

Jan Svoboda:

Proměny
filmového vyprávění

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Jan Svoboda

Proměny
filmového
vyprávění

(z poetiky šedesátých let)

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Jan Svoboda

Proměny filmového vyprávění

(z poetiky šedesátých let)

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Odborná redakce: Jan Bernard

Jazykové korektury: Jana Křížová

Vydání v elektronickém formátu první

(podle 1. vydání v tištěné podobě).

Praha 2015

© Jan Svoboda, 2013

© Akademie múzických umění v Praze, 2013

ISBN 978-80-7331-338-8 (EPUB)

ISBN 978-80-7331-337-1 (MOBI)

ISBN 978-80-7331-339-5 (PDF)

e-shop: www.namu.cz

Knih vychází s laskavou podporou Nadace Český literární fond.

*Památce Ivana Svitáka (1925–1994),
filozofa kultury a filmu*

Obsah

1	
Moderní film a narativita – krize a možnosti	9
Vyprávění, fabule, syžet	10
Archetypy a vzorce vyprávění	12
Film – mezi dramatem a epikou?	15
Krize vyprávění	16
Interakce a podněty – film, próza, drama	20
Vypravěč a „vidění světa“	26
Mody filmové narace	27
Moderní filmová narace: „proud života“ a „dění lidského nitra“	29
2 Některé význačné přístupy	35
Fellini: hledání (nového) příběhu	35
Antonioni: antidrama „choroby citů“	39
Pasolini: přítomnost skrze mýtus	44
Rosi: příběh jako průzkum	47
Godard: „permanentní revoluce“	50
Resnais: dějiny v nitru	55
Visconti: klasické vyprávění	68
Zkušenost socialismu: Romm a film-úvaha	71
Chucijev: střetnutí s dogmaty	74
Mladá generace: hraný pseudodeník	77
Forman a spol.: pluralita konfliktu	81
Hanák: koláž všednosti	84
Ohlédnutí a „živá paměť“	86
Syžety-modely: Juráček, Němec	91
Jancsó: rituály moci	94
Pintilie: černá groteska	97

Kontext(y) a smysl proměn	101
Východiska	101
Typizace a významová kapacita příběhu	103
Anderson: sarkasmus portrétů	105
Saura: rituální odhalení	106
Angelopoulos: mýtus a panoráma historie	107
Tarkovskij: láska a krutost života	108
Nový film: jednota v rozmanitosti	109
Cinema nôvo: kultura hladu	113
Poetika a „poselství“	115
USA: New American Cinema a Nový Hollywood	116
Obnova vyprávění: pluralita „obrazů světa“	119
Narativ a hodnocení	122
Problém realismu	125
Odkaz	128
Výběrová bibliografie k tématu	129
Přehled citovaných filmů	132

Slovo na úvod

Předmluvy se píšou až nakonec. Obvykle mají upozornit čtenáře, co v publikaci nenajde. Tak tedy: není to ani všeobsáhlé kompendium poznatků o sledované problematice, ani řada rozborů jednotlivých filmů či portréty tvůrců. Snažím se pouze upozornit – už z historického ohlednutí – na některé jevy, trendy a souvislosti, které byly důležité v oné převratné fázi uměleckého vývoje filmu, jakou bezesporu představují „šedesátá léta“, jejich společenský a kulturní kontext. Vybrané příklady, které uvádím, zde slouží jako příznačné poukázání a připomenutí, nejsou tedy vyčerpávající.

Etapu filmových „šedesátých let“, ten „zlatý čas našich trápení“ (jak mi v roce 1991 napsala profesorka Yvette Bíróová v dedikaci své knihy), jsem živě sledoval a pokoušel se (s omezením mládí, schopností a poměrů) také uvažovat o jejich problémech. Během studia aspirantury v oboru estetiky jsem připravil srovnávací disertaci *Skutečnost nového filmu*. Už na FAMU při přednáškách Milana Kundery o vývoji románu i dramatu mě zaujal jeho rozbor krize velké epiky (inspirovaný též myšlenkami Györgye Lukácese) i nástin cest k možnému řešení: typické přibližování k změněné životní situaci „zvnějšku“ či „zevnitř“, objektivizace (vedoucí až ke „škole pohledu“) anebo zesílená subjektivizace (introspekce, personalizované hledisko, vnitřní monolog...). Tento motiv jsem měl na paměti, když jsem i s využitím materiálu disertace napsal menší doprovodnou studii o metamorfózách filmového syžetu. Ta vzhledem k „historické“ situaci zůstala v rukopise, ale tematiku jsem dále sledoval a průběžně doplňoval dostupné poznatky včetně odborné reflexe. Když mě v půli devadesátých let pozvali k přednáškám na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislavě, rozhodl jsem se k přípravě využít tyto podklady. Další úpravy a doplnění jsem dělal při přednáškách pro FAMU a Filozofickou fakultu UK v Praze. Zde se pokouším z těchto východisek zpracovat doplňkový studijní text. Ten v zásadě zachovává osnovu přednášek, ale také v nich rozšiřuje – nebo vypouští – to, co se ukázalo v kontaktu s posluchači účelné – či nadbytečné.

