

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Fakulta filmová a televizní

STŘIHOVOU SKLADBOU K N-TÉ DIMENZI

Josef Valušiak



1993

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Fakulta filmová a televizní

**STŘIHOVOU SKLADBOU
K N-TÉ DIMENZI**

Josef Valušiak



1993

PŘEDMLUVA

Jsem střihač.

Mám málo příležitostí a ještě méně času k tolik potřebnému rozboru experimentujících či klíčových filmů, určujících základní trendy a vývoj filmového umění, a ke stejně potřebnému studiu teoretických spisů z oblasti estetiky, historie, psychologie, filozofie, sémantiky atd. Z nedostatečné sečtělosti a slabší paměti pak jistě vyplývá i řada nepřesností a chyb, které by mi pan Rejžek jistě neodpustil.

Toto přiznání má vysvětlit, že následující stránky nejdou příliš do hloubky a zdaleka nejsou spojitou úvahou, beze zbytku vyčerpávající celou problematiku. Naopak je velice pravděpodobné, že vzdělaný čtenář zde nenajde nic, co by nebylo daleko lépe formulováno už dříve. Čili tato práce nevzniká z potřeby kompilovat to, co už napsali jiní, eventuálně s jednotlivými názory polemizovat, tím méně pak mohu prokazovat svoji sečtělou častými citacemi jednotlivých autorů. Základním zdrojem je pouze má dvojitá zkušenost: z diskusí na seminářích FAMU a z dlouhodobého sledování naší a částečně i zahraniční produkce nekomerčních filmů, spojeného zároveň s povinností napsat občas na toto téma nějakou úvahu či analýzu. (Z těchto prací, uveřejňovaných asi 15 let v odborném časopisu Amatérský film, také občas cituji.)

Třetím inspirátorem a zároveň vedoucím a sjednocujícím motivem následujících úvah je snaha využít výzvy k sepsání habi-

litační práce k tomu, abych sám sobě, eventuálně snad několika
spřízněným duším, upřesnil okruh a směřování svých úvah, abych
formuloval některé aspekty umělecké tvorby, které pokládám za
důležité, nicméně, které ve filmech až na malé výjimky bolestně
postrádám. Ve čtvrtém oddílu této práce ukáží, jak důležitou
roli hraje v této oblasti princip neurčitosti. Budiž to zároveň
i omluvou neurčitosti mých formulací. Nechci přece sepsat žádný
receptář postupů, ale nevzniká ani komplexní definitivně uzav-
řená práce pro veřejnost, tím méně pak exaktní vědecké dílo.

Ostatně - je vůbec v umění exaktní dílo možné?

MARC CHAGALL :

"Umění je stav duše"

UMĚNÍ JAKO SDĚLENÍ NESDĚLITELNÉHO

Naštěstí už smíme vědět, že hodnota a jedinečnost člověka nespočívá ve schopnosti pracovat. A snad také časem poznáme, že nespočívá ani ve schopnosti vydělávat. Jsem přesvědčen, že jedním z nejhodnotnějších darů, které člověk obdržel, je vědomí. Schopnost uvědomovat si sebe, okolí, svět, vzájemné vztahy, zákonitosti harmonie, smyslu a cíle. Ono klasické "odkud a kam". A také proč. Sním o tom, že dějepis jednou nebude seznamem válek či střídáním mocipánů, dynastií a tříd, ale napínavým příběhem o hledání pravdy, jehož hrdiny nebudou vojevůdci, ale filozofové, vědci - a také umělci. Dějiny, jako historie nikdy nekončící cesty za poznáním ...

V roce 1985 jsem v článku "O skutečnosti neskutečna" napsal: "... dar reflexe, schopnosti zamyslet se nad sebou samým i nad svým místem v prostředí i čase, je přece jedním z nejvýraznějších znaků, prokazujících lidskou kvalitu a odlišnost od světa zvířat. Z reflexe pak také vyplývá touha či nutkání přenést se za hranice 'hmatatelného' světa, poznatelného pěti smysly, prozkoumávat či vytvářet si svět záhad, nadreálna, fantazie. Někdy je to svět dráždivě záhadný, jindy neskutečně krásný, často také fascinující či ochromující děsem a hrůzou. Ale v každém případě je nezbytným rozšířením prostoru pro naše vědění, myšlení i emoce, obohacujícím nás kvalitami estetickými i etickými. A nezapomínejme, že je i nekonečným prostorem pro naše bádání a poznávání ..."

Jenže i po tisíciletém úsilí nejgeniálnějších hlav a srdcí je nepoměr mezi nepoznaným a poznaným (opravdu neomylně poznáním?) ještě stále šokující. Nic na tom nezmění obrovský rozvoj vědy a techniky posledních let - ani když odhlédneme od jejich negativních stránek. Prostor pro naše poznávání je totiž nekonečný a zastánci "poznatelnosti" už svou pýchu ztratili. Ostatně právě i z oblasti přírodních věd - a nikoliv jakési ab-

straktní filozofie - k nám v poslední době přicházejí stále zajímavější, ba přímo revoluční hypotézy. Evoluční teorie (správně má být evoluční hypotéza) ztrácí den za dnem své příznivce. "Přirozeným" stavem vesmíru je totiž naopak entropie, zhruba řečeno tendence k minimální organizovanosti, k nejjednodušší struktuře, v krajní mezi rozpad do chaosu, který byl na počátku, neboť právě chaosu - jak dobře víme - lze dosáhnout s nejmenším vynaložením energie. Základní formou boje proti této entropii, "zápornou entropií", jak říká Wiener, je informace. Informace jsou zakotveny na příklad ve stavbě atomů, v dědičném kódu atd. Podle některých teoretiků při tzv. "velkém třesku" vznikl nejen čas a prostor, ale byly také uvolněny informace v kvantu asi 10^{90} bitů. Vyskytla se i domněnka, že právě informace je oním prazákladem, ze kterého vzniká energie a hmota.

Přírodovědec Herčík kdysi vyslovil názor, že veškeré jsoucno má tři stránky: hmotnou, energetickou a duchovou. V tomto pořadí také byly postupně poznávány: nejzřejmější a nejstálejší stránka hmotná (v 18. stol. zákon a zachování hmoty), méně stálá a méně "hmatatelná" stránka energetická (v 19. stol. zákon o zachování energie), a v podstatě s nedůvěrou a rozpaky přijímaná stránka duchovní (zákon o zachování duchovnosti formulován nebyl, ačkoliv je zřejmé, že duchovní potenciál jedinců ani skupin - např. národů - se s jejich smrtí či vyhynutím neztrácí). Ale není právě tento zákon nejdůležitější? Víme, že hmota se rozpadá, energie mizí (vesmír vychladne), není právě duchovnost cílem kosmického dění? A možná, že právě duchovní proudění je to, co nás nese - ať už s naším vědomím nebo neuvědoměle -, že právě v něm máme své místo a svůj úkol. Pokud ovšem své dispozice, své obdarování, svou energii nevyplýváme nějakým zkratem, vedoucím k marnosti ...

Už dávno mám utkvělou představu: představuji si, jak na malé zeměkouliče, ztracené na periférii Vesmíru, stojí malý človíček, třeba pan Kant, a žasne před dvěma nekonečny. Říkejme jim třeba plus nekonečno ($+\infty$) - to je nekonečno vesmírného prostoru mimo nás - a mínus nekonečno ($-\infty$), to je nekonečno lidského nitra, duše. Z hlediska matematiků je toto označení možná chybné, ale já se snažím nějak zachytit tu představu, že

i tak vynikající jedinci, jako např. Neil Armstrong nebo F. M. Dostojevskij, urazili na této pouti oběma směry jen skutečně nepatrný krůček.

Nebo jiný příklad: široké spektrum elektromagnetického vlnění od mikrovlnných záření po nejdelší vlny. Snad si trochu připomeneme, jak maličký úsek této škály zabírá vlnění světelné od ultrafialové po červenou část optického spektra viditelného zrakem - a kolik užítka, poznání a krásy nám poskytuje! Nu a stejně tak v celém rozsahu existence od $+\infty$ do $-\infty$ malá část spektra, kterou lze obsáhnout smysly (ev. prodlouženými různými "nástavci", jako jsou mikroskopy, dalekohledy, různé indikátory atd.). Toto je oblast empirie, experimentu, to je paradigma vědeckého myšlení. Lidský rozum ovšem dokáže jít dále, dokáže vytvářet hypotézy a teorie, které časem empirie potvrdí či vyvrátí. A dokáže vytvářet celé abstraktní systémy, které už empirii přesahují (matematika, filozofie, celá oblast Aristotelovy metafyziky). Ale pojďme ještě dále. V obou směrech (+ i -) existuje oblast, na kterou už rozum nestačí, kde nepochodíme s racionální myšlenkou, se zákony kauzality, s logikou slov a větných formulací. Duševní a duchovní oblast iracionální, svět fantazie, intuice - a umění.

Ano, prosím pěkně. I umění je, může být a má být prostředkem tohoto poznávání. Jsou zde ovšem dva problémy: zaprvé se umění vždy znovu a znovu nechávalo svěst sladkou vidinou slávy a popularity (méně vzletně vyjádřeno finančním ziskem) a svou vlastní nezastupitelnou funkcí zapomínalo. A za druhé - pokud se někteří umělci na tuto náročnou a trnitou cestu vydali, zůstávalo otázkou, kam až chtěli dojít a kam došli. Jaký byl rozměr jejich usilování.

Myslím, že právě tady je vhodné místo, abych vysvětlil název své práce. Slovo "dimenze = rozměr" totiž v češtině neznamená jen délkovou, plošnou či prostorovou velikost srovnatelnou se základní jednotkou, ale také rozsah, stupeň intenzity. Tedy např. jak dalece (vysoce, hluboce) a jak intenzívně chci dané téma prozkoumávat. Pokusím se teď (bez fundovaných filozofických výkladů a bez nároků na úplnost definic) načrtnout několik možností, stupňů či dimenzí takového poznávání, v umění pocho-

pitelně z hlediska komunikace neoddělitelně spojeného se zobrazováním.

1. Oblast smyslového kontaktu s hmotou a lidmi
2. Oblast jejich vzájemných vztahů
3. Oblast duše, vnitřního světa hrdinů

Už z těchto příkladů je patrné, že jednotlivé dimenze naprosto nelze oddělit čarou či rovinou, ale že se navzájem prolínají. Uvedené oblasti pak patří k těm, které lze více či méně nalézt zastoupeny v každém uměleckém díle. Ale zde tato aritmetická řada nekončí. Na další výčet, resp. pojmenování, si už netroufám, připomenu jen, že do dimenzí 4. až n-té je třeba zařadit např. oblast individuálního nevědomí, kolektivního nevědomí, mystiky, duchovní stránky jednotlivce i lidstva, další duchovní světy ("nebeské zástupy") včetně celé nadřazené oblasti víry, která sama v sobě zahrnuje vědu, filozofii i umění. Ano, neumím to dokázat ani formulovat, ale jsem přesvědčen, že až tak daleko se má umění pokoušet dosáhnout. Teprve dimenze $n + 1$ (nebo spíš $n + \infty$) je lidskému poznávání nedostupná, vždy zůstane jen při vzhlížení a směřování. Protože to je - Bůh ... STOP!

Vím, že v tomto okamžiku mé úvahy narazí na odpor a pohoršení. Ale všechny kritiky prosím, aby se alespoň na chvíli pokusili oprostít od zátěže čtvrt tisíciletí osvícenského racionalismu a čtyřiceti let dialektického materialismu, které v sobě vědomě či nevědomě nosíme. Pokud budu kritizován za nevědecký přístup, nevádí mi to. Snažil jsem se upozornit, že díky omezením, která jsou pro vědu charakteristická a která si částečně ukládá sama formulováním svých paradigmat (tj. oblastí přípustného zkoumání), je schopna probádat jen malou část bytí a jevů. Proto také jsem přesvědčen, že věda o umění je stejně dílčím fenoménem jako vědecký ateismus. Není-li to přímo paradox či nonsens. Samozřejmě daleko vážnější by bylo obvinění vedené z hlubších myšlenkových pozic, řekl bych nepřesně filozofických. Proti takovým útokům se opravdu nejraději skryji za štít citátů, jak bývá běžným zvykem.

Protože starší bratr - výtvarné umění - dospěl svou zdoluhavou cestou přece jen dál než překotně a povrchně pádící film, mohl již ve dvacátých letech napsat Paul Klee: "Dříve se líčily věci, které bylo na zemi vidět, které jsme viděli nebo které bychom chtěli rádi vidět. Nyní se ukázala relativnost viditelných věcí a dospělo se k přesvědčení, že viditelné znamená v poměru k celku světa jen izolovaný příklad, ač je mnohem více ostatních latentních pravd. Věci se objevují v rozšířeném a mnohovýznamném smyslu, na mnoze zdánlivě odporujícím dřívějším racionálním zkušenostem," (Str. 210 - 3) A jeden z těch opravdu filozofujících filmařů, polský režisér Zanussi, napsal v rozhovoru pro polský časopis Film: "Obávám se, že umění zůstalo zdegradováno na předmět konzumace ... Je možný návrat k umění chápanému jako ideál, návrat na podobné zásadě jako návrat do ideologie či náboženství? ... V našem zintelektualizovaném a zmozkovaném světě spočívá hodnota umění možná v tom, že je jiným způsobem dorozumění, sahá do těch oblastí dojmů, které jsou na rozumu nezávislé. Není třeba racionalizovat to, co umění vyjadřuje. Jak racionalizovat takové city, jako touhu a lásku, strach a pocit pomíjivosti? ... Možná, že to nejsou pocity, ale spíš kategorie poznávání a vnímání světa. Protože poznání přece může být mimoracionální, zahrnovat celou přirozenost člověka. A snad právě k tomu dnes potřebujeme umění: jako lék na ty veliké hlavy, které nám všem narostly." (Číslo 24, r. 1979, přeložil a podtrhl J. V.)

Velké natvrdlé hlavy a malá zatvrdlá srdce, i to jsou civilizizační choroby, stále hrozivěji narůstající epidemie sice občas diagnostikované, ale takřka neléčené. Odebíráme umění sílu léku a degradujeme je na předmět konzumace, moderněji řečeno objekt tržního hospodářství. Nesouhlasím s převládajícím názorem, že i umění (speciálně film) je zbožím. Ano, má určitý vnější atribut zboží: směňuje se za peníze. Ale rozdíl je přece v samé podstatě věci: nevím, jestli podle ekonomů zboží, které nikdo nekoupí, zůstává zbožím, ale rozhodně ztrácí smysl. Naopak umění, které nikdo a dokonce nikdy nekoupí, svůj smysl neztrácí: okouzluje a promlouvá! Často se tvrdí, že nejlepší je dílo, které je umělecké a zároveň navštívené mnoha diváky. Ale

to je přece evidentní směšování pojmů, klasifikace z oboru ekonomiky, která nemá nic společného s kritérii estetickými. Umění je uměním, plní-li výše naznačené funkce (estetické, noetické atd.) zcela nezávisle na počtu diváků, kteří zaplatí vstupné. Umění není výdělečný artikl, ale není to ovšem ani sbírka nerosozumitelných formálních výstřelků. Nechci být obviňován z elitářství. Víím, že existovalo a bude existovat umění pro náročné a přemýšlivé a současně (nikoliv pod nebo nad ním) i umění pro širší publikum. Ale obojí musí mít své charakteristické znaky: určité minimum formálních (estetických) kvalit a určitou hloubku obsahu.

Kromě toho však také s oblibou používám známý termín "užité umění", tj. umění pro praktickou potřebu. Rozdíl vysvětlím nejraději na konkrétním příkladu: kterákoliv Michelangelova Pietá je krásná, ale jejím hlavním smyslem je vyprávět o smutku, lásce, bolesti, o Božím spasení a perspektivě člověka. To je umění. (Mimochodem, právě Michelangelo nebo Rembrandt dokazují, že ani fakt, že základem je finanční smlouva na užitkový předmět - náhrobek nebo podobiznu - nemusí být překážkou vzniku uměleckého díla. Záleží na velikosti tvůrce.) Ale vezměme si třeba jiný krajní případ, nějaké umělecky zpracované křeslo. Je taky krásné, třeba brokátlem a perlami zdobené čili drahocenné, ale jeho hlavním smyslem je podložit zadek pro chvíli odpočinku. To je užité umění. Rozumějme si, oceňuji takové pohodlné, dobře a krásně udělané křeslo. Mám rád i filmy, které jsou dobrou a vkusnou zábavou, rozpláčou, napínají, rozesmějí. Ale jsou to filmy, které vedou k odpočinku, k nemyšlení, k zapomnění. Užité umění. Nadále však chci mluvit o umění ve smyslu výzvy k divákově aktivitě a spolupráci. O umění, které plní obě základní funkce. Jednak je - racionální či mimoracionální - formou poznávání nejen světa uchopitelného smysly, ale i - především - světa smysly i rozum přesahujícího. A za druhé má důležitou a jedinečnou schopnost zprostředkovat o tomto poznání komunikaci, přesněji řečeno sdělit autorovo poznání aspoň určitému okruhu diváků.

Sdělit nesdělitelné.

POZNÁMKY K METODĚ SDĚLOVÁNÍ

A právě v tomto okamžiku jsem dospěl k bodu, kdy přestává platit mé prohlášení z úvodu této práce. Mám-li se totiž aspoň trochu poctivě zamyslet nad problematikou umělecké tvorby, musím přece vyjít z určité terminologie a opřít se o nějakou teorii, a tedy obrátit se k tomu, co bylo sepsáno jinde. (A přiznávám, že poněkud improvizovaně jsem sáhl po tom, co právě bylo po ruce.) Tato kapitola tedy obsahuje jen několik poznámek a termínů, jako východisko pro další úvahy.

Marxistická teorie, jak známo, vycházela z Leninovy teorie odrazu ("umění je odrazem reality") a mne by zajímalo, jestli si při tomto exkursu mimo oblast politické ekonomie Vladimír Iljič uvědomil, že v principu jen oprašuje teorii skoro 2 000 let starou. Koncem prvního století napsal apoštol Pavel: "... nyní vidíme jako v zrcadle, skrze podobenství, potom však uzmíme tvář v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne." (I Kor 13,12.) Myslím, že zejména pro poznávání duchovní pravdy je to řečeno velice výstižně, ale přece bych ještě upozornil na Hegela, který chápe umění "jako myšlení v obrazech" s tím, že pojem obraz v sobě neoddělitelně spojuje funkci poznávací i estetickou, protože je tvořen syntézou (jednotou) prvků obsahových a formálních.

Zejména v oblasti výtvarné (obrazy, sochy, fotografie) je na první pohled zřejmé, že výsledné dílo může být co nejotročtější napodobením či kopií skutečnosti, na druhé straně pak na skutečnosti zcela nezávislým umělým výtvozem, který s divákovou zkušeností z reality nemá nic společného. Jsem přesvědčen, že v obou případech už přestává plnit funkci uměleckého obrazu ve výše uvedeném smyslu. Celá široká škála tvorby mezi těmito oběma póly, resp. míra vzdálenosti od výchozí reality, je pak přímo úměrná míře stylizace (str. 362 - 1), což je vlastně "vztah mezi zobrazením a zobrazeným předmětem (popřípa-

dě představou, která je zobrazením vyvolávána)". Je to způsob zobrazení, spočívající v určitém pojetí, úpravě, estetizaci, zjednodušujícím zvýraznění charakteristických rysů.

A tak se dostáváme k jednomu ze základních předpokladů uměleckého díla, a to je požadavek stylu. Styl je "specifický a jednotný způsob výběru a kombinace dílčích prvků, popřípadě postupů při výstavbě záměrně vytvářených celků" (str. 359 - 1). Jen stručně připomenu některé obecné znaky uměleckého stylu: variabilita postupů, výběr a uplatnění výrazových prostředků ("jazyka"), používání tropů, sémantická mnohoznačnost, emocionálnita, subjektivní charakter obsahu i formy ("rukopis"), kompozice a jiné. I z tohoto neúplného výčtu je zřejmé, že v pojmu styl jsou obsaženy prvky formální i výrazové, problematiky žánrů, kulturní tradice, obecné konvence i specifika autorova subjektu atd. Umělecké dílo tedy můžeme chápat jako strukturu, jejíž jednotlivé elementy mají řád, formu, hierarchii, vzájemnou souvislost a celek je charakterizován výrazným stylem.

