitá, ale byla roztážena na délku téměř pěti minut projekčního času a ze značné části byla natočena téměř zcela statickou kamerou, což v psychologickém smyslu ještě protahuje její trvání. Prodloužení ve vrstvě obrazu mimo to odpovídá jakýsi akustický detail ve zvukové stopě. Po několik minut je, pouze s nevelkými přestávkami, jediným slyšitelným zvukem tlukot kulečnickové koule poskakující v elektrickém zařízení, na konci fragmentu se zase objevuje velký „optický“ detail počítadla biliáru s údaji. Vzhledem k tomu, že nejsou uvedeny příčiny události, měníme znak v kolonce příčinné motivace na „–“, což odpovídá typickému pojmání konkretizací v postmoderním příběhu, kde jsou zdůrazňovány hlavně esteticky.

Shromážděný materiál je naprosto nedostatečný pro vyvozování definitivních závěrů, ale provizorní a omezený výsledek přece jen můžeme formulovat. *V postmoderním filmu se významové jednotky často chovají jako tradiční konkretizace a naopak konkretizace jako tradiční významové jednotky.* Jinými slovy: závažné změny v diezezi se obejdou zcela bez motivace, jako by se vysvětlovaly samy sebou (zánik motivačního gesta) a nedůležitým detailům přísluší „hypermotivace“ dalece přesahující jejich informační závažnost.

15 Je to důvod, proč se raději vyhýbáme naratologické kategorii „roztážen“. Seymour Chatman ji vztahuje k filmu, ale chápe ji restriktivně jako nesouměřitelně krátké trvání znázorněných událostí vzhledem k jejich projekčnímu času a omezuje její použití na čistě formální postupy, jako jsou např. zpomalené záběry nebo repetitivní montáž (Chatman, 1978: 72–73). Samozřejmě zde ale nejde o takovéto (rozhodně ne pouze o takovéto) – měřeno v absolutních jednotkách – postupy roztahování času prezentace.

## 3. POSTMODERNÍ FILM – DYSFUNKCE

Předmětem zájmu dosud byly deviace založené na takovém uměleckém motivaci v řetězci fabulačních událostí, které se z hlediska tradičních motivačních schémat jeví jako nevhodné. Takováto vykloubení lze nazvat *syntaktickými*. V postmoderním filmu ale existují i poruchy jiného druhu, při nichž motivace zůstává na svém místě<sup>16</sup> a její hlavní neobvyklost je *sémantické* povahy, zakládá se na rozmanitých nepřizpůsobeních obsahu motivačního činitele tomu, co má motivovat. Zkoumáme-li tento jev, vstupujeme do oblasti nikoli již *deviace*, ale *dysfunkce*. Neúprosné limity obsahu pojednání tohoto druhu nám velí omezit se výhradně na popis příkladů příčinné a estetické dysfunkce.

### a. příčinná dysfunkce

Vzorový příklad poskytují motivační mechanismy v klasických příbězích Petera Greenawaye – od *UMĚLCOVY SMLOUVY* po *KUHARĚ, ZLODĚJE, JEHO ŽENU A JEJÍHO MILENCE*. Podívejme se na následující vysvětlení podávané ve filmovém textu: „Kreslíř Neville umírá mimo jiné proto, že se rozhodl vytvořit dodatečnou, třináctou skicu, a třináctka je, jak známo, nešťastným číslem.“ Nebo: „Architekt Kracklite umírá, poněvadž součet čísel v počtu jeho let i v počtu let jeho ženy činí devět (54 a 27) a devítka označuje přelom: pro ženu (Kracklitovu manželku) ohlašuje termín počtů svého života, pro muže naopak, podle zákona negativní symetrie, musí ohlašovat smrt.“

Kdyby Greenawayovy filmy vážně pojednávaly o okultní problematice a snažily se diváka přesvědčit o určité mystice čísel, pak by tato vysvětlení tvořila nepochybně vhodnou příčinnou motivaci. Problém je v tom, že Greenaway je spíše ironikem než adeptem esoterického vědění. Celý půvab jeho žonglování s čísly a dysfunkčnost motivace, jež je na něm založena, se skrývá v úmyslném narušení hranice mezi rovinami narace a příběhu. Autoři populární naratologické práce *Telling Stories* rozlišují syntagmatickou a paradigmatickou strukturu fabulačních událostí a připisují každé z nich odlišnou funkci v uspořádání příběhu. Události v syntagmatickém pořádku, spojované podle principu sčítanosti, tvoří příběh v jeho pokračování dopředu. Události paradigmatického pořádku jsou vybírány podle podobnosti (typu, místa či hrdinů): jejich variabilita v různých bodech syntagmatického



řetězce (např. na začátku svobodná, odmítá sňatek v jeho průběhu, na konci se vdává atd.) vytváří hlubší, metaforickou logiku syntagmatu celého vyprávění, spojuje navzájem jeho úvod a závěr (Cohan – Shires, 1988: 54–68). Jestliže první pořádek označuje bezprostřední proud fabulačních událostí, pak druhý již nemůže být přijímán přímo z roviny příběhu: je založen na vypravěčských gestech kombinace a selekce, na korelaci událostí tím způsobem, aby navzdory jejich vzájemné vzdálenosti v syntagmatu mohly ustanovovat body, které koncentrují vyprávění.