Práce si neklade badatelské ambice. Z její povahy tak vyplývá, že v hojné míře uplatňuje citace (i rozsáhlé) a odkazy na literaturu, především publikovanou česky a slovensky. Chci tak ušetřit případným zájemcům vyhledávání dalších relevantních referencí a textů, které jsou již nsnadno dostupné. Snad nejde o prostou kompilaci – pojetí a hodnocení problematiky jsou moje vlastní.

Záměrně jsem přitom nevstupoval do sféry postmoderního diskurzu. Jsem sice s „postteoriemi“ či „neoteoriemi“ do určité míry obeznámen, ale nestaly se vnitřní, osvojenou součástí mého uvažování. Kromě toho se domnívám, že pro zkoumání a pochopení par excellence moderního vývoje, jaký se ve filmu odehrával v šedesátých letech minulého století, nejsou právě příliš přiléhavé. Využití vývojově strukturálního hlediska (pozornosti k stále *vnitřní* interakci dvou systémů – společnosti a uměleckého díla) a podnětů sociologické poetiky (jak ji každý po svém uplatňovali třeba György Lukács, Michail Bachtin nebo Guido Aristarco) zde snad nebude působit jako docela nevhodné a nečasové...

1

Moderní film a narativita – krize a možnosti

Období „kolem šedesátých let 20. století“ představovalo fázi zásadních proměn ve vývoji filmu jako druhu umění. To se prokazuje též z historického odstupu.¹ Právě v průběhu šedesátých let byla zřejmě dovršena kanonizace (či nobilitace) filmu jako kulturní formy: moderní narativní (*hraný*) film byl především výsledkem adaptace „uměleckého filmu“ jako institucionalizované praxe (odlišné od komerčního zábavního filmu) na kontexty moderního umění – s jeho příznačnou tendencí k abstrakci, sebereflexi a subjektivitě.² Tento převratný proces ve filmovém vyjadřování pochopitelně zasahoval též způsoby vyprávění příběhů. Narativita, „výpravnost“, všeobecně představuje kvalitu „být narativem“ – soubor vlastností charakterizujících narativní texty (na rozdíl od nenarativních, nevýpravných): vyprávění vyznačuje především časově uspořádaná dějová sekvence.³

1 V poslední době srov. zejména Kovács, András Bálint. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2007. – Nowell-Smith, Geoffrey. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York – London: Continuum, 2008. Dříve např. Armes, Roy. *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*. London: Secker and Warburg, 1976.

2 Kovács, A. B., *op. cit.* / pozn. 1, zvl. s. 7.

3 Srov. též Cook, David A. *A History of Narrative Film. Second Edition*. New York – London: W. W. Norton and Company, 1990. – Thompsonová, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2011, např. s. 454–457 – o formálních a stylistických trendech, „objektivním“ a „subjektivním realismu“, změnách hledisek i narativní dvojnáčnosti. – Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství AMU, 2008, s. 275–283.

Vyprávění, fabule, syžet

Jestliže film jako takový lze nahlížet jako výsledek vypovídání (enunciace, konstituování výpovědi – audiovizuálního textu v konkrétní situaci), pak film jako příběh je produktem procesu narace (vyprávění).⁴ Za narativ se obecně považuje smysluplné zřetězení událostí (změn stavů), respektive časová, prostorová (případně i kauzální) souvislost mezi danou řadou událostí.⁵ Narativní fikce je vyprávění určitého sledu fiktivních událostí.

Z hlediska výstavby (kompozice) i recepce narativů (obecně narativních textů) došlo k potřebnému teoretickému rozlišení jejich dvou modalit (stránek či aspektů), známých vlastně již od antiky (*praxis – mythos, inventio – dispositio*). Ruská formální (morfologická) škola literární vědy je ve dvacátých letech minulého století pojmenovala jako „fabuli“ a „syžet“. „Souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí... nazveme *fabule*. (...) Nestačí však najít poutavý řetěz událostí a dát mu začátek a konec. Je třeba *rozmístit* události, sestavit je v určitém pořadí, prezentovat je, udělat z fabulačního materiálu literární kombinaci. *Umělecky konstruované rozmístění událostí v díle se nazývá syžet*.“⁶ V anglických pracích se pro tuto dvojici obvykle používá výrazů *story* a *plot* (případně šířeji *discourse*), ve francouzštině pak *histoire* a *discours*, někdy též vágněji *récit*.⁷ Fabule („příběh“, narativní obsah) tak představuje časovou, prostorovou (či též kauzální) souvislost mezi danou řadou událostí, explicitně vyjádřených nebo implicitně vyvozených. (Seymour Chatman zde rozlišuje události – jednání a dění – a takzvané existenty – postavy a prostředí.) Syžet, jenž vzniká zpracováním fabule prostřednictvím diskurzu, pak je přímá, konkrétní prezentace událostí fabule v uměleckém tvaru, narativním textu. V pohledu lingvistiky (či též