Kvalita, ba i smysl uměleckého díla však zůstávají latentní, dokud nepřijdou do styku s divákem (čtenářem, posluchačem atd.), je tedy ještě třeba upozornit na závažnost aktu komunikace, přenosu informace (myšlenkové, emocionální, estetické). Úplný proces tedy vypadá tak, že expedient na základě určité analýzy "sestaví" z objektivních i subjektivních prvků určitou "informaci", přetváří ji a kóduje (tzv. tvůrčí proces) do určité struktury, vyznačující se charakteristickým stylem, a toto sdělení pak přímo či prostřednictvím média předkládá publiku. Percipient sdělení přijímá a dekóduje s patřičnou reakcí (úvahou, prožitkem), ev. dále interpretuje (poezie, koncert). A když už se pohybujeme v terminologii informací, připomeňme si i pojem "šum", který se při tak složité cestě a komplikované struktuře sdělení nutně objeví a je jedním - nikoliv jediným - z důvodů, proč některá díla jsou spíše exoterická (široce srozumitelná), jiná esoterická (pro úzký okruh zasvěcených). Chtěl bych upozornit, že zařazení díla do kterékoliv z těchto dvou skupin nemá vliv na jeho hodnotu, kromě hodnoty finanční, a to ještě jen dočasně. Jinými slovy, nemyslím si, že všechny "divácké" filmy jsou hodny opovržení a že "nesrozu-

mitelnost" je nutným předpokladem uměleckého díla. Ale v článku "Komunikativnost" (odpověď na kritiku údajně nesrozumitelného a přece vítězného filmu B 16 r. 1985) jsem napsal: "Dle ilustrovaného encyklopedického slovníku je komunikace 'informace tvořená souborem kódů, sdílených odesílatelem i příjemcem ...'. Ve filmu tedy závisí i na počtu kódů (specifických výrazových znaků, symbolů), které divák ovládá. Ale který divák? Odborně vzdělaný, náročný, 'průměrný', nevzdělaný ... Ovládá-li jich padesát, dvacet, šest, smí jich autor použít jen 50, 20, 6? Mají autoři omezovat bohatství svého výrazu, nebo se mají diváci učit a zvykat chápat? Ale nejde jen o znalosti. Ještě důležitější je divákova chuť či averze ke komunikaci." A v témže článku na opovrčlivou poznámku o "divácké elitě" píši, že zde "cítím opovržení k tzv. divácké elitě (asi náročnější část publika?), které mi připomíná časy mého mládí, kdy slovo 'inteligent' bylo nadávkou či důvodem k podezření a dodnes na to leckde doplácíme. Ale právě v době vypjatého konzumního materialismu je umění jedním z mála oborů, který má ještě šanci zachránit člověka, aby jeho jméno znělo hrdě. Ale pak se nesmí podbízet divákově úrovni a nevkusu." Tento dlouhý citát uvádím proto, že - bohužel - se situace po listopadu 1989 nezměnila v ničem jiném, než v motivaci: snižování duchovních kritérií není obhajováno ideologicky, ale tržní ekonomikou.

V první části citátu jsem použil velice důležitý termín: znak. V Hrabákově Poetice je pozoruhodná zmínka o tom, že umělecké dílo je z hlediska původu odraz (a nemusím snad zvlášť zdůrazňovat, že v duchu apoštola Pavla, narozdíl od marx-leninské estetiky, nikoliv jen odraz hmotné reality, ale celého vnějšího i vnitřního bytí), z hlediska svého určení působí umělecké dílo jako znak. Protože se domnívám, že tento pojem je klíčový jak pro proces umělecké tvorby, tak i v rámci komunikace, chtěl bych se mu věnovat podrobněji. Pochopitelně nikoliv až v té míře, jak to činí celá teoretická disciplína - sémiotika, která zkoumá znak z hlediska syntaktického, tj. z hlediska spojování znaků ve větší celky (toho se dotkneme při zkoumání funkce stříhové skladby), z hlediska sémantického (vztah znaku a označovaného jevu) a pragmatického (cíle a možnosti uživate-

lů, tj. autorů i diváků). Nejobecněji je znak definován jako "smyslově vnímatelný předmět nebo jev zastupující v procesu poznávání či sdělování jiný předmět nebo třídu předmětů, a sloužící tak k předávání informací o nich" (str. 410 - 1). Ovšem to je pojetí příliš široké, zahrnující celou oblast informatiky. Již jsme si řekli, jak specifickou a důležitou roli v procesu poznávání a sdělování hraje umění a zde připadá znakům nezastupitelná funkce sdělování abstraktních pojmů a průhledů do nadreálna. CH. Pierce (mimořádně zakladatel amerického pragmatismu v 19. stol.) je autorem dynamického pojetí znaku, kdy nejde jen o mechanickou analýzu vztahu označujícího a označovaného, o statické chápání znaku jako nositele jediného, přesně definovaného významu. Nový, hlubší či širší význam znaku se totiž může objevovat dodatečně v procesu komunikace, v závislosti na kontextu atd. Tím je podtržena i aktivita příjemce, který má možnost, nebo dokonce je záměrně veden k tomu, aby i v objektech, které primárně nejsou znakem (označované předměty či jevy) nacházel další význam (proces abstrahování). Ze sémantického hlediska Pierce rozděluje znaky do tří skupin: znaky ikonické vycházejí z vnější podobnosti, tedy ve filmu z více méně doslovného zobrazení (záběr konkrétního domu zastupuje určitou část ze skupiny "obydlí" a informuje o typických charakteristických prvcích "domu" všeobecně a "tohoto domu" - např. hrdinova domu - zvlášť). Takové znaky se nazývají ikony. Znaky indiciální již nejsou tak doslovné, vycházejí ze všeobecně známých souvislostí, zobrazení je nepřímé (místo domu vidíme záběr kouře z komína, místo člověka slyšíme přicházející kroky). To jsou indexy. A konečně třetí kategorii tvoří symboly, kterými se budeme podrobně zabývat později. Ale už teď bych chtěl upozornit na evidentní skutečnost. Ještě si ukážeme, že na rozdíl od exaktně formulovaných vědeckých informací je pro poznávání a sdělování prostřednictvím umění důležitá, ba přímo nezbytná určitá míra neurčitosti, mnohoznačnosti významu. A je zřejmé, že indexy a symboly tomuto požadavku vyhovují daleko lépe, než ikony.

A nakonec ještě malou poznámku: skoro všechna terminologie, vyskytující se v této práci, vychází z teorie literatury.

Částečně snad proto, že literatura je jako umělecká disciplína starší než film a v posledním období byla i nejrozšířenější. Částečně i proto, že od samých začátků se o ni film pevně opíral a byla jeho inspirací. A ačkoliv je malířství ještě starší a dramatická tvorba ještě bližší filmové, rozhodující je asi fakt, že literární teorie je pravděpodobně nejpracovanější. Nicméně bych chtěl alespoň ve stručnosti připomenout některé rozdíly:

Pokoušíme-li se na film aplikovat např. některé lingvistické principy z oblasti morfologie (Ecco, Metz, Eizenštejn), musíme si uvědomit podstatné odlišnosti. Fonémy filmu (prvky, ze kterých se skládá záběr) mají svůj samostatný význam jednotlivě i ve vzájemné kombinaci a je jich nepřeborné množství, zatím co fonémy literární (hlásky) svůj význam nemají a jejich počet je nevelký, konstantní. Skupina těchto fonémů vytvoří základní morfém - filmové políčko - které vlastně samo o sobě už vypovídá o určitém obsahu, může být i uceleným sdělením podobně jako umělecká fotografie. Literární morfém - slovo - v některých případech význam nemá (spojky, předložky), v jiných případech je znakem (podstatné jméno), ale rozhodně není výpovědí, tou se stává až v ucelené řadě slov dalších (věte). Zde přistupuje další rozměr: čas a tedy pohyb. Význam věty se mi ozřejmí najednou až po jejím přečtení. Naopak již na začátku záběru divák přijímá určitý význam a ten se pak doplňuje, objasňuje, mění. Tím spíše je složitost tohoto procesu patrná v řadě navazujících záběrů. Evidentní je rozdíl v percepce uměleckého díla. Už třeba v tom, že nad větou se mohu zastavit, přemýšlet, popřípadě zalistovat zpět kvůli souvislostem. Film je naopak stálý pohyb vpřed, permanentní přibývání informací racionálních i emotivních, gradace, změna.

Velký rozdíl je - jak bylo řečeno - v základním materiálu. Literatura pracuje se slovem, tedy prakticky s pojmy, s abstrakcí, kterou si divák sám dotváří svou vlastní představou (a protože jednotlivé představy se různí, setkávají se literární adaptace - konfrontace představy divákovy a režisérovy - tak často s neúspěchem). Tento materiál je čtenářem vnímán lineárně, slova a věty se do sdělení skládají postupně. Na filmo-

vého diváka naopak v každém okamžiku působí celá mozaika vizuálních i akustických podnětů, ze kterých divák musí vybírat, orientovat se a hledat souvislosti. Jeho vnímání je tedy překotnější, zážitek bezprostřednější, emoce působivější, morfologická zásoba bohatší a tedy možnosti sdělení daleko širší. Ale právě zde se skrývá i velké nebezpečí: že se divák nechá okouzlit vnější "podívanou", unášet povrchním příběhem a všechny další myšlenky, bohatost významů i jemnost emocí nejen nebude vnímat, ale dokonce je bude z pohodlnosti i odmítat jako komplikující a rušivý element. Navíc základním tvůrčím materiálem filmu je realita před kamerou (pominěme např. filmy animované), která má tendenci zatěžovat film svou těžkopádností a materialistickou přizemností. Její překonání prostřednictvím stylizace, naplnění myšlenkovou bohatostí a povznesení do oblasti abstraktních úvah je tedy důležitým úkolem filmového umění.

III.

NĚKTERÉ SKLADEBNÉ ASPEKTY FILMOVÉ TVORBY

1. Vyprávění

Jedním ze základních kritérií pro uměleckou hodnotu díla je otázka, do jaké míry a jak vynalézavě využívá specifické vyjadřovací prostředky své umělecké disciplíny. Tedy v případě filmu jak bohatá je jeho filmová řeč. Tato problematika by pochopitelně vydala na tlustou knihu. Nadpis oddílu chce předznamenat, že si jednak nečiním nárok na úplnost, jednak chci úmyslně pominout některé dílčí složky (stránka výtvarná včetně kamery, herecká, hudební atd.) a vzhledem ke své profesi se soustředím na oblast, kterou mnozí teoretici považovali a považují za charakteristickou či základní pro specifiku filmové tvorby: na stříhovou skladbu.

V souvislosti s tím připomenu článek N. Carrolle "Síla filmu". Autor zde hledá charakteristické rysy filmu, které by vysvětlily jeho bezkonkurenční diváckou přístupnost a intenzitu prožitků ve srovnání s ostatními médii. Podtrhuje důležitost rámování obrazů a konstatuje: "pro změnu rámování jsou nejdůležitější dva procesy: stříh a pohyb kamery" (str. 41 - 9). Daleko zajímavější však jsou právě jeho úvahy z oblasti stříhové skladby, ve kterých se odvolává na klasickou Pudovkinovu teorii o řazení obrazů tak, "aby předcházející obrazy měly k následným scénám vztah otázky a odpovědi" (str. 43 - 9). Není to pochopitelně jediné možné řešení, ale "v hraném filmu je to nicméně nejtypičtější vyprávěcí postup" (dtto). Závažnost jednotlivých scén (a záběrů - J. V.) je dána mírou, s jakou vyvolávají důležité otázky nebo naopak na ně odpovídají, eventuálně plní obě funkce zároveň. Dobře položená otázka pak vyvolává diváckovo očekávání, zvědavost, napětí - a to utužuje jeho kontakt s fil-

mem. Je přitom samozřejmé, že tento skladebný princip se projevuje už ve scénáři filmu. Carroll připomíná, že struktura otázek a odpovědí je složitější než lineární (odpověď kladoucí zároveň další otázku atd.). V podstatě se jedná o jednu či více makrootázek - řešících základní konflikt - a jim pak jsou podřízeny dílčí mikrootázky, které jednak - formálně - upevňují vazby mezi sousedními záběry a sekvencemi, jednak - obsahově - jednotlivé sekvence strukturují a společně skládají závěrečnou makroodpověď na základní makrootázky. Tato vzájemná propojenost, funkčnost a směřování k pointě jsou pro vyprávění typické a odlišují film od každodenního života (filmy 60. let např., v opozici k sterilnímu hollywoodskému modelu vyprávění, tuto funkčnost a propojenost scén odmítaly - viz newyorská škola nebo česká nová vlna). Pro vyprávění příběhu je tedy typická promyšlená konstrukce otázek a odpovědí a manipulace s divákovým očekáváním. U. Ecco např. potvrzuje, že pro současný komerční film je typická snaha tomuto diváckému očekávání vyhovět opakovaním zaběhaných, publiku dobře známých modelů a klišé.

V Carrollově článku je jako předpoklad diváckosti celkem dvakrát (str. 41 a 44 - 9) vyslovena základní premisa: "vyprávění chápeme jako nejpřesvědčivější formu objasňování lidského jednání". Zde se autor dopouští malé nepřesnosti. Vyprávění, která jsou publikem nejoblíbenější, kladou v podstatě jedinou makrootázku: "Jak to dopadne?" A všechny další makro- i mikrootázky jsou jenom umně spředenou sítí peripetií, která posiluje diváckovo očekávání, komplikuje situaci a oddaluje řešení, kterým je zpravidla předpokládaný happy end. Ale má-li film skutečně "objasňovat lidské jednání", pak jeho tématem nemůže být jen kauzalita vnějších situací, ale také - převážně - kauzalita vnitřních motivů a krizí. (Klasickým příkladem, kdy toto vnitřní drama zcela překryje vnější kriminální příběh, je Dostojevského román Zločin a trest, včetně Kulidžanovy a dalších adaptací.)

Jestliže tedy vítám, že se moderní teoretik vrací ke klasické Pudovkinově teorii otázek a odpovědí (rozpracované a po dlouhá léta vyučované na naší katedře díky prof. Kučerovi), chtěl bych zároveň upozornit na její širší souvislosti. Otázky

přece nemusí být kladeny jen ve smyslu akčním, ale i ve smyslu vnitřních souvislostí, motivací a příčin ($-\infty$) a také ve smyslu noetickém, jako hledání a poznávání souvislostí smyslu a řádu ($+\infty$). N. Carroll má pravdu, pokud vychází z reality současného stavu kinematografie. Ale na rozdíl od něj se s tímto stavem nechci smířit, ale snažím se vymezit ideální místo filmu v komplexu umění. A proto se znovu přiznávám, že moje práce není zcela objektivní, ale že základním úhlem mého pohledu je snaha varovat a bránit hraný film před přeceňováním příběhu, před jeho absolutní vládou a zbožněním. V souvislosti s tím bych chtěl připomenout diskusi, která před časem proběhla v odborném tisku. Někteří teoretikové a kritici totiž řadí film do kategorie dramatických umění, jiní oprávněně poukazují na jeho epický charakter. Já však podtrhuji (opakuji, že s použitím literární terminologie) pojetí filmu jako poezie. A připomínám, že v antickém pojetí označení "poezie" zahrnuje epiku, lyriku i drama, v širším významu pak uměleckou tvorbu vůbec. Proto také budou dalším tématem tohoto oddílu tzv. tropy.

2. Tropy

Tolikrát citovaný slovník literární teorie zahrnuje do tohoto způsobu vyjadřování "pomocí přenášení významu" v podstatě tři hlavní prvky: metonymii ("na principu věcných nebo logických souvislostí"), metaforu (na základě podobnosti) a ironii (na základě kontrastu) (str. 393 - 1). Ale snad neudělám velkou chybu, pojmu-li do této skupiny všechny obraty, které Plažewski nazývá "stylistickými figurami", tedy např. i symbol, elipsu a další. Naprosto nechci opakovat to, co už zevrubně popsal ve své knize Filmová řeč, včetně názorných ukázek z filmové praxe (str. 253-280 - 6). Spíš se pokusím ukázat na několika příkladech problematiku tropů a jejich využití. Hned na začátku je třeba zodpovědět základní otázku: mají tropy ještě vůbec nějaký smysl?

Je neuvěřitelné, že i po tisíciletí trvání lidské kultury se tato otázka objevila už několikrát právě v poslední době a že se tak ptají i renomovaní kritici v odborných časopisech. Lze to vysvětlit snad jediné oslepením zábleskem euforie ze "sametové revoluce" a ze šoku svobody. Uvažují totiž tak, že padl totalitní režim, nemáme cenzuru, není třeba "číst mezi řádky", ale lze se svobodně a otevřeně vyjádřit o čemkoliv - a tedy k čemu nějaké metafory a symboly? Zcela evidentně se zde jedná o naprosté nepochopení podstaty tropů. Svobodně informovat o pravdách či "pravdách" je záležitostí novinářů, ale ani oni by se neměli obejít bez určité estetické formy. Příklady klasiků (Nerudy, Šaldy, Kische, i toho opovrhovaného Fučíka) jasně ukazují, že bez kultivovanosti projevu obstát nelze.

Avšak umění není novinářinou. Nejen, že bez estetické formy, bez intenzivního využívání co nejširší palety výrazových prostředků, začne degenerovat. Především si musíme uvědomit již v 1. oddílu připomenutou nezastupitelnost umění v oblasti poznávání mimosmyslového světa. Ještě jednou se uchýlím k P. Klee: "Umění tvoří v podobenstvích. Je dočasným příkladem, stejně jako pozemské je příkladem kosmického. Osvobození prvků, jejich seskupení a vzájemná podřízenost, dělení a opětné sestavení v celek (jaký krásný obraz stříhové skladby! - J. V.), probíhající zároveň na mnoha místech výtvarné polygonie, klid vznikající vyrovnáním protikladných pohybů, to vše jsou vysoké otázky formy, rozhodující v oblasti formální moudrosti, nikoliv však v nejvyšší sféře umění. Tam za mnohovýznamností vězí poslední tajemství a světlo rozumu žalostně uhasíná." (Str. 211 - 3.)

V tomto citátu se opět vyskytuje jeden důležitý pojem, kterého jsem se již dotkl, a to je "mnohovýznamnost" ("multi-sémantika"). O důležitosti tohoto principu svědčí m. j. i fakt, že v totalitní ideologii patřil k těm nejkritizovanějším, nejpronásledovanějším. V podstatě znamená, že určitý prvek, sekvence, nebo celé dílo nevyznívá jednoznačně, ale ponechává možnost několika výkladů. Spolu s tím pak také vytrhává obsah z oblasti jednoznačných racionálních formulací a soudů do sféry úvah, meditací, pocitů, a co je nejdůležitější, ponechává divá-

kovi tolik důležitý prostor pro vlastní aktivitu a subjektivní interpretaci, a tedy i více možností pro soucítění a spoluprožívání. Já osobně jsem přesvědčen, že právě tato mnohovýznamnost je nejen důležitou součástí uměleckého díla, ale dokonce nikoliv jediným a postačujícím, ale přece nutným a základním předpokladem, který umožňuje, že některé dílo se stává "klasickým", tj. promlouvajícím k mnoha lidem nejrozličnějších historických období i kulturních oblastí.

Nuže, tyto požadavky jsou velice dobře naplněny právě používáním tropů. Zamysleme se blíže nad některými ze základních.

Metafora

Nejdříve se nám asi vybaví školní spojení: metafora - přirovnání. Ale již z toho, co bylo řečeno, je patrné, že tato charakteristika je zcela nedostatečná. Ony klasické výrazy jako "vlasy jako sníh" či "měsíc jako rybí oko" jsou jen výrazem formální podobnosti (barva, tvar), v nejlepší případě zpestřují či poetizují vyprávění. Film se svou tendencí k realismu zobrazení a tedy k doslovnosti sdělení to má ještě složitější. Kdybychom do obrazu vraha blížícího se v paneláku ke své oběti s nožem prostříhli záběr selského dvora, kde hospodář podřezává slepici, bude výsledkem nejen otravný naturalismus, ale především na první pohled patrná vykonstruovanost "metafory", s jakou se lze setkat spíše v dobách němého filmu. Kromě shody významu totiž oba záběry nemají nic společného. Přijatelnější je záběr červeného vína, vylitého z lahve převržené při zápase oběti s vrahem, to je totiž zcela logickou součástí dramatické scény, navíc toto spojení nepůsobí drasticky, ale naopak jako eufemismus (zjemňující výraz). Já bych ovšem nejspíš volil skvrnu vína vylitého z rozbité křišťálové sklenice. Zde už jako metafora působí i podobnost s vzácností, jedinečností, ale i křehkostí lidského života. A navíc bychom si třeba v kontextu děje mohli připomenout svatebčany, volající na svatbě oběti "stěpy znamenají štěstí" (viz tzv. stříhový refren).