Nyní může být jasnější, v čem spočívá Greenawayův trik: prostě překládá paradigmatický mechanismus výběru událostí do syntagmatického pořádku jejich spojování. Události, jejichž spojení by jinde bylo metaforou systému vyprávění, spojuje bezprostřední příčinnou vazbou a nutí je reálně se ovlivňovat. Místo aby řekl: „Příběh rozpjatý mezi počtím a smrtí je metaforou (nebo modelem) života,“ Greenaway jako by říkal: „Smrt nastala proto, že dříve nastalo počít.“ V důsledku toho je recepce kauzálních konstrukcí režiséra poznamenána silným odporem. Divák musí přijmout neobvyklá vysvětlení znázorněných situací (protože jsou, tak či onak, podávána) a současně to nemůže činit do konce (protože jsou paradigmatickým souborem údajů, objasňovaným z nadpříběhové roviny, nepřeložitelným do „horizontálních“ vztahů faktů v diegezi). Výsledkem je ambivalence příčinné motivace opravňující mluvit o dysfunkci.

### b. estetická dysfunkce

Úvahy o estetické dysfunkci ve filmu dobře harmonizují s tónem uvažování o postmoderní době vůbec, poněvadž jedním z jejích příznaků má být přebujelá kultura estetického prožitku s oslabenými etickými a poznávacími akcenty.<sup>16</sup> Pro naše potřeby můžeme rozlišit alespoň dvě varianty zmíněné dysfunkce:

1. *Hypertrofie*. Proces, který máme na mysli, Fredric Jameson odvozuje z pokročilého modernismu a spojuje jej, například v literatuře, s jevem autonomizace jednotlivé věty pro estetické účely, přičemž tato věta začíná být vlastně rovnocenná s celkem díla, z něhož pochází. „[...] jestliže věta nebo materiální signifikant

16 Pro svůj syntetický přístup k tomuto problému je příkladný sborník *Estetyczne przestrzenie współczesności* (Zeidler-Janiszewska, ed., 1996), vydaný varšavským Instytutem Kultury.

stihaly úplnou autonomii nad semi-autonomiemi modernistického díla a proti nim, jsme již v plném postmodernismu“ (Jameson, 1992: 206).

Ve filmu „plného postmodernismu“ je alienace estetických prostředků jednotlivé scény nebo záběru, vedoucí k dosažení jejich vlastní sebeprezentační dynamiky, jevem tak častým, že jakýkoli popis může mít pouze charakter náhodného vzorku. V Mayersbergově ZAJATKYNI, filmu, jenž volně navazuje na skutečný příběh umru Patricie Hearstové, je scéna, v níž urostlý muž, evidentně zasažený melancholií z důvodu nějakých bolestných myšlenek, zakládá požár pod příbytkem, v němž se nachází, a opouští jej. O chvíli později se ze zprávy novinářů dozvídáme, že známý bankéř Gregory Le Vay splnil požadavek teroristů, kteří mu unesli dceru, a zapálil svou luxusní jachtu. Zajímavý je ale sám způsob, jak je ukázána scéna požáru. Milionář sedí nehybně, obklopený skleněnými nádobami s hořícím alkoholem. Pomalu a s rozvahou je vrhá do krbu a rozhazuje po pokoji, čímž rozšiřuje oheň. Pak stojí majestátně a pyšně v kruhu šlehajících plamenů, aniž by jimi byl jakkoli zasažen. Požár jachty se na chvíli přeměňuje ve šersti, ohnivě fantazma, jež je oslavou čistého optického motivu vyboženého od tlaku diegetických nároků. Odlesky ohnivého světla, odrážené od fotografií na krbu, promítají na protilehlou plochu (nebo snad na mentální projekční plátno Le Vaye?) podobu živé ženské tváře hledící na bankéře s výčitkou – jde pravděpodobně o podobu jeho mrtvé ženy, z jejíž smrti jej dříve obvinili umoci. Oheň pomalu rozleptává zarámovanou fotografii ženy, ale sám zůstává nedotčený. Znovu vidíme bankéře stojícího čelem ke kaméře, chladného a lhostejného ke zkáze, kterou způsobil, a za ním stěnu divokých plamenů. Patos scény posilují zvuky árie *Tre tiriti ... una carozza z Tosky*, které znějí v pozadí. Estetická kvalita výrazu byla tímto způsobem dovedena do vypjaté nadsázky.