4 Srov. Énonciation et Cinéma. *Communications* 38. Paris: Seuil, 1983. – Christian Metz ve své poslední knize píše o „neosobním vypovídání“ ve filmu, také s ohledem na zásadně kolektivní i průmyslový charakter tvorby/produkce. Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck, 1991.

5 Zuska, Vlastimil. Narativní událost. *Svět literatury* 17, 2007, č. 35, s. 5–11. Též in: Zuska, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 96–103. Autor chápe naraci jako „fúzi konfigurace a toku“.

6 Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970, s. 125, 127.

7 Blíže viz např. Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008. Autor zde navazuje zejména na strukturální naratologické pojetí v práci: Genette, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, s. 470–495. (Překlad části knihy.) Též Chatman, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. – Srov. též např. Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

sémiologie) lze fabuli chápat jako plán (rovinu) obsahu, syžet jako plán (rovinu) výrazu. Syžetová výstavba (kompozice, uspořádání částí a časoprostoru narativu) tak je způsobem přechodu z vyprávěného času do času vyprávění, krystalizační osou významu. A recipient (čtenář, divák) tak vlastně v procesu sledování a narativního (po)rozumění (re)konstruuje fabuli, a to ve vzájemné interakci se syžetem a jeho stylovou konkretizací.⁸

Perceptivně-kognitivní pojetí narace pak klade důraz na „stavy a procesy v lidech, nikoli v textech“ (Torben Grodal).⁹ David Bordwell rozvíjí svůj inferenční model: Sledování a narativní porozumění u diváka probíhají vyvozováním smyslu z textových vodítek (stop) podle zkušenostní logiky průběžným vytvářením a testováním hypotéz – v procesu, „ve kterém film vede diváka, aby konstruoval postupující *fabuli* na základě *syžetové organizace* (výstavby) a *stylistického modelování*“.¹⁰ (Styl je zde chápán jako historicky konkrétní soustava vyjadřovacích prostředků, soudržné a signifikantní užití konkrétních postupů.) Narace/narativ konstituuje (konstruuje) svěbytný fikční svět jako neúplný (malý) možný svět.¹¹ Fikční časoprostor filmového příběhu (diegeze – vyprávěný svět) pak je plně aktualizován až divákem během aktu recepce, a to na základě souboru vizuálních a akustických vodítek (tj. potenciální diegeze).¹² Syžet filmu obsahuje kromě událostí fabule také niediegetický materiál – doprovodnou hudbu, komentář, vysvětlující titulky. Narativní diskurz („promluvovalá forma“ jako

8 O mentálních aktivitách při této rekonstrukci (interakci syžet–fabule) srov. Eco, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

9 Přehledný výklad podává Mišíková, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci. O kognitivistických přístupech v teorii filmové narace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. – Zde se též ve stopách Davida Bordwella (*Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1990) podrobněji rozebírají relevantní vztahy mezi časovým trváním filmové fabule, syžetu a projekce: „Normálně“ se čas syžetu shoduje s časem projekce. Signifikantní odchylky představuje redukce fabule kompresí, anebo expanze fabule protažením, ostentativním zpomalením. Mišíková, K., *op. cit.*, s. 201. Podle Bordwella jsou rozdíly ovšem nejednou nejasné a hranice pružné; trvání syžetu a fabule se nejvýznamněji odlišuje teprve v kontextu celého filmu. Srov. též Chatman, S., *op. cit. / pozn. 7*, s. 64–87. – K současné kognitivní naratologii viz též mj. Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2005. Heslo *Film narrative* (s. 168–172) zde napsal Torben Grodal.

10 Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge, 2008, s. 98. (Výraz *patterning* v kontextu překládám jako modelování. Jde o proces tvarování, včetně určité „schematizace“ podle vzoru.)