Můžeme konstatovat, že takřka od počátku existence stříhové skladby se záběrů, vyznačujících se určitou formální podob-

ností (tvar, barva, obsah atd.), používá na spojování obrazů či sekvencí. Např. žhář zapaluje stodolu - plameny šlehající v kr-
bu, u kterého sedí nic netušící majitelé. Takováto spojení
svědčí v lepším případě o promyšlenosti jednotlivých přechodů,
dramatizují či aspoň akcentují plynulost vyprávění, v horším
případě vyrušují jako vykonstruovaný "oslí můstek".

V modernější filmové řeči už se upouští od dvoučlenné me-
tafory, složené ze dvou podobných prvků (skvrna krve a skvrna
vína) a používá se metafory jednočlenné. Připomeňme si jiný
často používaný motiv: slza, tekoucí po tváři, je přirovnávána
ke kapce deště, stékající po okně. Tato dvoučlenná metafora se
již dávno nahrazuje jediným záběrem: plačící hrdinka je snímána
přes okno v dešti. Deštivé počasí také posiluje nostalgickou
i pochmurnou atmosféru situace. Ale pravým tropem se tento ob-
raz stává např. následujícím střihem na celek domu v deštěm
svlažované kvetoucí zahradě. Osobní drama se tak zařazuje do
normálního běhu přírody, do cyklu pravidelně se opakujících si-
tuací, kromě nostalgie deště s sebou nese i pocit harmonie, rá-
du, příslibu květu a plodu, návrat naděje atd. Kapka na skle
ovšem nemusí pocházet z deště, ale z tajícího sněhu, a následu-
jící zasněžená krajina může znamenat zimu, opuštěnost, beznaděj
a umírání - ale i katarzi zapomnění nebo čistoty. Jak se vám
líbí.

Je patrné, že takové využití tropů vyžaduje divákovu spo-
lupráci, zkušenost a představivost, ale za odměnu posiluje fan-
tazii, dává bohatší a trvalejší poznání, emocionální zážitek
a jakousi podvědomou radost ze hry a z rozluštění. "Metafora se
tak stává složitějším a efektivnějším nástrojem poznání, než
kdyby pouze vysvětlovala a znázorňovala věc." (Str. 255 - 1.)

Alegorie

Podobně jako symbol nebývá mezi tropy zařazována, ačkoliv
v podstatě není ničím jiným, než metaforou, rozšířenou na celou
postavu, fabuli, eventuálně celé dílo. Je charakterizována tím,
že nese dva významy, kromě doslovného i přenesený. Klasickým
příkladem jsou zvířecí bajky, viz i film Jonathan Livingstone,

Racek (podle předlohy R. D. Bacha režíroval Hall Barlett), kte-
rý na příbězích racka sugestivně podává všeobecnou filozofii
lidského osudu. Kromě takovéto alegorie globální se setkáváme
s alegoriemi dílčími, které - většinou na základě konvencí či
známých událostí, situací atd. - zobrazují abstraktní ideje ne-
bo pojmy. Připomeňme si např. Ženu s rohem hojnosti znázorňují-
cí štěstí a celou dalších alegorií Braunových soch v Kuksu. Ne-
bo hada s jablkem v tlamě jako obraz pokušení a pádu do hříchu
a nesčetné množství dalších alegorií křesťanských. Ve filmu mů-
žeme alegorii budovat několika způsoby. Může procházet celým
filmem paralelně s příběhem jako více či méně vědomý význam ne-
bo pocit, může vyrůst jako závěrečné sdělení nad příběhem, ale-
gorie mohou být do děje vkládány formou odboček, vedlejších po-
stav či situací, ale také vlastní děj či příběh může být kompo-
nován z dílčích alegorií, metafor a symbolů. Abych ale jen ne-
teoretizoval, uvedu zde některé ze svých analýz nekomerčních
filmů, protože se domnívám, že v nich jsou zachyceny různé kon-
krétní postupy, jakými amatérští autoři své alegorie vytvářejí.
O souvislosti alegorie a postav filmu píši v článku "Dramatické
postavy" z roku 1983 a poukazuji na dvě kategorie těchto filmů:
"Do první bych zařadil filmy, ve kterých postava je převážně
nebo pouze symbolem, celé dílo pak je alegorií." Konkrétně pak
tuto metodu demonstrují na dvou filmech. Dva z předních amatér-
ských filmařů Žatečka a Bahník natočili "Reminiscenci na pís-
ničku" (myslí se tím Suchého píseň Jó, to jsem ještě žil):
"V Reminiscenci zajišťuje potřebnou soudržnost a vlastně i vý-
raznost poslání text Suchého písničky. Přesto, že se zpívá v 1.
osobě singuláru, obrazová část nevytváří konkrétního jedinice,
ale spíš zobecnění mnoha vojenských osudů. Hrdina je částečně
charakterizován typem a kostýmem, ale především řadou obrazů
a situací od reálných (hra dětí na vojáky) po zcela stylizované
(psací stůl pod skálou), ale bez konkrétní časové a prostorové
souvislosti. Celek tak tvoří mozaiku obrazových znaků, skláda-
jících uvedenou alegorii."

Film "Představení" režiséra Bílka se od Reminiscence liší
především ve dvou bodech: prostředí je reálné a hrdinové se po-
hybují lineárně v čase, stylizované jsou tedy jen postavy. Tato

zajímavá koncepce bohužel nebyla dotažena a film nebyl tak úspěšný jako v případě předchozím. "Také v Představení je hlavní postava obecným zástupcem mladé generace, nikoliv konkrétním jedincem, kterého bychom mohli blíže charakterizovat a individualizovat. Právě tak je symbolem i Přednášející a především Panna z výkladu, kterou s sebou hrdina vládí po městě. Tedy neživá rekvizita, křečovitě přehrávající karikatura a hrdina bez konkrétního osudu, bez sděleného pocitu, bez výrazné mimiky. Tato nesourodost je ještě zvýrazněna tím, že převážná většina děje spočívá ve střetávání hrdiny s reálným světem, aranžovaným a snímaným se snahou po dokumentární věrnosti, ale nepřesností svého projevu porušujícím a rozmělnujícím celý záměr. Na rozdíl od Reminiscence zde není mozaika metafor, ale časoprostorová návaznost ..."

A článek pokračuje: "Do druhé skupiny řadím filmy, ve kterých postavy jsou reálné, dílo je opět alegorií. Stejně jako v prvním případě si autoři volí tento způsob vyprávění tehdy, chtějí-li se vyjádřit k obecným problémům, jako jsou úvahy o společnosti, o bytí, kritika záporných vlastností nebo potvrzení vlastností kladných atd. Alegorie totiž přímo vybízí k úvaze a zobecnování, zatím co příběh svádí k pohodlnému sledování děje, bez snahy o přemýšlení, kterému se většina diváků zarputile brání. Nebezpečí alegorie tkví v tom, že filmy vznikají à la these, tj. výslednému poslání se podřizují (bohužel často neorganicky) všechny další složky. Často se pak stává, že zdánlivě 'reálné' postavy jednájí podivně, nelogicky, nebo - protože v pořadí důležitosti jsou daleko za sdělením - vyznívají ploše." Typickou ukázkou skvělého využití této metody je mnohokrát oceněný film P. Dražana "Tarsidan", který by si ovšem zasloužil podrobný rozbor. Proto raději připomenu stručnou charakteristiku třiminutové anekdoty "Drahí pozostalí". Začíná výbornou smuteční atmosférou upřímného pláče nad nebožtíkem. Pokračování snad vyplyne z následujícího citátu: "Slovenský autor S. Prokeš ve filmu Drahí pozostalí zvolil metodu přesného výběru typů 'truchlících' pozostalých a gradující filmové zkratky (seberou nebožtíkovi kapesníček, hodinky - střih - do naha obraná mrtvola), a tak díky zvládnuté proporci tématu vytvořil

působivou alegorii lidské chamtivosti." Mimochodem bych chtěl upozornit, že zde vidíme i přesné použití střihu k vytvoření působivé filmové elipsy.

V lednu 1986 vyšel v AF můj rozbor vynikajícího filmu "Stínohra" (mimo další úspěchy i vítězného filmu mezinárodní soutěže Brněnská 16). Jeho autorem je současný absolvent katedry režie na FAMU Petr Hvižd. Film je skvělým příkladem alegorického pojetí, je přeplněn nejrůznějšími symboly, metaforami a dalšími tropy, při tom udivuje svou relativní řemeslnou zpracovaností i uměleckým výrazem.

Stínohra se odehrává ve středověku (působivá atmosféra!) a její bohaté téma jsem alespoň částečně charakterizoval takto: "Nositelem základního motivu je mladík, hledající smysl svého života a tedy smysl života vůbec. Impulsivní reakcí na jeho zkušenosti se světem je útek. Mor je pro něj jen vítanou záminkou. Mor je ovšem i dramatickým katalyzátorem filmu, je krizovým momentem, ve kterém se ostřeji vyhraňují charakterly lidí. A je konečně i filmovým symbolem choroby zachvacující většinu lidí, za který si můžeme dosadit podle vlastní úvahy cokoli od strachu z pomíjivosti přes odcizení až po konzumnost, brutalitu a egocentrismus. Takové symboliky je ve filmu mnoho a vnímavému divákovi slouží někde jako impuls k zamyšlení, jinde jako konkrétně položená otázka."

Stejně jako film i celý uvedený rozbor jeho scénáře je velmi dobrým příkladem k tématu této práce všeobecně a kapitoly o alegorii zvlášť. I když možná až příliš zabíhám do podrobností, nedá mi to a použiji ještě jeden citát. Je to rozbor jedné z nejběžnějších situací hraných filmů - dialogu dvou osob: "První výňatek je vynikající ukázkou rozehraní dialogové scény mezi dvěma takřka nehybnými postavami. Jestliže třeba Bohdalová a Menšík představují populární scény z manželského života, stačí statická kamera, která v PC nebo střídavých PD ukazuje mluvící herce. Ale čím je film poetičtější nebo filozofičtější, tím hrubší chybou je snímat dialogové scény jako konverzačku. Scéna u ohně je po ... krátké expozici otvírající scénou filmu, představující hrdinu, jeho problém a naznačující i východisko. Je tedy nejdřív třeba navést diváka do meditativní nálady

(hvězdná obloha a plameny ohně jako reprezentanti vesmíru a živlů), pak lze začít mluvit. Stařec není konkrétní dramatickou postavou, spíš hlasem, symbolem obecného principu, a proto mu snad nikdy nevidíme do tváře. Je reprezentován spíš pláštěm a mušlemi (mušle je symbolem poutníků - J. V.), které se pak symbolicky objevují v bohatých významech později, při rozbíjení mušle či nalezení pláště mezi mrtvými apod. Stařec mluví mimo obraz ... a my sledujeme nejdřív naslouchajícího mladíka, pak jeho ruku - záběr 8. (Švenk s D ruky přejíždějící po kamenech, na kterých mladík sedí - J. V.) Zde se poprvé setkáváme s gestem, které se později několikrát opakuje: jako by ruka zkoumala strukturu, hledala kontakt s realitou, oporu něčeho pevného. Ale věta 'Nech mne být' není jen odmítnutím, je za ní úvaha, smutek, rezignace, a proto je správné ukázat D hercovy tváře, aby to vše mohl zahrát (z. 9.). A právě tak starcův poukaz na osudovou přítomnost neštěstí v lidském životě táhnoucího se napříč věky je výborně podtržen a zobecněn prostřihem noční oblohy ..."

I z těchto neúplných příkladů je snad patrné, jak na jedné straně lze dojít až k velice působivě vyjádřeným abstraktním meditacím, na druhé straně, jak složité jsou použité výrazové prostředky, přesněji řečeno, jak složitou a náročnou cestu musí divák překonat k jejich pochopení. Obtížná srozumitelnost tohoto vyjadřování bývá nejčastějším argumentem jeho odpůrců. Ale v článku "Komunikativnost" (citovaném již ve II. oddíle), který je polemikou právě nad Hvižďovou Stínohrou, uvádím v závěru jeden velký trumf: "A jak je to s komunikativností Stínohry? Na B 16 získala ... také Cenu diváků."

Symbol

Na tento termín jsme v předchozím odstavci již mnohokrát narazili, protože jeho použití je podobné jako u metafory či alegorie. Podívejme se na něj ale podrobněji.

Se symboly se setkáváme častěji, než si myslíme. Vždyť i matematické značky (plus, rovná se), označení místa pro invalidy, dopravní značky atd. bývají zahrnovány mezi symboly.

Dvšem základním předpokladem jejich užitečnosti je jejich všeobecná srozumitelnost (často podpořená výtvarnou zkratkou) a jednoznačnost. V umění je to jinak. Zde je symbol "vše, co smyslově, předmětně nebo jazykově (slovně) zastupuje a konkrétně představuje abstraktní pojem nebo jev, a v tom smyslu má širší a hlubší význam než samo o sobě" (str. 366 - 1). V témže prameni však najdeme upozornění, týkající se znaku všeobecně a symbolu zvlášť: v marxistické analýze sémiotiky "je podrobováno kritice přečeňování nemotivovanosti a konvencionality znaků, které v některých koncepcích staví znak nejednou proti procesu poznávání" (str. 411 - 1). Rozšiřovat poznání mimo oblast hmotné reality, vědeckého zkoumání je pro každou (nejen marxistickou) materialistickou ideologii pochopitelně "stavěním se proti procesu poznávání". Ale tato složitá, poněkud neurčitě formulovaná věta v praxi znamenala, že průměrně inteligentní "dohlížitelé" tvrdě zakazovali vše, co přesahovalo povolený rámec poznání nebo dokonce bylo - alespoň pro ně - nejednoznačné či nesrozumitelné.

Naštěstí se vyskytují i jiné názory, uvedu alespoň jeden citát z oblasti mimo umění. V první kapitole jsem označil jako mínus ∞ nekonečno lidského nitra. Jeho podstatnou část označuje psycholog C. G. Jung jako "nevědomí" a zasvěcený interpret jeho teorií R. Starý píše ve své studii v souvislosti s fenoménem archetypů: "Protože archetypové obrazy jsou svým charakterem absolutní, věčně platné ... mohou se promítnout do konkrétního a časového světa vždy jen částečně. Co z jejich významového jádra zbývá, čím přesahují svými rozměry a intenzitou fyzický svět přírody a lidí, hledá si jako zvláštní metafyzická látka vhodný způsob vyjádření. Toto adekvátní vyjádření nachází v symbolu." (Str. 139 - 5.) Toto konstatování pochopitelně platí i pro naše $+\infty$, kterým se psycholog Jung ve svém antropocentrismu příliš nezabývá.

Oproti ikonám a indexům, ba i proti alegoriím (která je zpravidla nositelem pouze dvou významů) je mnohovýznamový symbol daleko náročnější na divákovu vnímavost. Jeho srozumitelnost závisí na celé řadě faktorů. Jedním z nejzákladnějších je četnost výskytu v běžném životě. Že je lyra symbolem hudby, vědí lidé nejen z plakátů koncertů, ale i z výložek vojáků. Jeden

z neznámějších symbolů - srdce je láska - známe všichni z nápisů na zdi i z kreslených vtipů. Podobně hvězdička a křížek (zrození a smrt), lebka s hnáty (nebezpečí smrti), holubice (mír) atd. Méně známá je třeba kotva (naděje), sova (moudrost), oheň (věrnost, bratrství). Mnoho symbolů ztratilo svůj význam, např. z junácké symboliky pavouk - pilnost, k zemi obrácená pochodeň - smutek, nebo na starých spořitelních knížkách běžný symbol úlu - spořivosti. Kromě častého praktického výskytu je znalost symbolů dána pochopitelně i kulturní vyspělostí obyvatelstva (zejména historickou kontinuitou, tradicí, výchovou). Mění se i s dobou a módou. Prostý symbol holubice je pro křesťany symbolem Ducha svatého, ale v moderní době podle Picassa symbolem míru. Zvláštní kapitolou by byla symbolika uzavřených společenství (astrologie, kabala, alchymie, zednáři a rosekručníci aj.), kde ovšem jde většinou spíš o systém tajného dorozumívání, než o princip uměleckého sdělování. Důležitější je problém znalosti symbolů z hlediska etnografie. Je známo, že např. u nás je barva smutku černá, ve východních zemích bílá. Ale jenom několik specialistů ví, že třeba v hinduistickém panteonu jsou např. šíp a luk symboly Rámy, hra na flétnu pastýřského boha Kršny a květ lotosu, na kterém bývají bozi často zobrazováni, symbolizuje rituální tělesnou i duševní čistotu. Je tedy evidentní, že používání konvenční symboliky je velice náročné, a pokud jde o záměr komunikace se širším okruhem diváků, i velmi riskantní. Právě proto bych zde chtěl upozornit na specifický způsob práce se symboly, který také splňuje běžnou definici symbolu jako určitého vyjádření obecného pojmu a který zejména pro audiovizuální média pokládám za daleko výhodnější. Na rozdíl od symbolů konvenčních bych tyto prvky nazval symboly aktuálními, neboť jsou vytvářeny právě pro aktuální potřebu toho kterého díla a většinou vyplývají z jeho vnitřní struktury a vztahů. Často se však opírají i o obecnou zkušenost, mohou se také odvolávat i na symboly konvenční. Představme si třeba lidumila, který vychází v noci zamaskován černým pláštěm a širokým kloboukem a ze svého měšce potají obdarovává ty nejchudší. Tyto rekvizity pak vlastně zastupují jeho postavu, stačí mihnoutí černého pláště, silueta klobouku, a víme, že je to on. Když potom zvítězí zloba jeho nepřátel, můžeme jeho tragickou

smrt znázornit synekdochou: ukážeme v příkopu ležící prázdný měšec, klobouk a zkrvavený plášť. Ale to už není jen eufemismus, zastupující krutou smrt hrdiny. Rekvizity se staly symbolem dobročinné lásky charitas, naplněním Kristova pověření "cožkoliv jste činili jednomu z bratří těchto mých nejmenších, mně jste učinili" (Matouš 25,40), a jestliže je v závěru zvedne třeba syn zabitého, stává se toto gesto katarzí, symbolizující nezničitelnost milosrdenství a dobra na tomto světě. (Mimochodem, z příkladu je zřejmé, že konvenční symbol měšce jako atributu lakomce - viz staroměstský orloj - je zde přeznačen na zcela opačnou hodnotu.) Jiný příklad využití aktuálního symbolu nacházíme ve filmu Maseba režiséra Zábranského, jehož hluboce medituující charakter zůstal v konečném vyznění bohužel nepochoopen. Čas od času se po boku hrdiny objevuje bíle oděná dívka, která se souhlasně usmívá při jeho snaze o konání dobra, smutně odchází, když se přidává k metodám zla, a nakonec ho i s jeho dívkou vyvádí z labyrintu zlé moci a násilí k očišťujícímu prameni vody živé. Tento opakovaný prvek je skladebně použit jako refrén. I když se opírá o konvenční znaky (holčička - symbol něhy a nevinnosti, bílá říza - symbol čistoty), působí i bez znalostí těchto významů jako aktuální symbol čistoty a dobra, zachraňující a vytrhující ze světa zla. Řekněme jako anděl, tj. Boží posel.

Praktickému užití symbolů v nekomerčních filmech jsem mimo jiné věnoval celý článek ("Symbol"), hodnotící filmy z jedinečné přehlídky autorů do 30 let - z Mladé kamery - v roce 1978. Zdravotnický osvětový film "Děti nás varují" vypráví o matce, jejíž neopatrností spolykalo malé dítě spoustu prášků a ona teď čeká doma na zprávu z nemocnice. V této scéně "je krabička s prášky ... předmětem, který pro diváka symbolizuje nebezpečí hrozící dětem ze zneužití volně pohozených léků, pro matku pak je výčitkou a připomínkou neštěstí. Právě tak hračky, rozházené po pokoji, symbolizují dítě, respektive jeho nepřítomnost, a působivě podtrhují matčino utrpení." Film "Ale proč" se zabývá osudem dítěte z rozvedeného manželství. Otec pro něj podle zákonného nároku sice přijede, ale na chatě si všímá spíš své milenky než chlapce, který si vysněného víkendu s tátou moc ne-

užil. Film končí "dlouhým záběrem chlapce, který se marně snaží dosáhnout na kliku dveří, za kterými odjíždí auto jeho otce. Skleněné dveře, oddělující fyzicky, ale především psychicky dítě od táty, zde jako symbol nedosažitelnosti otce fungují naprosto přesně." A není snad třeba poukazovat i na obecný problém zdánlivě neviditelných překrad, které oddělují člověka od člověka, bytost od bytosti, a které se dají otevřít jen klikou porozumění a lásky, pro mnohé z nás (zatím?) nedosažitelnou.