2. *Deregulace*. Zde již nejde, na rozdíl od předchozího bodu, o nadsázku, ale o to, že estetická motivace pochází jakoby z jiného kontextu, než je ten, k němuž byla připojena. Esteticky odrazňuje daný prvek, ale činí to tak, že ho vlastně škrtá, je vzhledem k němu evidentně neadekvátní, nebo alespoň vede k deregulaci jednotného výrazu. To je případ smrti Freda ze závěru Beasonovy PODZEMKY. Jeho smrt je třeba uznat za věrohodně věcně motivovanou: hochštapler Fred si zneprátelil Helenina



muže krádeží jakýchsi důležitých dokumentů, svedl mu ženu a od začátku filmu je jím pronásledovaný – Fredova smrt ve finále je tedy důsledkem těchto skutečností. Je to současně poslední událost, která je ve filmu vyprávěna, jakási dramatická pointa, což poskytuje „důvod“, aby byla vyjádřena zvláštní formou.

Fredova smrt se ale odehraje prapodivným způsobem. V podstatě již mrtvý hrdina na chvíli ožije, aby zanotoval pár taktů melodie hrané rockovou kapelou, kterou dal dohromady, a dav shromážděný v podzemní chodbě metra, kde se odehrává děj filmu, šílí nadšením a tleská. Nemůže zde být řeč o nějaké totální změně konvencí spočívající v předvedení „komické smrti“ – Helena, Fredova milá, pláče nad tělem umírajícího a poslední dialog zamilovaných je podán v manýře dojmavé sentimentality. Reakce davu jsou v „reálné“ dimenzi adekvátně motivovány tím, že hudební koncert je poněkud vzdálen místu, kde umírá Fred (nelze zde tudíž hovořit o vadě ve věcných motivacích). Ale tyto reakce fungují i v estetické dimenzi, na jedné rovině s Heleniným chováním, jako prostředky „zdůrazňující“ Fredovu smrt a vytvářející atmosféru celé scény. Celek těchto prostředků ale zahrnuje takovou směs konvenčních akcentů s akcenty odbíhajícími od normy, že estetické vyjádření smrti postavy je nakonec úplně deregulováno.

## 6. POZNÁMKA O METODĚ

Text této studie krouží mezi různými centry metodologické substance, od naratologie po fenomenologii, aniž by se při některém z nich zastavoval trvale. Jako důležitější než takováto partikulární metodologická zakotvení se totiž jeví sama možnost přijatelného a racionálního popisu jisté disciplíny umění, k níž vztahujeme přívlastek „postmoderní“. Navzdory prohlášením, že o postmoderním umění je nejlépe psát z korelativní výzkumné perspektivy, např. dekonstruktivismu, si myslím, že ani zde nic nestojí v cestě aplikaci poučky německého filozofa Wolfganga Kuhlmana, patřícího do okruhu Karla-Otto Apela:

Celek směřuje ke dvoustupňové koncepci rozumu, v níž spodní, širší stupeň je rezervovaný pro obsahová hledání pravdy a zákonitostí. Zvláštní roli zde hraje konečnost a omylnost. Vše se nachází velmi úzký vrchní stupeň,

vholek téměř zbařený obsahu, na němž se zkoumají pouze formální problémy používání rozumu a – což je nejdůležitější – s ním spojené regulativní zásady. Tento štít má ale základní význam – všechno mění. Zabraňuje zřucením celé konstrukce a umožňuje důvěru v rozum [...]. (Kuhlmann, 1991: 65).<sup>17</sup>

Nástup postmoderní tvorby, přinejmenším v oblasti filmu, vyznačuje krizí ideje motivace, smyslu a – což s tím souvisí – rozumu, ale tato neobyčejně hluboká destrukce rozumnosti, která jde značně dále než vše, co se dosud v tomto směru událo, nemůže odporovat faktu, že na formálně-metodologické rovině existují zákonitosti popisu determinující zkoumaný jev. Tato rovina je místem Kuhlmannova formálního rozumu, obecné metodologie racionality, jež slouží pouze k argumentování a přesvědčování, a to rovněž v případě jevů zcela deviantních.

Taková je idea nového transcendentálního přístupu, pro nějž stálost racionální formy deskripce, která transcendentálně podmínňuje veškerý dialog a smysluplnou řeč o čemkoli, není v rozporu s empirickou nahodilostí nebo dokonce krizí rozumu, byť by byla nejtěžší a nejbolestnější. Jak se vyjádřil tentýž Kuhlmann: „když se říká ‚možná, že X není správné‘, je třeba přinejmenším vědět, co znamená ‚správné‘ a co by znamenalo dokázat, zda X je, či není správné“ (Kuhlmann, 1986: 232).

PŘELOŽIL PETR SZCZEPANIK

(Andrzej Zalewski: *Motywowanie w kinie postmodernistycznym. Kultura Współczesna*, 1998, č. 2–3 [17–18], s. 50–72).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Rozvinutí koncepce dvoustupňové struktury rozumu lze nalézt také v Kuhlmann, 1995: 247 nn.

<sup>18</sup> Tato studii autor rozpracoval v knize *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* (Zalewski, 1998) – pozn. překl.