"Daleko častěji a výhodněji se používají prvky, jejichž symbolika se odvozuje z jejich funkce," pokračují ve zmíněném článku a jako příklad uvádím film P. Žáčka "Čas", jeden z nejlepších filmů přehlídky, "překvapivě vyzrálý po stránce poeticko-filozofické i realizační ... V podzimním lese se probouzí mladá dívka ve svatebním oblečení a začíná svou pouť za časem (představovaným chlapcem v černém obleku se stopkami na krku). Když ho honí - uniká jí, když ho nečeká, přihlásí se sám. Tato jednoduchá, ale působivá alegorie ... je prostříhaná černobílými epizodami všedního života. Právě v těchto pasážích je symbolika, vytvořená podle zmíněné metody funkce, zcela jasná: hodiny - čas, kočárek - zrození, hřbitov - smrt atd."

"Symbolicky ovšem nemusí působit jen rekvizity, ale i lidé. H. Tomešová ve svém zajímavém filmu "Sousošíši" oprostila své postavy od jakékoliv realistické drobnokresby. Veškeré jejich jednání (a také kostým) je přísně stylizováno na charakteristické projevy určitých obecných typů: jemná dívka se vyšňořuje, vznešená dáma noblesně pohybuje, intelektuál studuje, naivka je naivní, svatoušek žehná. Autorka však zároveň stylizovanou zkratkou naznačuje i jejich druhou, skrytou tvář. Jemná parádnice má boxérské rukavice a dovede se porvat, vznešená dáma vulgárně odplivne, intelektuál se vzteká a žere knížku, naivka je hysterka a žehnající svatoušek s rozkoší rozšlapuje broučka, ... stylizací jednání se z živých postav staly symboly lidských typů, symboly určitých lidských vlastností a symbolickou zkratkou se odhalilo pokrytectví a přetvářka."

Uvedené ukázky snad dostatečně prokazují výhody aktuální symboliky oproti symbolice konvenční. Spíš jako gag uvádím v tomto článku následující příklad: "Jako příklad nepochopení

symboliky se mně velice líbí scéna ze Zanussiho filmu Ochranné zbarvení: Žoviální prorektor mluví s krásnou, leč prostší zahraniční studentkou o lásce k vlasti a se slovy 'na cestovním pasu nezáleží, důležité je, co máte tady,' jí ukazuje na srdce. Dívka se udiveně podívá ve směru jeho prstu a vyhrkne: 'Nadro!'" Myslím, že je zde prezentován klasický příklad člověka, který naprosto není schopen přemýšlet o abstrakci a symbolu a vychází zásadně jen z ikony, z doslovného zobrazení a výkladu reality.

V pokračování článku o problematice srozumitelnosti píše: "Častokrát jsem mluvil a psal o tom, že subjektivně výpravné filmy tohoto žánru nenaleznou u všech diváků stejný ohlas, někteří je pochopí přesněji a více, jiní jenom částečně nebo trochu odlišně od autorova záměru. Mnozí pak je nepochopí vůbec a striktně je odmítnou. Až potud je vše v pořádku, autor má právo vyslovit se právě tak a ne jinak a paleta filmových žánrů by bez těchto filmů byla podstatně ochuzena. Přiznávám dokonce autorům právo i na film, který má být jenom sdělením pocitů, estetickým bibelotem nebo dokonce 'jenom' formálním experimentem. Ale je nutno zastavit se nad případy, kdy autor velice upřímně a naléhavě pociťuje touhu sdílet své pocity a názory s ostatními diváky a přece je jeho dílo nesrozumitelné velké většině těch, kterým bylo určeno, nebo smysl je více či méně čitelný, ale film nepůsobí s předpokládanou emotivní silou. Příčina - zvolené filmové výrazové prostředky nejsou ekvivalentní autorovu záměru." V závěru článku pak ukazují jeden z častých důvodů tohoto rozporu mezi záměrem a formou - nadměrný subjektivismus. Byl to film velice kultivovaného a talentovaného P. Mazourka "Blázen v extazi": "Autor se neohlíží na vžitou symboliku, na procesy divákova vnímání, srovnávání se zkušeností a pojímá symboly absolutně subjektivně, to znamená dává věcem a akcím ten smysl, který v nich vidí či cítí sám. Takového individuální pojetí symboliky, navíc vytvořené autorem, jehož vnitřní chápání a vytváření obrazu světa je velice bohaté, osobité a zvláštní, musí nutně vést k nedorozumění mezi autorem a diváky, naladěnými na jiný způsob cítění a myšlení - což jsou skoro všichni. Zde je asi přílišná dávka individualnosti a důsledné oproštěnosti od veškerých užívaných sdělovacích systémů na závadu." (Symbol, AF 1978.)

Myslím, že tímto příkladem, ukazujícím jistou hranici, kterou při používání symbolů ve filmu asi nelze překračovat, bych mohl tuto kapitolu skončit. A to i s vědomím její neúplnosti, protože problematika symbolů a vůbec tropů ve filmové skladbě je daleko bohatší a na fundované teoretické zpracování teprve čeká.

3. Pocitový film

Filmy, které nevyprávějí především příběh, které se snaží proniknout pod povrch lidského jednání a zachytit tak lidské nitro, cítění, pochybování a rozhodování, nazýváme také pocitovými. "Nebezpečím zmechanizování a monotonie, která se přenáší na celý způsob života, se zabývá film J. Maloveckého 'Až budem velký'. Lze v něm najít motiv deziluze dětských představ, vytržení z přirozeného prostředí, vzrůstající disharmonii civilizace a přírody, ale především deformace vztahů člověka k práci i k druhému člověku. Vesměs jde o problémy velice závažné, které autoři neřeší atraktivní formou ani zajímavým příběhem, ale volí cestu daleko obtížnější. Snaží se totiž na diváka přenést nikoliv svou myšlenku, ale svůj pocit z této situace." (B 16: Naše náročná pokusy, AF 1977.)

Poslední věta je lapidární charakteristikou tzv. pocitového filmu. Po pravdě řečeno, každé umělecké dílo v sobě nese zároveň jisté racionální sdělení, myšlenku, a zároveň působí emotivně, vzbuzuje v divákovi určité pocity. Jsem přesvědčen, že oba tyto procesy působí nepřímo úměrně: je-li film příliš náročný na divákovu myšlenku, vyžaduje logické soustředění, domýšlení a kombinace, je divák méně přístupný citovému prožívání. A naopak citové zaujetí či dojetí zastíňuje divákovi některé významy a sdělení, které mu třeba docházejí až dodatečně po odchodu z kina. Převládá-li racionální či emocionální akcent, o tom rozhoduje řada faktorů: téma, žánr, rukopis autora, v poslední řadě i subjektivní dispozice diváka. Pochopitelně je

vyloučeno stanovit nějaký konstantní poměr obou složek, hranici, za kterou se film stává pocitovým. Kromě toho je nutno podotknout, že pocitové filmy nejsou objevem ani nekomerční kinematografie ani sedmdesátých let. Ale nechci odbočovat do historie.

Podstatné je, že tyto filmy jsou určeny vnímavým divákům, navíc vyžadují určité "spříznění duší", naladění na podobnou vlnu mezi autorem a diváky, shodu např. názorovou, generační, podobný úhel pohledu na svět vnější a vnitřní atd. Tak jsou pocitové filmy už svým charakterem určeny pro užší okruh diváků, ale pokud dojde k onomu správnému vyladění, je intenzita výsledného divákovy zážitku ohromující. V kultuře, kde se děti od malička snaží klopýtavě vykládat, "co tím chtěl básník říci", nebo kde dokonce je přikázáno, co má básník říkat, nemají takové filmy pochopitelně na různých ustláno, ale četné diskuse, vysvětlování a obhajoby těchto filmů před mnohými ideology už patří k nostalgickým vzpomínkám na minulost. S finančníky se diskutovat nedá. Ale připomeňme si raději některé výrazové prostředky těchto filmů. Pochopitelně zde velká úloha připadá výtvarné složce, kameře, světelné a barevné atmosféře. Důležité jsou typy herců, hloubka jejich existence na plátně, herecký projev zaměřený spíše introvertně, ať už ve stylizované sošnosti nebo naopak ve významuplné "realistické" drobnokresbě činností a gest. Zůstaňme však u stříhové skladby. (Přestože právě ona je v klasickém příkladu pocitových filmů - "Tetralogii citů" M. Antonioniho - poměrně prostá a nevýrazná.)

Neexistuje samozřejmě jediný univerzální předpis na konstrukci pocitového filmu. Velice dobře si umím představit schéma lineární, ve kterém se jednotlivé akce či situace řadí chronologicky za sebou, spojeny snad dokonce jednoduchým "dějem" jako korálky navlečené na nitce. Ale mám-li se pokoušet zobrazit nezachytitelné, napadá mě spíše obraz orosené pavučiny. Zdánlivě nesouvisející záběry situací, gest, metafor, symbolů, vzpomínek a předtuch, tvářích a rekvizit, pohyb v prostoru a čase, dynamické skoky i meditativní zastavení. K tomu koláž hudby i ruchů, vracející se refrény a útržky vět, nedořečené myšlenky, pláč a smích, který se rozplývá v kadenci houslí nebo šumě-

ní deště. Změny tempa, tušené náznaky, ostré akcenty. Rapidmontáž impresí, retrospektivní montáž nostalgických vzpomínek, paralelní linie konfrontující jednotlivé osudy i kombinující horizonty časové i významové ... A to vše podle teorií montážníků vytváří jemné předivo vztahů, asociací, konfrontací, pocitů a významů vznikajících právě v nástřihu dvou záběrů, v opozici záběru zvukového a obrazového, ve struktuře řad a souřadí.

V jejich čisté formě vyjadřujeme ovšem pocity velice obtížně, výhodnější je, když vyplývají ze situací, z akcí. I když nevyprávíme příběh, musíme tím pečlivěji "vyprávět" situace, vazby a vztahy, proto nelze tyto principy podceňovat či zavrhnout. V uvedeném Maloveckého filmu se například střídají záběry hrdiny - inženýra a jeho dětství, jeho práce u počítače je střídána s vykreslením jeho vztahu k dívce - knihovnici. "Na jedné straně atraktivní vrchol techniky - 'myslící stroj' - na druhé straně tisíce nejrůznějších vědomostí, zbytečně uložených klasickým způsobem v zaprášených, nepotřebných knihách. Tato paralela ve mně vyvolává pocit marnosti a nostalgie, umocněný penzistou, který se občas v knihovně objevuje s nesmyslným nákladem vypůjčených vědeckých knih ..." (Dtto - AF 77.) A k tomu obrazový refrén bezútešných návratů do neútlého bytu a zvukový refrén dychtivého chlapce, volajícího kdysi nadšeně: "Mámo, až budu velký, budu také inženýrem." ...

Jako další konkrétní příklad ocituji popis kdysi mezinárodně úspěšného filmu nynějšího kameramana ČT Matiaška, nazvaného "Za 730": "Pocity jednoho z nováčků vyjadřuje autor velice vhodně zvolenou formou ... Namáhavý vojenský výcvik se prolíná se vzpomínkami na dívku, ty jsou přerušovány novými povely a monotónními úkony, ve chvílích odpočinku se vracejí vzpomínky na loučení na nádraží, střihání vlasů, lékařskou prohlídku, do tazníky, fasování výzbroje a výstroje. Film je efektní prudkou montáží uvedených témat, prolínajících se navzájem ve velice ostrém tempu a s tvrdými nárazy a změnami. Není pochopitelně objektivním dokumentárním záznamem vojenského života, ale expresivně zachycuje jeho odraz v myšlení jednoho z vojáků. Tento fakt je dán již působivou úvodní pasáží, umístěnou pro zvýraznění žánru ještě před titulky: výrazná barevná kamera zachycuje

jízdou těsně při zemi subjektivní pohled běžícího a plíživého se vojáka (tráva, květy, občas ruce, slunce prosvítající listím při vteřinách odpočinku na zádech, a zase běh trávou). Ve zvuku pak slyšíme namáhavý dech běžícího vojáka. Mezi tyto záběry jsou prostřihány krátké záběry a fotografie chlapcovy dívky. Tento subjektivní přístup je charakteristický pro celý film ... Velice přesný je třeba moment dialogu nováčka s důstojníkem: nováčka nevidíme, slyšíme, jak se hlásí, po slově 'soudruhu...?' následuje zaváhání, kamera (nováčkův pohled) panoramuje z důstojníkovy tváře na hvězdičku na jeho rameni, hlas dodá '... majore'. ... Expresivní kamera, která svůj reportážní styl povyšuje do oblastí pocitově chápaných faktů, je umocněna rychlou střihovou skladbou, kde neustálé nárazy jednotlivých motivů zvýrazňují situaci hlavního hrdiny." (Sami o sobě? AF 1977.)

Ačkoliv tento kdysi proslulý amatérský film pravděpodobně zcela upadl do zapomenutí, v citovaném článku je celá řada praktických námětů. Začnu třeba s upozorněním, že v jakýchkoliv úvahách nesmíme zapomínat, že film je již dlouho uměním audiovizuálním a že k řešení mnoha tvůrčích problémů vydatně přispívá i tvořivé využití zvuku.

Zvuk

Není snad zapotřebí rozepisovat se o funkci hudby, která podmalovává, dotváří či dokonce sama vytváří příslušný pocit. O využití zvuku v retrospektivách si promluvíme v další kapitole. A tak jen stručně připomenou některé možnosti využití mluveného slova: Některé sekvence filmu mohou být podloženy komentářem vypravěče, který vysvětlí to, co obraz neumí nebo nechce ukázat, nebo co by bylo nutno zobrazit zdlouhavě. Může ironicky komentovat nebo poetizovat, může zesilovat pocit obrazu nebo s ním být naopak v kontrastu - dramatickém, komickém, tragickém, meditujícím atd. To vše zpravidla do filmu vnáší markantně zcizující, objektivizující prvek, stojící "mimo plátno", tj. mimo sledovaný děj, a to i tehdy, je-li vypravěčem - komentátorem například jedna z jednajících osob. Poněkud jiná je situace, nejde-li o doplňování údajů nebo komentování děje, ale o vyjádření pocitů některého z hrdinů. Typickou metodou takové-

ho subjektivizování (zvnitřnění) filmové sekvence je vnitřní hlas. "Žádný výrazový filmový prostředek neumožňuje tak hluboko a zároveň bezprostředně proniknout do nejtajnějších zákoutí hrdinovy duše, do myšlenek ukrývaných nejen před bližními, ale i před sebou samým." (Str. 193 - 6.) Chtěl bych připomenout i známé hudební rčení, že lidský hlas je nejkrásnější hudební nástroj. A nemusí to být vždycky jenom zpěv. Resnaisův film Poslední léto v Marienbádu je klasickým příkladem toho, jak mužský hlas, doprovázející dlouhé jízdy kamery podivnými prázdnými chodbami, svými zdánlivě zdlouhavými kadencemi úvah či vzpomínek akcentuje spíš poetickou než informující stránku sekvence a vytváří tak vlastně jakousi specifickou hudební pasáž.

Nejběžnějším příkladem "zveřejnění" nitra některé postavy je pomalý nájezd na VD smutných očí hrdinky, která se rozpláče, zatím co její hlas (nikoliv ovšem ústa) reprodukuje její myšlenky. Samozřejmě nezáleží jen na obsahu sdělení, ale i na formě. Může například mluvit přerývaně, hledat vhodná slova, nedokončovat myšlenky, vzrušeně koktat, nebo naopak - na rozdíl od hovorového dialogu, kterým je charakterizována jako prostá dívka - mluvit stylizovaně, literárně "jako kniha". Díkce může odpovídat vzrušení v obraze nebo naopak být vzdáleně chladná, jakoby se "její druhé já" na ni dívalo z odstupů atd. Svou roli pochopitelně opět hraje i technika snímání, zpracování a mixů zvuku. V podobných případech je duševní stav dívky akcentován zdvojením vizuálního a auditivního působení.

Jinou možností je spojení konfrontace. Při naslouchání dívčině monologu vidíme jejího partnera, popřípadě i další společnost. Jestliže vidím, že spolu všichni mluví, jestli partner dokonce něco říká dívce (do kamery), ale já slyším pouze její hlas, akcentuji tímto "nepřirozeným" spojením izolaci od okolního světa, tedy právě kýženou prioritu světa duševního. Nejsilnějšího efektu však pravděpodobně dosáhneme právě onou konfrontací, např. kontrastem obrazu a zvuku. Dívčino vnitřní utrpení, samota, bolest jsou konfrontovány s netečnou, bezcitnou, lhostejně veselou společností, její láska a něha s cynismem či opilostí partnera atd. Ve stříhové praxi bychom ovšem

pravděpodobně oba způsoby kombinovali, část monologů bychom spojili s detailem dívčiny tváře, část s protipohledem.

Je tu ovšem ještě možnost třetí, spojení asociací, kdy výraz monologů je zesílen či obohacen zobrazením předmětů, které k jeho obsahu mají výrazný vztah. Tento vztah může být založen na všeobecně známých motivech (odvolávajících se na divákovu známou zkušenost nebo všeobecnou symboliku), např. chlapec, který odchází z domova, "panoramuje" očima po jídelním stole (společenství rodiny), kamnech ("teplo domova"), kříži (duchovní zázemí), fotografiích (rodina) atd. Může být však založen i na asociacích, vyplývajících z děje filmu: kytara, kterou dostal od rodičů, miska, kterou udělal mamince, okno, které rozbil prakem ... A pak pochopitelně celá škála dalších audiovizuálních spojení působících nikoliv na bázi významové, ale výlučně pocitové, vytvářejících nálady a atmosféry. Ale to už přicházíme do oblasti obrazového vyjádření.

Obraz

Nejprve bych snad měl upřesnit často užívaný termín "subjektivní pohled". V technických scénářích bývá používán chybně. Myslí se tím záběr z kamery, postavené na místo některé z postav. J. Plažewski popisuje dokonce extrémní případ, kdy celý film byl natočen z pohledu hlavního hrdiny (Montgomery: Jezerní paní, viz str. 184 - 6).

Běžnější a méně nápadný příklad nacházíme při často užívaném statickém snímání dialogu, kdy postava A mluví do kamery umístěné na místě postavy B a naopak. Ale to ještě není subjektivní pohled, to je jen chudičká aplikace pravidla, známého ze základů filmového jazyka: dvojrozměrnost filmového umění se překonává stříhovou skladbou, vytvářením filmového prostoru, tj. skládáním záběrů snímáných z různých míst. Za skutečný subjektivní pohled pokládám takový záběr, který zřetelně - i když ne nutně jednoznačně - vypovídá o subjektivním pocitu, psychickém stavu dramatické postavy. Z této definice vyplývá, že tento záběr nemusí být nutně snímán z místa, kde postava stojí (i když je to daleko nejčastější postup), dokonce se domnívám,

že ve specifickém případě může být v tomto subjektivním záběru sama postava přítomna, jako kdyby se viděla z odstupů, z nadhledu, očima "svého druhého já". Podmínkou je pochopitelně základní orientační předpoklad: divákovi musí být jasné, komu - tj. kterému subjektu - tento subjektivní pohled patří. Kdysi se tento problém řešil - podobně jako použití retrospektiv - proliňáčkou nebo dvojexpozicí s detailem hrdinovy tváře, dnes je neselhávajícím prostředkem předcházející střih nebo nájezd na VD tváře, eventuálně očí, ale při promyšlené skladbě a výrazné stylizaci obrazu může kýžená subjektivita pohledu vyplynout prostě ze souvislostí kontextu a výtvarného řešení (např. stylové odlišnosti) záběru. V citovaném úryvku recenze je to např. - ve spojení s dialogem - švenk z majorovy tváře na hodnotní označení, ve kterém je ukázána nováčková nejistota a neznalost prostředí, ale především vtipným nápadem kvantitativně podtržen základní subjektivizující charakter celého filmu. Emotivně výraznější a tudíž i efektivnější je sekvence běhu a plížení. Ve svém rychlém pohybu je dynamičtější, v konečném sestřihu efektnější, blízké záběry rostlin a občasné otočení do protisvětla zároveň sekvenci poetizují, základní kontrast filmu - tvrdost výcviku a něha vzpomínek - je zde beze zbytku obsažen. Velice funkční podtržení subjektivity sekvence namáhavým dechem hrdiny nebylo ani v roce 1977 originálním vynálezem (viz např. film Onibaba - K. Šindo 1965), ale je poučné připomenout si, jak se v průběhu patnácti let tento prvek rozmohl, zbytněl a zprofanoval, částečně i díky technickým impulsům (např. Steadicam). Chůze kamery doprovázená přerývaným dechem ustrašeného uprchlíka, bublání přístrojů ve skafandrech potápěčů či kosmonautů, chroptěním neviditelné příšery atd. se stala otřepaným klišé ke vzbuzení napětí a strachu z tajemného nebezpečí. Po učení vidím ve dvou symptomatických momentech: 1. Pro film - a svým způsobem i pro další umění - je typický cyklus proměn jednoho nápadu: odmítaný experiment - nepochopený výrazový prostředek - běžně srozumitelný prvek vyprávění - okoukané banální klišé - zapomenutý postup - "znovuobjevený" experiment atd. 2. Pro film je typický trend - optimisticky doufám, že také cyklický - transponovat veškeré prvky filmové řeči v rámci odklonu od hlubšího duchovního hledání k povrchní zábavě, napě-

tí či smíchu. Je ostatně příznačné, že i velice detailně koncipovaná Plažewského Filmová řeč z roku 1961 se v úvahách o subjektivizaci filmu příliš nezabývá něčím takovým, jako je zobrazování stavu duše, uvádí jen sen, zavraždění hlavy, ztrátu vědomí a probuzení, halucinace, hluchotu. Velké téma umění - smrt - odbyl na sedmi rádcích (str. 296 - 297 - 6).

Vraťme se však k našemu subjektivnímu pohledu. Bylo řečeno, že jedním z výrazných prvků je postavení kamery na místo hrdiny. Tento postup je zvláště výrazný při pohybu, takže můžeme vidět očima běžícího či plížícího se vojáka, opilého chodce, šíleného motocyklisty, zděšeného automobilisty, kterému nefungují brzdy, nebo "pilota", který neumí řídit letadlo. Ale můžeme se také Chagalloovsky vznášet nad krajinou jako v meditativním filmu T. Konwického Jak daleko odtud, jak blízko. Anebo můžeme jen prostě stát. Čítankovým - protože absolutně přesně fungujícím příkladem - je záběr z filmu A. Hitchcocka Spellbound (česky Rozdvojená duše) z roku 1945. Hlavní hrdina - G. Peck - je psychicky nemocný. V dětství byl spoluúčastníkem tragické nehody, jeho bratr se při sáňkování nabodl na železný plot a zemřel. Jakmile teď vidí černé a bílé pruhy (mříže a sníh) - vraždí. Jednou je u něj na návštěvě jeho přítelkyně, která se mu snaží pomoci. V rozpacích se muž chce napít mléka. V jeho subjektivním pohledu se před kamerou zvedá sklenice s mlékem, přes její okraj vidíme v pozadí dívku. Tmavé pozadí, bílé mléko a lom na hranách broušené sklenice vytvářejí černé a bílé pruhy ...

To je klasický příklad využití souvislostí, podpořený ještě výtvarnou kompozicí (hra světla a stínů, ale stejně tak to může být i využití barvy, světla, hloubky ostrosti nebo neostrosti, rozmístění objektů do jednotlivých plánů atd.). Někdy může subjektivní význam vyplynout jen z jednoznačné situace (natažení kohoutku pistole, nabídnutí úst k polibku, výsměšný škleb padoucha) nebo z všeobecně známých alegorií a symbolů (krájení chleba, let ptáka, kaplička). Může jít o jediný záběr (často v mezní velikosti VC nebo VD) nebo o montážní sekvenci (rapidmontáž grimas a gest fanatického davu). Jiným markantním příkladem je deformace obrazu: použití objektivů s mezními pa-

rametry ohniskové délky (běh "na místě", tj. v ose kamery - ev. natáčený vyšší frekvencí - při použití teleobjektivu, nebo naopak borcení vertikál a zkreslení širokouhlým objektivem), rozostřování obrazu, mezní rekursy aj. Výrazně pomáhá využití triků, např. zmíněné změny frekvence, použití hranolů, kaleidoskopický obraz, optické triky, jako několikanásobná dvojexpozice, rozdělení obrazu na několik pláten, fotografické triky (např. solarizace, Sabatier, barevné konturování) atd. Prostě široké pole pro vynalézavost kameramanů i erudovanost režisérů. Je ovšem třeba vyvarovat se gejzírů formálních nápadů bez pevné sevřenosti celku. Abych se vrátil k příměru orosené pavučiny: zatím co pavučina je pevnou osnovou, na kterou jsou teprve třeptivé mikrosvěty rozvěšovány, ve filmu jsou to naopak jednotlivé epizody a záběry, mezi kterými vzniká jemnoučká síť pocitů a sdělení až v divákově vědomí. Ale jedno je společné: potřeba pevné struktury. Protože jenom tak se "pocitový film" nestane mozaikou nápadů, rébusů, formálních hříček a hluchých paus, ale v optimálním případě může být i průhledem do oněch kýžených dalších dimenzí. Dosažení tak důmyslně propracované, harmonické, esteticky sevřené struktury se však bohužel často ukazuje jako daleko obtížnější pro režiséry, dramaturgy i střihače, než pro pavouky.

Napsal jsem, že nehodlám základní problém zkoumat ve všech jeho aspektech a možnostech. Ale zejména tehdy, chci-li se soustředit především na stříhovou skladbu, není prostě možné obejít téma, které dokonce pokládám za základní: otázku času a prostoru. Zde se mi také naskýtá možnost vrátit se ještě jednou k základnímu východisku svých úvah, které jsem se klopotně snažil charakterizovat v I. oddíle rozvažováním o N-té dimenzi uměleckého díla. Jako východiska tentokrát s laskavým svolením autora využiji dva motivy ze seminární práce posluchače M. Čiháka "Funkce záběru při vytváření tvůrčího obrazu".

1. Trochu abstrakce

Prvním zajímavým momentem je rozšířené chápání prostoru (RNDr Čihák je absolventem matematicko-fyzikální fakulty UK). Víme, že ve dvourozměrném filmu se prostor zobrazuje zhruba třemi způsoby. Za prvé teatrálním, divák jakoby seděl v hledišti divadla (klasickou ukázkou jsou Melièsovy filmy). Za druhé lze prostor vyjádřit montáží (viz teorie filmového prostoru z pokusů Kulešova a Pudovkina), divák je do prostoru vtažen. Jakýmsi formálním přechodem je plastické zobrazení prostoru v jednom záběru, např. pohybem objektu (viz již film "Příjezd vlaku"), kompozicí, využíváním různé hloubky prostoru; mizanscénou herců, pohybem kamery (tj. diváka) atd. Všechny tyto známé úvahy však předpokládají, že před kamerou je běžně chápáný reálný prostor. Čihák však jde dále. V základní významové rovině - říkejme raději "řádu" - uvažuje také prostor jako "reálný", tj. klasický fyzikální prostor tří rozměrů, 3D. Chceme-li ho chápat ryze staticky, můžeme jej charakterizovat

jako "místo obsahující objekty" (napadá mne výraz "skladiště"). Protože však mluvím o filmu, o umění pohybu, je třeba uvažovat kineticky, tj. o prostoru jako místě, kde se živé a neživé objekty pohybují, kde se dějí přesuny, změny a události. Tedy spíš "dějiště".

V druhém, vyšším řádu mluví Čihák o prostoru ireálném:

- $(3 + n)$ D. To je prostor reálný, doplněný našimi zkušenostmi, teoretickými úvahami (vyšší matematika), vzpomínkami, plány, ale i fantazií, sny atd. Všechny tyto fenomény se samozřejmě v našich představách většinou odehrávají také ve víceméně reálném prostoru, ale je to zejména u fantazií a snů prostor specifických zákonitostí a bohatých možností. Zejména oblast imaginárních jevů již nelze konkrétně reprodukovat či realizovat, můžeme ji jen zobrazovat, znakově zjevovat, proto bych v rámci započaté slovní hříčky zvolil termín "jeviště" (nikoliv ovšem v klasickém divadelním významu).

Ve třetím, nejvyšším řádu pak je prostor komplexní:

$(3 + \infty)$ D. Tento prostor přesahuje (ale pochopitelně obsahuje a ovlivňuje!) naše vnímání racionální (vědění, zkoumání, vědomí) i iracionální (tušení, cítění, nevědomí), neznámé i nepředstavitelné, realitu i irealitu. Je to prostor (dimenze) Pavlova "bojování proti duchu", prostor nevědomí a kolektivních archetypů, prostor, kde vane stříbrný vítr, kam odchází duha a odkud přicházejí tóny Bachovy fugy. Prostor průsečíku rovnoběžek nebo dovršení víry, která je "nadějných věcí podstata a důvod věcí neviditelných". (Neumím ho popsat, neumím pro něj najít jiný výraz než "jsoucno".)

Hierarchie těchto tří řádů pochopitelně není kvantitativní (matematická), ale kvalitativní. Matematicky nesmyslným znakem $3 + \infty$ chci znázornit, že v každém z uvedených prostorů jsou nižší prostory zahrnuty a sotva je lze obejít či vynechat. Např. vnímání a zejména komunikace v tranzu, extázi apod. - tj. bez opory reálného prostoru - je zpravidla zavádějící, může být i nebezpečné, v nejlepším případě nekomunikativní. To platí, ať už putuji sám, nebo tam s sebou někoho vedu - což je právě smysl umění. A tak znovu poukazuji na analogii těchto tří prostorů

(sfér) s mými úvahami o počtu N dimenzí lidského hledání a poznávání z I. oddílu této práce.

Druhým pozoruhodným momentem Čihákovy práce je úvaha o čase. Ze subjektivního hlediska určitého člověka si totiž můžeme přítomný čas představit jako určitou kontinuitu bytí, kterou vnímám intenzivně (havárie, maturita), povrchně (stereotypní úkony), nebo vůbec ne (spánek, relaxace, požitky). Minulý čas je tvořen soustavou bodů či úseček (vzpomínky), často jej vnímáme emotivně, bez vazeb chronologických a kauzálních. Budoucí čas existuje (kromě gramatiky) jen v našich představách a záměrech, ve skutečnosti se pak realizuje buď jinak, než jsme očekávali, nebo vůbec ne. Mimochodem jsem si pochopitelně vědom, že uvedené poznámky nejsou žádným fenomenálním objevem, ale připomínkou dávno a dávno formulovaných a snad i pozapomenutých myšlenek mnoha filozofů. V 11. kapitole svého Vyznání např. sv. Augustin lapidárně prohlašuje, že minulý i budoucí čas je přítomný, a vysvětluje to tím, že minulý čas už není, budoucí ještě není. Minulý zůstává přítomný pouze v naší paměti, budoucí je přítomný ve zkušenosti a příznacích. Takovému lineární chápání času vede k představě času (života) jako přímky, složené z bodů - jednotlivých okamžiků. A teď přicházíme k tomu podstatnému: chceme-li svůj život hodnotit, pojmout aspoň trochu komplexněji - píše Čihák - musíme se na něj podívat ne z přímky (např. podle častých literárních klišé z některého bodu kousek před smrtí), ale z místa mimo přímku. I v tomto případě však jsou pro hlubší pohled důležité další dva požadavky: Především snažit se zahlédnout maximální část přímky, tedy daleko víc než úsečku ohraničenou body našeho zrození a smrti. To je ono známé "odkud a kam jdu", jinými slovy otázka vlivů a smyslu. Za druhé pak je třeba oprostít se od čtení bod po bodu (tj. chápání "příběhu života" jako kontinuálního plynutí, jako řetězu bezprostředních příčin a následků), ale vnímat a hodnotit co nejkomplexněji, globálně, v jedinečnosti sepnuté s obecností. Tento pohled či náhled z místa mimo přímku tedy předpokládá vystoupit z plynutí času, pro tuto chvíli je zastavit či eliminovat. Augustin vysvětluje: "... kdyby přítomný čas byl stále přítomným a neměnil se v minulý, již by to nebyl čas, nýbrž

věčnost." (Str. 391 - 4.) Sestoupíme-li z úvah teologických k pozemské teorii dramaturgie, vidíme tedy, že vystoupením mimo přímku docházíme ke známému hodnocení "sub specie aeternitatis", "pod zorným úhlem věčnosti".

K některým úvahám z této stati se ještě vrátíme, ale pokusme se na fenomen času podívat z jiné stránky. Nebudeme už rozebírat fakt, že vlastně patří do všech tří uvedených prostorů - pokaždé ovšem s jinými parametry a zákonitostmi - nebo že naopak nepatří nikam, protože ho nemůžeme vidět, hmatat, slyšet, chutnat, čichat ... Jako řadu jiných jevů našeho bytí jej poznáváme jen dvěma způsoby: můžeme jej měřit (ale pozor, "měříme však jen plynoucí čas úvahou o jeho ubíhání. Kdo může měřit minulý čas, který již uplynul, nebo budoucí, který ještě nenastal?" medituje sv. Augustin /str. 395 - 4/), tedy řekněme, že jej můžeme měřit, nejlépe podle nějakého rovnoměrného, opakovaného pohybu, např. podle opakovaného pohybu vesmírných těles, cyklického pohybu hodinových ručiček, pravidelného kmitání částic hmoty atd. To je čas fyzikální, charakterizovaný jako rovnoměrný pohyb po přímce. (Na teorii relativity apod. si ovšem už netroufám.) Pro naše úvahy má pochopitelně tento čas cenu nepatrnou.

Druhý způsob je poznávání času podle jeho účinků, např. střídání ročních dob, či entropie, tj. devastace hmoty v důsledku "hlodání zubu času". Vidíme, že zde již naprosto nejde o nějakou objektivní přesnost, či vzájemnou srovnatelnost. Na jedné straně sice rozpad radioaktivních prvků dokonce slouží jako jednotka času ("poločas rozpadu"). Ale vezmeme-li za příklad jednu z nejsmutnějších stránek plynutí času - jeho vliv na člověka - vidíme, že je to složitější. Víme, že stárnutí se projevuje změnami somatickými i psychickými. Ale projevuje se zcela osobně, takže podle okřídleného rčení známe "šedesátileté mladíky a dvacetileté starce". Nazvěme tento čas třeba individuální a je to právě on, který nás bude zajímat nejvíc, protože mluví-li se v teorii umění o čase, je tím většinou myšlen čas individuální, nikoliv fyzikální. Pokusím se ukázat, že teprve tehdy, uvažujeme-li fenomen času v celé jeho komplexnosti, mů-

žeme tvrdit, že je důležitým, resp. jedním z nejdůležitějších elementů filmového umění.

Povrchní tvrzení, že čas je charakteristickým či typickým prvkem filmu, vychází většinou z důrazu na příběh, z přecenění funkce děje ve filmu. "Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností, je tedy nezbytně spjat s časem." (Str. 247 - 7.) Ale již v této studii z poloviny 30. let ("Čas ve filmu") mluví Mukařovský o třech podobách času v dramatu a nazývá je časem epickým (literatura - uplývání času děje), dramatickým (divadelní drama - čas dějový a divákův) a časem filmovým, který je dokonce trojí: čas dějový (uplývající v minulosti), obrazový - vnímaný v divákově přítomnosti - a čas divácký ("reálný"). Toto hodnocení ovšem vychází především z pouhého kvantitativního poměřování času děje a času divákova vnímání. Daleko zajímavější je způsob, jakým doc. Kučera rozvrhl čas ve filmu na čas reálný, filmový či dramatický a subjektivní. Tyto pojmy a jejich charakteristiku nacházíme v jeho skriptech. Připomeňme tedy jen stručně, že čas reálný je dán trváním předvedeného díla a je měřen čistě fyzikálními prostředky, např. údajem chronometru nebo metráží filmu. Myslím, že pro naše úvahy je jeho význam nepatrný. Daleko důležitější je čas dramatický, určený začátkem, průběhem a koncem určitého jevu ("děje"). I on bývá charakterizován fyzikálními jednotkami, ale zřídka kdy tak přesně jako třeba ve Verneovce Cesta okolo světa za 80 dní, či ve filmech Nejdelší den (24 hodin invaze v Normandii), nebo Cleo od 5 do 7. Většinou je zachycen jen neurčitě ve smyslu "několik dní, měsíců, roků". Zde také vidím odlišnost času dramatického od času filmového, které bývají často neprávem ztotožňovány. Čas dramatický je v Kučerově pojetí definován víceméně staticky (časový úsek vymezený zpravidla již ve scénáři, vnímaný individuálně, ale charakterizovaný fyzikálními hodnotami). Filmový čas pak patří do kategorie času ryze individuálního a zobrazuje celou oblast dynamických proměn času, určených m. j. realizací (např. vnitřním i vnějším tempem a rytmem záběrů) a modifikovaných stříhem. Nejzajímavější je pro nás čas subjektivní, který je v podstatě jakousi výraznou či mezní oblastí času filmového. V určitém okamžiku -

zpravidla pod vlivem zvlášť vypjatých situací - je individuální vnímání času do té míry odlišné od běžného, že dochází k výrazným posunům, deformacím, vysvětlitelným jen momentálním psychickým stavem dramatické postavy. Té skutečnosti lze ovšem využít i v opačném smyslu, tedy markantními deformacemi časoprostorových vztahů podtrhnout nebo zobrazit pocity, vnitřní drama hrdiny. Zde bych chtěl připomenout, že i divák v kině prožívá individuálně svůj osobní čas, a jestliže se tvůrci pomocí vyjadřovacích prostředků podaří sblížit či ztotožnit tento divákův čas se subjektivním časem hrdiny, dochází k mimořádnému prožitku, k procítění osudu postavy. Divák se tak vydává do hlubin hrdinovy duše.

2. Do hlubin

A opět se dostáváme k základnímu tématu naší práce a pokusíme se zmapovat či vytýčit aspoň kousek té cesty, nazvané v I. oddíle putováním k - ∞. A opět připomínám, že nehodlám objevovat nové tvůrčí postupy - to musí dělat umělci - ale chci jen v těchto souvislostech upozornit na věci notoricky známé. Obecně, v rovině dramaturgie, jsem na některé momenty poukázal v kapitole o pocitovém filmu. Nyní bych chtěl předložit několik postřehů z konkrétní střihačovy zkušenosti.

Tempo a rytmus

V úvodu této kapitoly jsme si řekli, že jedním z důležitých způsobů, jak zobrazit nitro, myšlení, cítění některé z dramatických postav, je zobrazení jejich subjektivního času. A že nelze vztah stříhu a času redukovat na pouhé zrychlování či zpomalování tempa příběhu. Je to otázka principiálního přístupu k fenoménu času: většinou preferujeme příběh, práce s časem je vedlejší, spočívá vlastně jen v likvidaci časových úseků, ve kterých se neděje nic podstatného. Zůstává-li divák soustředěn na děj a stává se objektivním pozorovatelem příběhu,

slouží změny tempa a rytmu k řemeslnému podtržení žánru a k vy-ciselování agogiky vyprávění. Čím osobnější, zaujatější je však divákův vztah k ději, k myšlence, k hrdinovi, tím víc se práce s tempem a rytmem v divákově vědomí váže na dramatické postavy, především na hlavního hrdinu, a svým způsobem se tak stává i charakterizačním prvkem jeho psychiky či momentálního duševního stavu.

Zamýšlet se nad praktickými aspekty střihačovy práce s tempem a rytmem by však znamenalo napsat další dlouhou kapitolu. Proto zde podrobněji připomenu jen jednu zdánlivě nedůležitou, a proto opomíjenou maličkost: vcházení a vycházení ze záběru. Ani tato oblast pochopitelně neunikla analýze doc. Kučery a jeho úvahy o souvislosti prostoru a postavy v televizi a ve filmu jsou velice podnětné i pro dnešek. Tendence ke zkratkovitému vyprávění ovšem poněkud pozměnila jeho některé předpoklady a dnes se uvnitř jedné sekvence používá "prázdných záběrů" jen výjimečně. Tím citlivěji však je třeba k nim přistupovat.

Představme si základní příklad: muž zaklapne poslední kufr, rozhlédne se po pokoji, sebere zavazadla a vyjde ze dveří. V dalším záběru vychází z domu a usedá do taxíku, který se ztrácí v ruchu ulice. Dnes už divák stěží akceptuje to, co nedávno bylo základní podmínkou srozumitelnosti: na konci prvního i začátku druhého záběru ponechat volný čas "na cestu po schodech". Běžně lze tyto záběry spojit dvěma způsoby: muž uchopí zavazadla a udělá dva kroky ke dveřím - otvírají se domovní dveře a muž míří k autu. Nebo: muž vyjde ze dveří, které za ním zaklapnou - taxíkář otvírá dveře a muž nastupuje. V dramatické či rychlé pasáži lze zejména za určitých předpokladů (pohyb kamery, stíračka postavou či dveřmi aj.) stříhnout tak, že muž je v obou záběrech přítomen. Každé okénko, ve kterém v lineárním vyprávění není hrdina přítomen alespoň ve zvuku nebo v reakci ostatních, znamená totiž přenesení divákova soustředění na prostor, přerušování osobního kontaktu s postavou. Jako vždy lze i toto přerušování povýšit na záměr, tj. na akcentování jiného momentu vyprávění, než je informace o hrdinově odchodu.

Např. první záběr ztrácí po mužově odchodu smysl. Tento fakt bývá podtržen i technicky. Odešel-li totiž muž třeba v PD, zůstává jen neostré pozadí, barevná skvrna s minimální informační hodnotou, která pak působí jako výrazné interpunkční znaménko. V následujícím záběru muž nemusí být před domem, ale může být už na Šumavě nebo za oceánem. Můžeme navázat jinou paralelní linií (co dělá jeho manželka nebo vrah najatý k jeho zabití). Ale několik takových prázdných okének může nahradit i titulky němeého filmu "za dva měsíce" nebo "po několika letech".

Jiná možnost je přenesení významu záběru. Vedlejší prvky záběru (prostředí) se po mužově odchodu - a po eventuálním přestřelení, které akcentuje změnu významu - stávají hlavními. Buď samy o sobě (zapomenutá jízdenka předpovídá komplikace, skříňka se šperky se stane objektem loupeže), nebo ve vztahu k hrdinovi (fotografie rodiny ukazuje zpřetrhání vztahů, s láskou darované květiny podtrhují jeho zklamání, panorama po pokoji, kde prožil celý život, vyjadřuje smutek loučení). Podobně ustřižený konec prvního záběru a prodloužení začátku druhého akcentuje nové prostředí, kontrast nového se starým, nebezpečí, které na hrdinu čeká, atmosféru, která jej ovlivní nebo kterou už si nese v sobě atd. Specifickou roli hrají tyto vztahy v případě, že se nejedná o výrazný skok v čase a v místě, ale prakticky o dva záběry vázané jednotou času a místa (přechod z kuchyně do před síně nebo uvnitř jedné místnosti). Zde ovšem hrají svou důležitou roli i vztahy časoprostorové.

Čas a prostor

V klasické fyzice je vztah mezi rychlostí, časem a prostorem určen exaktním vzorcem. Ve filmu jsou tyto vztahy složitější. Je sice pravda, že spěchající člověk potřebuje na přejetí obývacího podstatně kratší čas než na přejetí sportovní haly, v určitých výjimečných případech (živá televizní inscenace, sledování v jednom záběru) dokonce fyzikální zákon v podstatě platí, ale nezapomínejme, že veličina t neznamena čas fyzikální, ale filmový. Je to čas v naprosté většině případů zhušťovaný a míra kondenzace záleží na dramatičnosti situace, na žánru

filmu a dalších faktorech. Znovu připomeňme, že toto zhušťování neprobíhá jen vynecháváním nepodstatných údobí či přesunů z místa na místo mezi jednotlivými obrazy, ale i mezi jednotlivými záběry sekvencí, působících zdánlivě dojmem jednoty času a místa. Takřka na každém spojení dvou záběrů tedy zkracujeme pohyb někdy o políčka, jindy o metry filmu a jen tyto vztahy mezi filmovým prostorem, filmovým časem a pohybem se zdají divákovi přirozené. Neplatí matematický vzorec, platí momentální konvence mezi autory a diváky (víme, že právě v posledních letech se vlivem amerických akčních filmů tempo vyprávění velice zrychlilo). Kdybych např. popsal cestu ženy z kuchyně do před síně, chodbou a po schodech na dvůr a průjezdem na ulici v 10 záběrech s přesnou návazností pohybu (tj. dle skutečného vztahu mezi velikostí prostoru a potřebnou délkou záběrů), předpokládal by divák, že "to není jen tak" a že ji nejpozději v průjezdu někdo přepadne. Trochu graduující hudby by zde ovšem pomohlo, jinak by se místo napětí mohla objevit nuda. Trochu jiná hudba, atmosféra obrazu a jako vždy především kontext vyprávění by však mohly přinést jiný výsledek: divák si uvědomí příšerný stereotyp každodenních odchodů do nenáviděného zaměstnání, 350krát za rok, 7 000krát za dosavadní život - a pochopí, pro cítí tíhu jejího osudu, obrovskou únavu, se kterou přidává další kroky ke všem předchozím. Ženin pohyb v čase a prostoru se vymkl z běžných filmových pravidel a stal se subjektivním sdělením nikoliv faktu (vyšla na ulici), ale pocitů, duševního stavu.

Práce s časoprostorem pochopitelně může jít i opačným směrem. Umíme si představit ušmudlaného opraváře motocyklů, který konečně přemluvil královnu svých snů ke společné projížďce a vyhrkne: "Počkej, hned jsem tady," a vběhne do paneláku. Dveře za ním zapadnou, ale vzápětí se zas otvírají a on v nich stojí vymydlený, ulízaný, v tmavém obleku a s kravatou. Dvakrát šest pater schodů a celá očista byly redukovány na jednu pětadvacetinu sekundy, na jedno políčko. Stoptrik ukazuje chlapcovu radost a nedočkavost, ale v této podobě působí především jako gag. Podobně jako stylizace ryze prostorová, např. když ve filmu Helza - Poppin vystupuje z malého taxíku celý zá-

stup zvířat všech velikostí, v závěru vlekoucí oba komiky. Ve stejném filmu vidíme i gag vytvořený disproporcí časovou: v průběhu jediného dne slavnostního představení vyroste poslíčkovi květina, určená slečně Jonesové, do velikosti stromu. Je celkem evidentní, že má-li se čas stát prostředkem nějakého gagu, sdělení, subjektivizujícího pocitu atd., musíme na něj nějak upozornit, divák ho musí zřetelně vnímat, musíme tedy s časem pracovat daleko výrazněji, než jeho pouhým kondenzováním do času filmového. Jedním z účinných prostředků je zvuk. Za třicet let mé praxe se tikání hodin ve zvuku používalo až na výjimky jen třemi způsoby: vytvoření a charakteristika atmosféry bytu (hodiny kuchyňské či ložnicové, přepychové sloupkové či chudé pendlovky), zdůraznění ticha - a právě akcentování plynoucího času. V eventuálním spojení s obrazem ciferníku je tedy nejjednodušší přímé zobrazení času. Jinou možností je třeba změna časoprostoru (spojení plynutí času se změnou prostoru, např. prolnutí staré fotografie tiché ulice do záběru téže ulice s dnešní dopravní kalamitou). Ovšem velice důležitou úlohu zde hraje již zmíněná deformace časoprostorových vztahů. Např. zmíněný "pohyb na místě", známý ze snů, který docílíme během (ev. zpomaleným) na objektiv s dlouhou ohniskovou vzdáleností, popřípadě v kombinaci s pohybem kamery v ose objektivu. Podobného dojmu můžeme docílit i postupem stříhových, používaným však jen velice zřídka v různých experimentujících filmech. Např. muž by chtěl zabránit odchodu ženy, ale nemá sílu, ví, že je to marné. Z jeho pohledu sledujeme ženu, která se u stolu odvrací, jde ke dveřím, ještě na něj pohlédne, otvírá dveře - stříh - odvrací se od stolu, jde ke dveřím ... atd. Teprve ve čtvrtém či pátém opakování za ní dveře definitivně zapadnou. Při konkrétním provedení lze opakovat tentýž záběr ze statické kamery (efekt stoptriku), stejný - ev. rozkopírovaný - záběr kamery v pohybu, švenku, nájezdu, nebo gradovat celý postup záběr po záběru neustálým přibližováním z C na D.

Ve famáckém filmu Časofonie vidíme hned dvě další klasické ukázky zobrazení času. V první dominuje kamera, která z jediného místa - profesorova okna - zachycuje a vzájemně prolíná záběry dění na malém náměstíčku od svítání přes ranní ruch, po-

lední žár, odpolední skotačení dětí, podvečerní soumrak až po klid noci. Druhý způsob je typicky stříhový: záběry různých velikostí ukazují profesora, jak vstává, snídá, studuje, pije kávu, píše, zatápí, studuje, podřimuje, píše atd. Vidíme, že žádná z těch činností nemá dějový význam, klidně mohla být zaměněna kteroukoliv z těch, které byly vynechány (vaří snídaní, obléká župan, stele postel) a nic by se nezměnilo. Podstatné je uplývání času, resp. to, jak uplývá čas právě jemu. A ještě jeden efekt: akcentem na běh času, opakováním některých činností a nečinností se zhodnocuje i dimenze času, divák chápe, že se nejedná např. jen o zkratku jednoho dne jako v případě prvním. ale že jde o jakýsi rituál každého dne, že vidíme přímo zhuštěný obraz celé jedné etapy profesorova života. A to nejen života vnějšího (co dělá), ale i vnitřního (samota, intelektuální soustředění, vyrovnaný klid atd.). Běžný způsob stříhové skladby - diskontinuita, tj. výběr a akcentování určitých úseků času - dostává opačný smysl. Místo dramatických momentů důležitých akcí ukazujeme nedůležité všední momenty běžného života, charakterizující pocit, názor, filozofii hrdiny, typický způsob jeho bytí.

Minulost

Ve všech dosavadních úvahách plynul čas pomaleji či rychleji jedním směrem, stále kupředu. Ale my víme, že jedním z výrazných prvků filmového jazyka je svobodný pohyb nejen v prostoru, ale i v čase. A že jednotlivé scény a záběry naprosto nemusím řadit jen chronologicky. Všeobecně známým pojmem je retrospektivní montáž. Takové návraty v čase bývají většinou více či méně objektivní informací o nějakém faktu, události apod., potřebnou do dramaturgického řetězu otázek a odpovědí či příčin a následků. Nás však zajímá varianta druhá, hrdinovy vzpomínky vyjadřující jeho psychický stav, pocit, trauma. Samozřejmě ani zde nelze vymezovat ostré hranice, obě oblasti se překrývají, i hrdinova subjektivní vzpomínka často motivuje jeho jednání nebo vysvětluje souvislosti. Spíš se mi jedná o vymezení úhlu pohledu pro následující řádky.

Pro tyto filmové návraty do minulosti se v naší odborné literatuře používají termíny "retrospektiva" a "flash-back", které nebývají vždy přesně rozlišovány. Jejich použití bývá zpravidla určováno měřítkem kvantitativním. Jako retrospektiva bývá určována delší ucelená pasáž, flash-back - v souladu s názvem - je spíše krátký, často jen několikaokénkový záběr. Raději bych však navrhl rozlišovací kritérium kvalitativní. S připomenutím citovaného Augustinova výroku o přítomnosti minulého času se odvolávám na Plažewského úvahy o minulém čase ve filmu. Najdeme tam zajímavý postřeh, že dění na plátně prožívá divák zpravidla jako přítomnost, ať už se odehrává v roce 2 001 jako Kubrickova Vesmírná odyssea, v divákově současnosti, nebo v pravěku. Základním předpokladem retrospektivy je tedy zřetelné vytvoření roviny filmové přítomnosti a od ní se pak odráží čas minulý jako události, které tuto přítomnost předcházejí (i když kalendářně to může být divákově současnost nebo dokonce budoucnost!).

Ale to vše může být ještě komplikovanější. Představme si takový mezní případ: v úvodní scéně filmu vidíme stařenku, jak usedá do lenošky a listuje v albu starých fotografií. Kamera najíždí na obrázek malé holčičky - je to stařenka jako dítě. Následuje celý složitý příběh z jejího dětství, který se na konci prolne do fotografie v albu, kamera odjíždí na celek pokoje a film končí. Teoreticky jsou obě scény z pokoje stařenky přítomností, skoro celý film pak je retrospektivou. Prakticky však divák bude celý film - příběh dítěte - vnímat jako přítomnost, první a poslední scéna pak pro něj pochopitelně nebudou budoucností, ale jakýmsi formálním rámcem, prologem a epilogem. Čím těsnější vztah má divák k filmu, čím osobněji prožívá osudy jeho hrdinů, tím spíše se může tento efekt projevit i u retrospektiv daleko kratších. Je tedy pro mne retrospektiva scénou, předcházející základní přítomný čas filmu a mající schopnost vytvořit vlastní časoprostor, ve kterém se rozvine určitá konkrétní, víceméně uzavřená událost.

Flash-back je naproti tomu jen takový záblesk, okamžik, zákmit určité scény, tváře, rekvizity, spíše situace než akce. Může být součástí, nejvýznamnějším momentem retrospektivy, může

být obrazovým či audiovizuálním symbolem, psychoanalytickým impulsem. Může se několikrát vracet jako přízračná posedlost, a vytvořit tak dramaturgický refrén (a zároveň rytmizační prvek), může postupně gradovat v intenzitě (od VC do D) nebo ve významu (např. od nezřetelného mihnutí postavy do jednoznačné podoby a výrazu tváře). Podstatné je, že nepůsobí svým dějem, obsahem, racionálními souvislostmi, ale spíše svým významem, asociací s přítomným stavem hrdiny. Tedy jaksi emotivněji, niterněji.

Zajímavá je úvaha, jak je to s časoprostorem flash-backu. Vzhledem k jeho krátkosti nemá prostor jiný význam než jako součást celkové vizuální atmosféry, vytvářející potřebnou emoci. Složitější je to s časem. Slůvko "back" ukazuje rovněž návrat do minulosti. Ale umím si představit muže, který se uprostřed válečné řeže úporně probíjí z obklíčení a znovu a znovu vidí kratičký záběr, ve kterém zraněný, ale šťastný padá do náruče své ženy. Nikoliv pouhá představa, ale jakýsi hnací motiv, cíl usilování nebo naopak zlá předtucha. Pokud se v dalších metrech filmu skutečně naplní, je to vlastně přece jen jakýsi druh budoucího času. Asociativní působení je zde ekvivalentní funkci flash-backu. Ale přesný termín - zdá se - chybí.

Z této úvahy je zřejmé, že v rámci souvislostí stříhové skladby je flash-back jednoznačným časovým vybočením z filmové přítomnosti do minulosti (ev. budoucnosti). U retrospektivy to tak jednoznačné není. Má-li fungovat skutečně jako čas minulý, musí být splněny dva předpoklady: musí být určen subjekt, tj. postava, která tento návrat podniká. (Pochopitelně může být i retrospektiva objektivní, podávající nezaujaté informace z minulosti bez emotivní vazby na kteroukoliv z postav, např. z hlediska svědka nebo z vůle vyprávěče - autora, ale to se netýká našeho tématu.) A za druhé, jak už bylo řečeno, musí být vytvořena zřetelná "současnost", tj. filmový přítomný čas, od kterého se do minulosti vracíme. Pro naplnění obou podmínek je velice důležitý nástřih obou časových rovin. Např. změnou rytmu (zpomalení akce režii pohybu nebo změnou frekvence kamery), akcentem subjektu (nájezd na VD vzpomínajícího), optikou (rozost-

ření), použitím triku (vybělení, obrazová či zvuková prolínačka), asociativní spojení mezních záběrů atd.

Samotné provedení nástřihu ovšem nestačí. Již jsme si řekli, že po určité chvíli se může stát, že divák začne retrospektivu vnímat jako nový přítomný čas a zejména subjektivní retrospektiva tím vlastně ztrácí svůj smysl, své opodstatnění. Připomeňme si několik možností, jak tomu zabránit. Charakter retrospektivy můžeme podtrhnout několika způsoby. Např. více či méně výraznou stylizací obrazu: může být barevně tónovaná nebo přímo natočená na černobílý materiál, ev. také tónovaný (oblíbená sepie ve stylu starých fotografií), může mít odlišnou tonalitu či kresbu obrazu (kontrastní kopírování bez polotónů, změkčovací filtr), být opticky deformován širokouhlým objektivem, lze použít nejrůznější fotografické či optické triky atd. U kratších sekvencí lze k odlišení retrospektivy využít i zvukové stopy. Zpravidla se používá hudby, ale lze použít i ruchové plochy, např. pískání, vítr, rytmický stroj.

Až dosud jsme mluvili o jednoznačném návratu do minulosti. Z hlediska našeho tématu - odkrývání lidského nitra - však pokládám za nejcennější ony retrospektivy, ve kterých zůstávají spojeny či konfrontovány obě časové roviny současně. Střihové provedení je jednoduché: do retrospektivní sekvence občas střihneme např. D stařenky, prohlížející si fotografie či dopisy z éry, na kterou vzpomíná. Nebo stařenku šourající se po světnici a namáhající se s pravidelnými domácími pracemi. Daleko výraznější však je skladebné spojení obou rovin do jedné sekvence, ba do jednoho záběru. Za "vynálezce" tohoto postupu bývá označován Sjöberg (film Slečna Julie z roku 1951), daleko známější však je film jeho švédského kolegy (a scénáristy jeho filmu Poslední pár z kola ven) I. Bergmana Lesní jahody (1957). Starý profesor se v den svého jubilea celkem třikrát vrací do domova svých 17 let, do domu plného příbuzných, včetně sestřenic Sary, jeho velké lásky. Poprvé jako neviditelný pozorovatel, který marně mluví k Saře ("pochopil jsem, že se vzpomínkami se nedá konverzovat"), po druhé v tíživém snu, po třetí opět ve vzpomínce, ale tentokrát - stejně jako ve snu - s ním Sara mluví a bere ho za ruku. Ve všech třech případech však vidíme

profesora v jeho dnešní stařecké podobě a právě tento fakt vytváří ono jedinečné, nezvykle působící propojení obou rovin. K větší sevřenosti díla, k formální i myšlenkové sepjatosti obou časových rovin použil Bergman ještě jednoho motivu: při své cestě k oslavě naloží Isak stopařku, která je neuvěřitelně podobná Saře jeho mládí - obě hraje B. Anderssenová. A tak ani na okamžik neztrácíme kontakt s procesem meditací, bilancování a rozjímání, který se odehrává v nitru stárnoucího Isaka. Jistě k tomu přispívá i skutečnost, že výsledné retrospektivní sekvence působí velice opravdovým dojmem přes veškerou bizarnost situace moderního starého pána po boku své dobově kostýmované 17leté milenky. Právě toto napětí, oscilace mezi silou reality a pocitem irreality výrazně přispívá k celkovému efektu tohoto klasického díla.

Zcela jinak je komponována složitá struktura Jirešova filmu Žert (1968). Retrospektivy tvoří asi 40 % celkové metráže, ale vzhledem k bohatosti obsahu zdánlivě dominují nad jednoduššími scénami ze současnosti (Ludvíkovo bloudění po městě, zkouška a koncert cimbálovky aj.). Jsou provedeny dvěma způsoby: v rozsáhlém bloku z vojenských trestných oddílů sledujeme mezi ostatními vojáky i mladého Ludvíka, rovněž v podání J. Somra. Celá sekvence je poměrně jednolitá a uzavřená, současnost do ní proniká v obraze jen několika málo záběry ze zkoušky cimbálovky, spíš jako zdůvodnění hudebního motivu. (Právě tak vystupuje Ludvík - pochopitelně takřka v současné podobě - i v méně závažné scéně setkání Ludvíka s Helenou. Tato scéna však vytváří třetí časovou rovinu nedávné současnosti a tím se poněkud vymyká ze systému konfrontace současnosti a 50. let.)

Druhý způsob je využit v daleko zajímavěji strukturovaných retrospektivních scénách známosti s Markétou a svazáckého soudu. Mladý Ludvík v nich nevystupuje, střihová skladba spojuje repliky, pohledy a reakce svazáků 50. let (Markéta, Zemánek, tribunál) s dnešním Ludvíkem bloudícím rodným městem, povalujícím se v hotelu nebo účastnícím se trapného obřadu vítání novorozenců. Konfrontace zapálených svazáků se sarkastickým Somrovým pohledem a jeho ironickým komentářem dobře ukazuje rozdíl atmosféry 50. let a 68. roku. Souběžnosti a kontrastu obou

časových rovin je tedy dosaženo pomocí obrazu (nástřihy pohledů a reakcí, opakované flash-backy), komentáře (Ludvík vypráví svůj příběh), dialogů (např. Markétina báseň nebo svazácký výslech přes reakce dnešního Ludvíka), hudby (např. dnešní cimbalovka ve scénách z vojny, svazácké písně při současné Ludvíkově procházce městečkem) atd.

Namátkou připomenu i některé filmy C. Saury, který se v 70. letech rovněž zabýval introspekci svých hrdinů a v souvislosti s tím řešil i transformace časoprostoru. Ve filmu Starý dům uprostřed Madridu na příklad hrdinka vzpomíná na dětství, které zde trávila. Stojí v koutě pochmurného, potemnělého pokoje, kamera v jediném záběru panoramuje přes zrcadlo do protějšího, radostným světlem prozářeného kouta, kde vidí hrající si děvčátko - sebe samu. A když už si připomínáme klasiky, uveďme ještě jednu z mnoha možných variant retrospektivy. V Kurosavově slavném Rašomonu (1950) se několik lidí ukrývá před deštěm v městské bráně a vypráví si o nedávné vraždě v lese. Celý film je pojat velice realisticky, přítomnost je odlišena jen stále stejným prostorem (brána) a atmosférou (liják), realisticky jsou pojata i vyprávění jednotlivých svědků, přestože v jednom případě dokonce svědčí duch zavražděného. V pěti svědectvích však sledujeme pět variant stejné události, každou mistrně přizpůsobenou charakteru toho či onoho svědka (aneb jak by se rádi viděli). Celek pak je svědectvím o sebeklamech každého z nás a zároveň pochybností o poznatelnosti skutečné pravdy pouze na základě lidského svědectví, byť viděného "na vlastní oči".

Při těchto úvahách nesmíme zapomenout, že návrat do minulosti není jen záležitostí obrazovou, ať už zkoumáme formu nebo obsah retrospektivních sekvencí. Nemalý podíl má na těchto postupech i zvuk. Už jsme si připomněli, že hudba může návraty do minulosti zvýraznit, oddělit a emotivně dokreslit. Pokud retrospektivní sekvence ilustrujeme synchronním zvukem (dialogem, ruchy, atmosférou), pak se vlastně i ve zvuku přenášíme do minulosti, často dnes už neexistující (supání parní lokomotivy). Ale v celkové vertikální kompozici přece zvuk nemusí hrát jen podružnou roli ilustrace či dokreslení reality. Např. flash-

backy se zpravidla využívají jen čistě obrazové nebo se synchronním zvukem (ruch, výkřik, stručný dialog). Ale stejným způsobem lze využít retrospektivu nebo flash-back ryze zvukově. Muž, který se osaměle opíjí, žena, která se slzami v očích umývá nádobí, dívka, která si ve sklenici rozpouští smrtelnou dávku analgetik - ti všichni si mohou v duchu "přehrát" celý dlouhý dialog klíčové scény. Varující slova umírajícího přítele, písnička, kterou ráda zpívala maminka, nebo poklid hracích hodin - to vše může připomenout rozhodující skutečnost, ale také vzbudit kýženou emoci. Ale stačí i jediné zvolání, jméno, výkřik úzkosti či bolesti, který např. jako refrén znovu a znovu slyší člověk, jenž nechtěně zavinil něčí smrt. Toto skladebné využití samostatného krátkého zvukového záběru nebo celé záběrové řady je efektivní minimálně ze dvou důvodů: jednak může v souvislostech celé vertikální i horizontální montáže buď vytvářet nové, zejména emotivní významy, nebo se stávat emotivním či dramatickým akcentem. Za druhé tím, že zvuk, oddělený od příslušného obrazu, ztrácí ilustrativní charakter, příslušný obraz si podle potřeby a podle individuálního pocitu či prožitku doplňuje divákova fantazie a ta jde většinou za či nad realitu. A celý stříhový postup tak promění obyčejnou informaci v tropus. Není snad třeba dále rozebírat analogické využití různých výrazných ruchů (osudný výstřel, rozbití skla, letka bombardérů, autohavarie, houkání sirény či sanitky atd.). Těchto několik námátkou uvedených zvuků svědčí také o tom, že na rozdíl od dialogů působí navíc nejen emotivně v rámci souvislostí, ale i jakýmsi psychofyzickým tlakem. A konečně připomeneme i další velice širokou oblast možností, totiž trikové zpracování zvuku (dozvuky, ozvěny, vazby, deformace atd.). Nesmíme jen zapomenout, že zvuk je daleko obtížněji dešifrovatelný než obraz, a proto potřebujeme delší plochu. Deset okének, která stačí na přečtení jednoduchého obrazu, nemůže ve zvuku obstát. Některé méně výrazné zvuky jsou dokonce bez obrazu nečitelné, a proto je výhodné používat jako retrospektivu výrazné, dobře zapamatovatelné zvuky, které jsme v předchozí části filmu již slyšeli ve spojení s obrazem.

Vrátíme-li se k problému akcentování minulého času konfrontací s přítomností, je evidentní, že obě časové roviny můžeme vést paralelně ve zvuku a obraze. Příklady, uvedené v minulém odstavci, vlastně zachycují takový případ, že k současnosti v obraze je nastřížena minulost ve zvuku. Tento postup lze pochopitelně obrátit, zachovat atmosféru přítomnosti (válečná vřava, potůček s ptačím zpěvem, posunování vagónů) a zpravidla v kontrastu vrátit obraz do osobní vzpomínky. Této metody se často používá především na přechodu obou linií (zvuková prolínačka). Při důslednějším využití na větší ploše retrospektivy je třeba vyvarovat se nebezpečí fyziologické únavy diváka, která automaticky nastává vlivem působení monotónního hluku. Pohodlnější, a proto užívanější je použití hudby, která už ze svého principu je nositelem určité emoce a díky např. zvukomalbě, práci s charakteristickými motivy postav či situací, opakováním a variacemi těchto motivů (dur či moll, instrumentace) či pomocí klasických motivů (hymna, Proč bychom se netěšili, Osudová) dokáže sdělit i víceméně jednoznačné významy.

Z hlediska obsahového nám pochopitelně nejvíc možností ke konfrontaci poskytuje opět slovo. Může to být například pokračování dialogu, nejjednodušší možností je koncepce přítomného času jako obrazu vypravěče, který se po chvíli změní v zobrazení vyprávěného děje, zatím co hlas v přítomnosti pokračuje. Synchronní zdvojení slova a obrazu by mělo jen minimální smysl, kdyby hlas nebyl pojat aspoň jako komentář, hodnotící předváděný děj z odstavu současnosti nebo dodávající další informace a myšlenky. Daleko příznivější je opět použití kontrastu, kdy rozdíl mezi vyprávěným a objektivně zobrazeným příběhem ukazuje, že vypravěč se vychloubá, lže, bytostně mýlí. Z kontrastu běžně užívaných frází a jejich doslovné realizace ("potkal pěknou kočku") nebo dotažení nečekaných řešení ("dupl jsem na pedál" - šasí stojí, karosérie pokračuje v jízdě) pak lze získat komické, poetické a další efekty.

Nechci se však pouštět do podrobností, raději bych upozornil aspoň na některé aspekty významu těchto návratů do minulosti. Z hlediska vyprávění příběhů jde prostě o způsob, jak v pravý čas zařadit novou, často pro diváka neočekávanou infor-

maci. S tím souvisí jedna z méně zdůrazňovaných, ale přece velice důležitých funkcí stříhové skladby: otázka motivace. Psychiatrii nadneseně tvrdí, že každý člověk je schopen spáchat cokoliv, ale i kdybychom jim chtěli dát aspoň částečně za pravdu, nemůžeme zanedbat axiom, že umění není opis života, ale řád, a pokud hrdina provede něco neočekávaného, co nelze na základě jeho filmového charakteru vysvětlit, divák prostě cítí faleš. (Pozor, jde o logiku a řád vytvořeného filmového světa. Pokud se v pohádce změní Rumburak v havrana, je to pravdivé a normální. Pokud se v psychologickém dramatu stane z laskavého violončelisty třeba loupežný vrah, musím vědět proč.) Takovou proměnu mohu sledovat krok za krokem. Ale mohu také zařadit vzpomínku, která zásadním způsobem ovlivní jeho rozhodnutí, těsně před rozhodující čin pomocí retrospektivy. V citované Rozdvojené duši naopak nejdřív sledujeme chorobné psychické stavy hrdiny, objevují se nejasné flash-backy a teprve ve druhé polovině filmu nám retrospektiva vysvětlí trauma z dětství. Motivace, vazba příčina - důsledek, je tak těsnější a výraznější, často překvapivější a při správném načasování může být i dílčí nebo celkovou pointou. A to nejen v detektivce.

Dalším dramaturgickým aspektem retrospektivy - zvláště je-li ve filmu ojedinělá - je schopnost vytvoření určitého akcentu. Pokud např. těžce nemocný hrdina v nemocnici mastí mariáš a obtěžuje sestřičky, vypadá to na jednu z mnoha epizod jeho vitálního života. Ale když leží na lůžku - třeba jen se slepým střevem - a tato událost ho vede k návratům do minulosti, bilancování a novým předsevzetím, je tím podtržena závažnost této malicherné události pro jeho nové poznání a změnu života. Navíc se tímto způsobem vytváří v lineárním plynutí času (děje) určitá pauza, zastavení, nádech pro následující krizi, prostě retrospektiva se stává i výrazným činitelem při formování temporytmu.

Při analýzách vztahu divák - film připomínají psychologové jev, dobře známý i z praxe (viz poddůstojníci nebo vrátný): člověk se velice rád cítí nadřazen. Čili diváka těší, když ví víc než - byť i obdivovaný - hrdina. Na tom třeba spočívá i jeden z mechanismů gagu: hrdina neví, že na ulici je otevřený ka-

nál nebo odhozená banánová slupka, divák to ví a těší se. V jiném smyslu můžeme mluvit o sugestivitě a nové dimenzi scény, pozorované očima "vědoucího" diváka. Úsilí lupičů je komické, když víme, že v kase nic není, štěstí milenců je tragické, když víme, že se zanedlouho zabili v autě.

Důležitý je i moment, o kterém jsme již hodně mluvili. Scéna zařazená chronologicky do kauzality vyprávění, má obyčejně spíš objektivní charakter. Už jenom pouhé přehození téže scény ve střížně mimo chronologii jako retrospektivy, přiřazené určité postavě, jí dává určitý subjektivní ráz. Jakoby nebyla viděná očima vypravěče, ale očima postavy, která do ní v divákově vědomí vnáší aspoň něco ze svého charakteru, pocitů a myšlenek. Představme si, že film se odehrává na vesnici, expozici tvoří traktorista s nákladem obilí, husy na návsi, višňový sad a také svalnatý otec s chlapcem štípající dříví. Jestliže tento poslední, atmosféru dokreslující obecný záběr vyjmeme a zařadíme - eventuálně s příslušnou hudbou - jako vzpomínku některé z postav, můžeme parafrázovat Kulešovův pokus s Možuchinem. Podívejme se na tento záběr znovu očima muže, kterému v mládí zemřel otec, chudáka, který mrzne u vychladlých kamen, tlouštíka, který má zavázaný prst, protože zatloukal sekýrou hřebík, nebo očima jeho mladé manželky.

Ale pro naše úvahy je nejpodstatnější ten elementární fakt, vyjádřený nadpisem, že totiž retrospektiva a flash-back vyjadřují minulost. A cožpak minulost není něco, co v sobě vědomě či nevědomě nosíme, z čeho žijeme, co překonáváme, od čeho utíkáme, s čím zápasíme, ale co je přesto neoddělitelnou součástí našeho já? Minulost jsou naše traumata, ale i naše jistoty. Minulost je výsměch vyvolávající ctižádost, nezdar vedoucí ke strachu, láska dávající jistotu. Minulost mne formuje, moje minulost je východiskem a přípravou mé budoucnosti. Ale minulost nejsem jen já. Minulost je tradice, sounáležitost, kultura, myšlení, obecenství rodu, národa, lidstva. Minulost je vědomí, podvědomí i nevědomí, znalosti i archetypy. Vystoupíme-li z chronologické přímky, pak minulost i budoucnost je totéž: stejná součást mne, lidství, smyslu, Božího řádu. Cesta do $-\infty$

bude vždycky zároveň cestou do $+\infty$, protože matematici dobře vědí, že nekonečno je jen jedno.

3. Sursum corda

Matematici také vědí, že nerovnost $-\infty < +\infty$ je nesmyslná. Ale přece se mi zdá, že do hlubin duše, na dno lidství máme o hodně blíž. Pozoruhodné výsledky takových vědeckých disciplín, jako jsou psychologie a psychiatrie, ukazují, že dosti velkou část této cesty lze ujít i s pomocí pouhého intelektu. Ale vzhůru, do výšin světla, je to mnohem dál a nelze tam podstatněji proniknout jinak než - podle ustálené symboliky - "srdcem". Dominantní postavení zde nemá věda, ale právě umění.

Každé alespoň průměrné umělecké dílo (ale i řada nevydařených kytic či experimentů) je třeba jen nepatrným krůčkem tímto směrem. Jestliže však reflexe, pocit vytržení (či jak mám nazvat ono stoupání) má být hlavním smyslem filmu a nejen ozdobou či přívažkem užitého umění, je nutno mimo jiné splnit jeden důležitý, ba základní postulát: principiálně proměnit celou strukturu filmového jazyka. To nevyplývá jen z mého subjektivního přesvědčení, ale i z obecného axiomu o spojitosti obsahu a formy. Jako jednu z možností uvedu přehodnocení onoho výše popsaného tradičního systému otázek a odpovědí. Připomeňme si znovu, že jednotlivé záběry, obrazy a sekvence v tomto dramaturgickém a skladebném systému zpravidla plní dvojí roli: odpovídají na otázky předchozího záběru (obrazu, sekvence) a zároveň kladou otázky nové. Hnací silou divákova vnímání je otázka "co bude potom?" - divák sleduje děj. Nuže, pro naše účely teoreticky postačí jen malá změna důrazu: nechť v pojetí tvůrců nejsou kladeny otázky, aby byly zodpovězeny, ale nechť zde jsou odpovědi jen proto, aby kladly další a další otázky. Smyslem se tak nestává odpověď (pointa, moralita, happyend), ale otázka!

V pátrání po praktické metodě realizace tohoto požadavku se nám opět okamžitě nabízí náš zázračný všelék - studium fenomenu času. Omezení či zrušení linearitu času totiž úzce souvisí se zrušením kauzální posloupnosti sekvencí, dějové souvislosti ztrácejí důležitost, "příběh nedává racionální smysl", neboť smyslem díla už není vyprávění příběhu, ale kladení otázek. Divákovi nepředkládáme příběh, ale myšlenky. A chtěl bych dodat, že v těchto úvahách mám vždy na mysli myšlenky a otázky nejen ve smyslu racionálním, ale i - řekněme - emocionálním. Je tedy snad přesnější říci, že nevytváříme osud, ale vědomí. Takové dílo pak pochopitelně dostává novou strukturu, strukturu "bloudění myšlenek", kdy divák veden autorem téká, přes různé obrazové i slovní asociace odbíhá jinam, a zase se vrací ke své fixní, pro film základní ideji. V určitém kontextu může zrušení příběhu - a tedy absence kauzality - vést až ke zrušení dění, tj. ke ztrátě pocitu uplývajícího času. Neplnou události, neubíhá čas, zůstává proud vědomí, asociací, emocí. Samozřejmě diktát autora nemusí být kategorický, divákovy asociace mohou, vlastně měly by být formovány i jeho osobní zkušeností, úvahami, intelektuální i emocionální vyspělostí. Míra subjektivity přístupu k průběhu i k výslednému sdělení díla je neomezena, právě tak jako je tomu alespoň částečně i s mírou subjektivního přístupu k praktickému životu. Psychologové dobře vědí, že ani v běžném životě obvykle nevnímáme realitu "realisticky" (objektivně), ale částečně ovlivněni svou představou (hodnocení dívky zamilovaným chlapcem nebo později tímž chlapcem - manželem), filozofií ("čistému vše čisté"), předsudky (rasovými, třídními, stranickými), zvyklostmi (neschopnost přijímat nežádoucí pravdy) atd.

Ostatně jeden z nejmarkantnějších subjektivizujících prvků, patřící v uvedeném výčtu do kategorie filosofie (či přesněji názorového východiska) je i důvodem, proč píše tuto práci a proč se nepochybně setkám i s odmítavým postojem. Je to víc než dvěstě let dominující názor, který se od dob osvícenství plynule vyvíjí z akcentování bohyně Rozumu přes přeceňování vědy a techniky, dogmatický materialismus až k současnému stále bezohlednějšímu utilitárnímu pragmatismu. (Vulgárně zjednoduše-

no: existuje jen to, co mohu nahmatat, vidět, slyšet, uznávám jen to, co slouží mé potřebě, tady a teď.) K tomu ke všemu má speciálně film v tomto směru ještě jeden obrovský handicap. Uvedená zátěž racionálního, materialistického, třídímního myšlení je totiž znásobena zátěží reality předstímací skutečnosti před kamerou. Pro naše účely je tedy třeba vyjít ze základního požadavku: realita před kamerou nemá být tématem, ale jen materiálem k vyjádření tématu.

V praxi to může znamenat třeba výraznou, vhodně zvolenou míru a způsob stylizace, např. připodobnit filmovou strukturu v celku i detailech struktury proudu vědomí či snu. Ani to není žádný objevný či revoluční požadavek. Připomeňme třeba francouzskou avantgardu třicátých let s bizarností situací a "oživováním" rekvizit, nebo malované exteriéry německých expresionistů. Ale nemusí se jednat jen o výtvarnou stylizaci nebo obsahové absurdity. Pozoruhodný efekt je v tomto smyslu dosažen v dokumentárních záběrech filmů Koyaanisqatsi či Powaqqatsi (režie Reggio) konfrontací dvou rytmů uvnitř záběru: celý záběr je zaplněn masou lidí ("lidstvo"), která se hemží, lopotí, spěchá, řítí - a mezi nimi stojí jedinec ("Člověk"), který přemýšlí, prožívá, trpí. Alegorie, vyšší dimenze významu takového záběru, je dosaženo nejen vhodně zvoleným typem a "akcí" individuality i prostředí, ale především vnitřním kontrastem mezi pohybem a klidem, většinou podtrženým i enormní délkou záběru, často navíc již při snímání zpomaleného zrychlenou frekvencí kamery. (Tedy prakticky opět deformací času, konfrontací dvou subjektivních časových horizontů, uřícené dočasnosti a obsahuplné nadčasovosti.)

Podobné příklady najdeme také v jiných filmech. Dlouhé záběry zdánlivě natahují čas, pro někoho mohou být nudné, zbytečně popisné, ale při správném použití diváka přitahují jinak. Buďto jej strhují svou atmosférou, nebo v nich hledá další smysl, skrytý význam, dostává čas k hlubšímu proniknutí do postavy. V poměrně akčním filmu USA Taxikář (Scorsese) v průběhu dlouhých jízd městem dozrává v hrdinovi rozhodnutí. Dlouhé mytí rukou před založením požáru ve filmu Oběť (Tarkovský) pochopitelně není aktem hygieny, ale rituálem očištění před obětová-

ním. Podobně strhující scéna umývání domu, určeného k zatopení přehradou je obrazem poslední služby domu, omytí mrtvého (Klimov: Loučení).

Poněkud podrobněji jsme se v minulé kapitole zabývali retrospektivní montáží. Jedním z požadavků byla i nutnost výrazného oddělení roviny filmové současnosti a minulosti. Ale velice účinných efektů lze dosáhnout naopak záměrným stíráním hranic mezi minulostí a přítomností, mezi realitou a irealitou (jak to činí např. Buñuel v Krásce dne. Co je skutečnost a co představa mladé ženy?). Již připomenuté proslavené "nereálné" scény z Bergmanových Lesních jahod charakterizuje brilantně ve filmové povídce sám hrdina, profesor Isak Borg: "Ani nevím, jestli to byl sen nebo vzpomínka, která byla tak silná, že jsem ji vnímal jako opravdovou událost." Tato literární, zdánlivě nezfilmovatelná věta, je geniálním vyjádřením jednoho z možných řešení našeho problému. Tím, že v nitru subjektu (autor, hrdina, divák) splývá forma snu, vzpomínky a reality v jediný celek, v "opravdovou událost", která provokuje, připomíná, klade otázky, prostě velice silně zasahuje naše vědomí, tím také narůstá nejen intenzita zážitku, ale i bohatství obsahu a celek je tak povyšován do dalších významových dimenzí. Pochopitelně ve smyslu myšlenkovém i emocionálním.

Z toho, co již bylo napsáno, je zřejmé, že ve všech úvahách i příkladech je přítomný jakýsi opar neurčitosti. To je mimochodem i jeden z podstatných důvodů, proč nedávno byla veškerá tvorba tohoto typu tvrdě vykazována za hranice jedině přípustného socialistického realismu. Ten totiž striktně formuloval dodnes přežívající požadavek "jednoznačnosti" a "snadné srozumitelnosti". Časté potyčky s bdělými strážci tohoto zákona (dva z čelných jsou nyní vydavateli českého Playboye) mně přesvědčily, že se nejedná ani tak o obavy z divákova nepochopení, jako o strach z možnosti, že by oni sami nepochopili nějaký vlastizrádný jinotaj. Ale já bych chtěl zdůraznit, že důležitým faktorem při putování do oblasti nadreálna je právě nejistota a víceznačnost. Takovým známým dramaturgickým postupem je třeba různá presentace či interpretace téže skutečnosti, aniž by byla označena skutečná pravda (princip známý už z Rašomona). Toto

"utajení jednoznačné pravdy" je velice důležitým momentem. Podobně může pomoci správně odhadnutá dávka nevysvětleného tajemství, např. nezřetelnost akce, její umístění do přítomnosti nebo přímo mimo záběr (do hry stínů, do zvuků, nedokončení akce v důsledku "předčasného" střihu atd.). Tyto postupy, výrazně využívané i v jiných žánrech, přináší totiž navíc dvojnásobný efekt: divák, domýšlející si akci sám, je přiváděn k těsnějšímu kontaktu s filmem, a výsledek jeho fantazie bývá často bohatší a působivější než prosté zachycení skutečnosti.

Velice zajímavým příkladem k ilustraci této kapitoly je - u nás bohužel málo známý - film polského režiséra Konwického Údolí Issy, který vznikl na podkladě básni proslulého básníka C. Milosze, jenž byl přinucen k emigraci do USA. Svě dětství prožil na území dnešní Litvy a základní schéma filmu tvoří konfrontace této minulosti s básněmi, které autor (představovaný hercem) recituje v současném New Yorku. Vzpomínky na dětství ovšem nejsou vysvětlením či důvodem dnešních akcí, ale hledáním vlastních kořenů, vztahů, pátráním po odpovědi na otázky dneška, otázky po absolutních pravdách, smyslu života. Zabývá se mocí osudu a možností úniku z jeho diktátu; řešením není vzpoura činu, ale smrt, která však může být i vykupující obětí. Myšlenkový obsah je pochopitelně daleko složitější a bohatší, složitý a bohatý je i jazyk filmu. Je to klasický příklad filmu, kde dramaturgickou kostru netvoří děj, ale logika meditací, opřena o texty básní. Ty pochopitelně nejsou pasivně ilustrovány, ale významově i esteticky dotvářeny. Kromě textu básní jsou filozofující úvahy také hlavní náplní dialogů postav, situace (nikoliv příběhy) lidí jsou perzonalizací existenciálních problémů. Vytržením z kontextu (viz např. nevysvětlitelné procházení postav jedním a tímž místem ve stepi) a několikerým opakováním motivů se vytvářejí symbolické významy (nahá žena, bílý kůň), dramatickosti situací, estetika obrazu, celkové audiovizuální pojetí akcentují i emocionální sdělnost. Jak bylo výše řečeno, děj je nahrazen logikou meditující poezie, filmový čas je prakticky bezvýznamný. V úvodu např. mluví voják s Baltazarem o vraždě, vině a zpovědi, teprve po několika obrazech vidíme, jak Baltazar zabíjí Rusa - a toho zase daleko později po-

znáváme mezi lidmi, jednotlivě procházejícími stepí. Pokus o chronologické seřazení jednotlivých obrazů je prakticky vyloučen. Také prostor není jen místem, kde se odehraje akce, ale spoluvytváří pocit či smysl.

Opět se dostáváme k důležitosti promyšlené práce s filmovým časem. Ještě jednou poukáži na příklad z experimentu nekomerčního filmu. V roce 1977 natočil maďarský autor T. Bucsek film *Dítě doby o dívce, "která touží po 'staromódní' romantické lásce z časů zažloutlých fotografií našich prarodičů a filmgránských zátiší"*. Film jsem charakterizoval větou "čas přestává existovat, respektive ulpívá ve dvou bodech: vytoužený čas staré romantické idyly a zmatený čas současného hledání. Obě období jsou ve filmu postavena proti sobě v kontrastu, ale čas v nich neplyne, události na sebe nenavazují. Film je mozaikou představ a asociací, jejichž výsledkem je spíš velice sugestivní pocit, než verbálně formulovatelná myšlenka." Jde tedy o čistou ukázkou typu pocitových filmů. Již tehdy jsem v citovaném článku ("Hledání", A F 1978) s nadějí poznamenal, že "tento princip není nic nového. Ale jako celá řada dalších vymožeností filmové řeči upadl s rozvojem zvukových (většinou dialogových - tj. upovídáných) vyprávěných příběhů v zapomenutí, i když pamětníci si možná připomenou i náznaky podobných postupů ve starších amatérských filmech. V současné, nesměle se prosazující tendenci některých autorů natáčet filmy, jejichž metodou není sledování děje, ale rozvíjení myšlenek, asociací a 'proudu vědomí' má opět své opodstatnění." (Jak je zřejmé, téma této práce v sobě nosím už hodně dlouho.) Vzhledem ke své nesmělosti se ovšem i v citovaném článku odvolávám na klasika a píši o "vrcholné skladebné metodě, v posledních letech nezasloužené opomíjené, jejíž princip formuloval Ejzenštejn: řazením různých motivů vedle sebe dává jednotlivým záběrům smysl symbolů a jejich spojováním vytváří v divákově mysli určité nárazy, a tak i zcela nové významy. Touto stříhovou skladbou 'jsme překročili rámec souběžné montáže a vytvořili tak novou kvalitu, novou oblast. Ze sféry děje jsme ji přesadili do sféry smyslu'... (Kamerou, tužkou i perem, str. 441.)"

Přiznám se, že Mistrovi závidím preciznost, s jakou lapidárně formuloval můj problém, jak kategoricky ukázal cestu do oblasti n-té dimenze: prostě sféru děje nahradit sférou smyslu! Zanechme pochmurných úvah, je-li to v situaci tržní kultury vůbec proveditelné, a vraťme se k problému času, ať už ho zkoumáme jako důsledek nebo původce ostatních postupů. Nelze postavit kategorické rovnítko mezi směřováním k "plus nekonečnu" a eliminací filmového času. Ostatně existenci "mimo čas" nebo "bez času" si řada teoretiků neumí představit, ačkoliv z divácké praxe už známe řadu příkladů sekvencí či ucelených prací bez dramatického a filmového času. Např. montáže vyjadřující pojem, atmosféru, pocit, nebo i většina hudebních klipů. Již připomenutý teoretik Mukařovský např. zavádí pojem "čas zastavený", tj. čas bez pohybu děje, ale dochází k němu - inspirován Tyňanovou studií o poetice filmu - na základě analogií s literaturou. Oba jmenovaní tím myslí "časově nepohyblivý popis", např. montáž popisných detailů. Rozhodně jim nejde o nějaký únik z časoprostoru běžných tří dimenzí. Mukařovský dokonce vymyslel či použil velice krásný termín - "čas znakový", ale definuje ho pouze jako "časovou rozlohu samého uměleckého díla jakožto znaku" (str. 253 - 7) a následující stručná úvaha se zabývá jen poněkud mechanickými úvahami o trvání díla a o tempu. Je ovšem zajímavé, že na základě svého pojetí tří časů dospívá ke zjištění, že jeho "čas dějový" je vyhrazen epice, "čas subjektivní" (divákův) dramatu a "čas znakový" - lyrice! Ale toto spojení neodůvodňuje specifickostí lyrického sdělování ani dimenzí duchovního světa, který je lyrika schopna částečně obsáhnout, ale "důkazem plné závažnosti času znakového je v lyrice důležitost, které zde nabývá rytmus" (tamtéž), tedy hledisko ryze formální. "Čas znakový" tak podle mého mínění chápe jen jako časovou míru znaku, nikoliv jako znak sám o sobě. Jeho zajímavé postřehy zůstaly bohužel nedotaženy a já se dokonce domnívám, že znám důvod. Na straně 251 totiž čteme, že "je zřejmo, že předpokládaný děj ... probíhá v jiném čase než obraz ... jsme si vědomi, že děj sám náleží již minulosti, kdežto to, co před sebou na plátně vidíme, interpretujeme jako optickou (popř. optickoakustickou) zprávu o tomto minulém ději". Mukařovský se tedy na film dívá jako na vyprávění o minulosti, které divák sleduje,

nikoliv jako na současnost, kterou prožívá. O nějakém směřování mimo časoprostor tří klasických dimenzí se zde nemluví vůbec.

Ale vraťme se k praxi - paradoxně ovšem opět jen teoreticky. Nelze se nezmínit o filmu dalšího polského režiséra Hase "Sanatorium pod klepsydrou" (1973, Zvláštní cena poroty MFF Cannes). Klepsydra znamená v polštině smuteční oznámení, ale také přesýpací hodiny a už v tomto dvojsmyslu je naznačeno, že bytí a čas patří k hlavním tématům filmu. Jako příklad uvedu úryvek z dialogu hlavního protagonisty filmu Josefa: "Co dělat s událostmi, které nemají vlastní místo v čase ... je snad čas těsný pro všechny události?" Už tato otázka je výzvou našemu zkostnatělému myšlení, které v podstatě neoddělitelně spoutává události s plynutím času a nepředpokládá možnost jejich oddělení. V citované větě je totiž zřetelně obsažen předpoklad, že určité události se "nevejdu" do času. Dramaturgie filmu je od-
sunuje mimo čas, na jakousi odbočku či "vedlejší kolej času", a dokonce předpokládá, že události, které se již staly, mohou být na této odbočce změněny, stát se jinak. Hypotetické přijetí této teze, eventuálně spojené s principem časových smyček známých např. z oblasti sci-fi (stroje času jako např. v Bradburyho Safari) by mohlo být východiskem mnoha dalších zajímavých úvah. Ale já bych se raději přidržel ještě jednoho zajímavého aspektu Hasova filmu, a to je metody vytržení z reality času pomocí modulování reality prostoru.

Sanatorium je jakýmsi uzavřeným prostorem na hranici světa živých a mrtvých. Charonovou loďkou je vlak s převozníkem - průvodčím, dveře do Sanatoria jsou neprostupně uzavřeny náhrobními kameny, Josef se tam dostává malým okénkem. (Malý chlapec později branou nepochopitelně snadno projde.) Celkový ráz prostředí není dán jen výtvarným pojetím (nezabydlenost, pavučiny, prach), ale i jeho zdánlivou diskontinuitou, absurditou vzájemných propojení. V soudobé recenzi K. Eberhardta čteme: "Tyto průchody se mi ostatně zdají být věcí vůbec ne druhořadou; zrekonstruujeme-li trasu Josefova putování, postřehneme, že vleze pod postel, aby se dostal z Adéliná pokoje; když dlí v zahradě opuštěného domu, po přesunutí skříně se octne v lese; les se změní ve vlak, vlak se opět změní v prostor pod postelí, odkud

přechází na půdu rodného domu. Když se chce dostat z kroužku hoduujících, vleze pod stůl a touto cestou se vrací do opuštěného domu v zahradě ..." Na setkání s matkou Josef prochází zrcadlem, otevřenou branou Sanatoria vchází ze zimy do podzimu. Vidíme, že základní efekt neurčitosti či nadreality je zde vytvořen ryzími prostředky stříhové skladby, klasickým vytvářením filmového prostoru. Tím, že se reálné prostory spojují stříhově plynulým reálným pohybem do nereálného celku, zpochybňuje se realita pohybu nebo realita prostoru (nebo obojího) a je vytvářen zamýšlený pocit nejistoty, tajemství, neskutečnosti, podobně jako když při pohledu z okna vidí Josef sama sebe, znovu přicházejícího do Sanatoria.

Při podrobnějším rozboru těchto i jiných filmů by bylo jistě možno poukázat i na další zajímavé nápady a postupy a vydedukovat z nich zajímavé úvahy. Ale chtěl bych už aspoň stručně zrekapitulovat několik předcházejících stránek. Důležitým faktorem při putování do n-tých dimenzí je zobrazování nereálna nebo nadreálna. Znamená to nerespektovat, zřít se časových, prostorových, fyzikálních pravidel a logických zákonitostí. (Ale pozor: nezaměňujme to se žánry, které také porušují fyzikální zákony, ale dodržují zákony vlastního filmového světa, jako jsou pohádky, sci-fi apod.) Pochopitelným nutným předpokladem ovšem je, že máme-li dosáhnout výrazného dojmu "neskutečnosti", nemůžeme jevy odporující přízemní logice nebo mechanickým zákonům jakkoliv racionálně zdůvodňovat (např. oním zprofanovaným dodatkem "... a pak se probudil"). Naopak právě vpád nadpřirozené události do normálního světa bez dodatečného logického vysvětlení je základním kamenem dalších konstrukcí. A metody, jak konstruovat tento jiný svět, jsou velice rozmanité. Počínáje nakupením "náhodných shod okolností" až k důslednému využívání formy snu (jak to dělají např. surrealisté) apod. Připomínali jsme důležitost dezorientace v paralelních liniích snů a reality (Kráska dne) nebo konfrontace dvou různých realit (dokonalý obelisk mezi opicemi ve Vesmírné odyssei). Zdůrazňovali jsme velký vliv pocitu nejistoty a tajemství a napověděli několik možností, jak je vytvářet. Důležitý je moment

překvapení, objevení něčeho nečekaného nebo nelogického (za otevřenými dveřmi spatříme mořskou hladinu ve vertikální poloze). Často se používá rozdělení různých složek osobnosti (Jekyll a Hyde) nebo pohled na vlastní já z odstupu (dívám se sám na sebe, nebo souběžně existuje já - dnes a já - dítě). Naposled jsme mluvili o diskontinuitě a variabilitě prostorů a jejich kombinaci (Sanatorium "Parte"). A našli bychom řadu dalších příkladů (např. specifických záležitostí výtvarného řešení nebo citátů), které ve velké míře těží z bohatých, často ještě nedostatečně využívaných možností stříhové skladby, zejména v tvořivé práci s časoprostorem.

Možností je pochopitelně daleko víc, záleží na správném výběru, na ekvivalentnosti vyjádření a myšlenky, formy a obsahu. V tomto smyslu bych chtěl předcházející úvahy zakončit dobrou radou. Je to citát z autobiografického filmu "Tulák a růže", se kterým jeho autor, již nežijící klasik amatérské kinematografie J. Menzl, sbíral vítězné vavříny od Brna až po Tokio:

"Svá srdce zaplňte láskou a zvedněte klobouk u cesty, plný vzpomínek a snů ..."

V.

ZÁVĚR

Možná jsme si ani nevšimli, že od trochu abstraktní první kapitoly předchozího oddílu jsme se jaksi posunuli. Pomůžeme-li si opět citovaným grafickým znázorněním, neuspokojuje nás požadovaný pohled na přímku času z bodu mimo tuto přímku. Ale z bodu mimo přímku času (mimo čas) se díváme mimo přímku (mimo čas). A točí se nám hlava, protože místo spolehlivé, krásně "nalajnované" přímky tu máme rovinu, ba celý nekonečný prostor! A v něm nekonečné moře jevů, vztahů, moudrosti, krásy a nevím jakých "abstrakcí" a "atrakcí". Kapacita našeho mozku a srdce, naší duše a našeho ducha obsáhne z toho moře jen maličký kousek u samého břehu, protože poznávání i vyjadřování je tolik obtížné. Z naší vůle a našimi lidskými prostředky se jen těžko pracujeme dál. Mnohému ještě nerozumíme, ale možná, že naším úkolem není rozumět, ale hledat a poznávat. Znovu a znovu se vydávat na cestu a jít. Stoupat vzhůru, ke hvězdám, i za cenu utrpení. Protože to stojí za to. Stojí to za víc, než mohou vyjádřit nejsložitější finanční kalkulace v astronomických sumách nejtvrdějších valut. Je přece evidentní, že nikoliv politická, hospodářská či kulturní ekonomie, ale jen spojení filosofie, vědy a především umění nám může pomoci aspoň trochu výš.

Přiznávám, že tato práce je směsí nepodařených exkursů do oblasti filosofie, teologie, vědy, estetiky atd. Přijímám námitky, které se týkají formální stránky výsledku, vím, že ne všechno se zdařilo. Jsem si vědom neurovnanosti, rozdrobenosti do dílčích problémů, nedotaženosti jednotlivých myšlenek a nespojitosti celku. Ale prohlašuji, že tento interdisciplinární pohled na problematiku filmu, resp. filmové skladby, byl od počátku mým záměrem a považuji ho za (možná jediný) přínos této práce. Jsem přesvědčen, že komplexní postup je velice důležitý zejména v oblasti umění a jeho absenci považuji za velké manko teoretiků, kteří k tomu jsou na rozdíl ode mne fundováni. Kéž

by tato práce byla pro někoho z nich inspirací či výzvou. Vždyť zříkat se nadreálného, meditujícího kina (jak se to teď ve jménu peněz děje) znamená podstatně zužovat tvůrčí prostor, tedy omezovat svobodu tvorby!

Ale právě v této složité době se opět přesvědčujeme, že jakkoliv demokraticky pojímaná svoboda tvorby nestačí. Čím hlouběji nebo čím výše chce umělec proniknout, tím blíže musí mít k naplnění onoho optimálního předpokladu: k bachovskému spojení řemesla, talentu a víry. Jenže zejména poslední dva členové této trojice jsou hřivnou (řecky talanton, talent), darem od Boha a bez něj není sebemoudřejší spis nikomu nic platný. Ale těm tvůrcům, kteří jsou obdarováni, a také poctivě hledajícím divákům, se nabízí obrovský, bohatý svět moudrosti a krásy, ve kterém je náš 3D prostor s naším lineárním časem jen nepatrným ostrůvkem, uzoučkým - i když dostatečně jasným a při své rozpůrplné pestrosti i krásným - paprskem. A nejen to. Skrze oněch N dimenzí, které nám umění může nabídnout, můžeme aspoň kousíček nahlédnout i do říše neuvěřitelné krásy, harmonie, pravdy a lásky, v Bibli nazývané Božím královstvím. Zve nás Tvůrce Největší. A pozváni jsme všichni.

S.D.G.

Léto 1991

Použitá literatura

1. Slovník literární teorie (Čs. spisovatel, Praha 1984)
2. P. Hrabák: Poetika (Čs. spisovatel, Praha 1973)
3. M. Lamač: Myšlenky moderních malířů (Odeon, Praha 1989)
4. A. Augustin: Vyznání (L. Kuncíř, Praha 1926)
5. E. Starý: Potíže s hlubinnou psychologií (Prostor, Praha 1990)
6. J. Plažewski: Język filmu (Wydawnictwa artystyczne i Filmove, Varšava 1961)
7. J. Mukařovský: Studie z estetiky (Odeon, Praha 1971)
8. S. Ravik: Bůh žije (Pražská imaginace, 1990)
9. N. Carrol: Síla filmu (Film a doba, 1/1991)
10. M. Čihák: Funkce záběru při vytváření uměleckého tvůrčího obrazu (Seminární práce FAMU 1990)
11. J. Kučera: Střihová skladba ve filmu a v televizi (skripta FAMU, SPN Praha 1963)

a další

OBSAH

	Strana
Předmluva	3
I. Umění jako sdělení nesdělitelného	7
II. Poznámky k metodě sdělování	13
III. Některé skladebné aspekty filmové tvorby	19
1. Vyprávění	19
2. Tropy	21
3. Pocitový film	34
IV. Časoprostor	43
1. Trochu abstrakce	43
2. Do hlubin	48
3. Sursum corda	63
V. Závěr	73
Literatura	75

STŘIHOVOU SKLADBOU K N-TÉ DIMENZI

Doc. Ing. Josef Valušiak

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v nakladatelství a vydavatelství H&H,
Komenského 236, 252 25 Jinočany.

Určeno pro posluchače fakulty filmové a televizní.

Vydání první, 1993.

Náklad 300 výtisků

Za odbornou a jazykovou správnost publikace odpovídá autor.