11 Blíže viz např. Fořt, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Aktuální (reálný) svět lze přitom chápat jako jeden z možných světů. Takzvaná fikční encyklopedie, s níž při chápání pracuje recipient (více či méně odchýlná od encyklopedie aktuálního světa) je – podle Lubomíra Doležela – „znalost možného světa, zkonstruovaného fikčním textem“ (s. 91–93).

12 Srov. Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge, 1992.

významové dění) se finálně – v procesu od scenáristické přípravy – uskutečňuje stříhovou skladbou (montáží) vizuálních a akustických součástí záběrů. „Spojování filmových frází tvoří vyprávění a jejich funkční organizace zase syžet.“ („Filmová fráze“ jako významová jednotka odpovídá v členění syžetu přibližně scéně, fázi děje v relativně jednotném čase a prostoru. Spojením „frází“, vět, při respektování časoprostorové plynulosti vzniká filmová sekvence, dějová epizoda, dle Jana Kučery asi „stat“.)¹³

Archetypy a vzorce vyprávění

Při postupu od mikrostruktury, dílčích jednotek (úseků, segmentů) narativu k jeho celkovému uspořádání (makrostruktuře) v tvorbě i recepci se objevuje problematika *typologie ve vrstvě filmového děje*. Ta je vlastně jakoby skrytá za vrstvou inscenační stylizace, tj. mizanscény, a za vrstvou montáže. (Základ narače se přitom obvykle vytváří ve scénáři.) Je zřejmé, že filmové příběhy, jak se manifestují v syžetech, obsahují typická návratná (rekurentní) schémata. Jsou variací či opakováním omezeného počtu základních situací, respektive zápletek (osnov). O vymezení a formalizaci těchto schémat (vzorců) se pokusila mimo jiné narativní rétorika francouzských strukturalistů (Claude Bremond, Tzvetan Todorov), jež navazovala také na práce Vladimira Proppa o morfologii ruských pohádek už z dvacátých let minulého století, blízké zaměření formální školy. Otázky invariant vyprávění mají prvořadou důležitost ve sféře masové komunikace a kultury. David Bordwell v této souvislosti hovoří o vývojových vzorcích syžetů. (Ty se mohou v jednotlivých filmech kombinovat, ale dominantní úlohu má obvykle jeden z nich.) Ale také třeba András Bálint Kovács v práci o moderním uměleckém filmu uplatňuje typové formální vzorce, jako je: pátrání, putování, duchovní (vnitřní) cesta, drama uzavřené situace, reflexivní žánrová parodie, filmová esej.¹⁴

13 Lotman, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a VŠMU 2008, s. 90. Autor zde navazuje též na studii (z roku 1927) Ejchenbaum, Boris. *Problémy filmovej štylistiky*. In: Mihálik, Peter (ed.). *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 139–171, zvl. s. 159–166. – Srov. též Kučera, Jan. *Filmová poetika I*. Praha: Československá federace filmových klubů, 1973, s. 153–209. (Jde tu o rozbor filmové skladby dvou dílů Ejzenštejnova *Ivana Hrozného*.)

14 Kovács, A. B., *op. cit.* / pozn. 1, kapitola Genre in Modern Cinema. Srov. Bordwell, David; Kristin Thompsonová. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s. 111–155. Kapitola 3: Vyprávění jako formální systém.

Snad stojí za povšimnutí, že také v badatelském kabinetu Československého filmového ústavu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století se tomuto okruhu otázek věnoval (přerušeno) výzkum *Vývoj filmového vyjadřování v českém filmu*. Některé závěry tehdy shrnul ve svém referátu Jaroslav Boček: „Strukturální model dějové vrstvy lze vyjádřit trojúhelníkem: povaha konfliktu – funkce hrdiny ve světě díla – stavba syžetu. Je pozoruhodné, že při pokusné analýze 35 filmů nejrůznější národnostní provenience, různé doby vzniku, stylu a žánru, kterou jsme provedli s Janem Svobodou, jsme dospěli k závěru, že tento strukturální trojúhelník dává určitou konečnou tabulku prototypů, jejichž vzájemnou kombinací byly všechny zkoumané filmové příběhy. (...) Při formulování syžetového prototypu (nebo stavby syžetu) jsme odpovídali na otázku: Podle jakého vzorce probíhají události? Pozoruhodné je, že většina syžetových prototypů je budována na základě pohybu a cesty (k této otázce např. viz Jurij Lotman, jenž považuje pohybující se element za předpoklad syžetu a události vůbec)¹⁵ a menší počet na základě rituálu nebo obřadu. Podle toho vzniká buď lineární, nebo kruhová syžetová stavba. Mohli bychom tedy hovořit o *dvou syžetových pratypech – cestě a obřadu* (zde bychom asi potřebovali vysvětlení, proč veškerá epika vychází z těchto dvou situací dávného člověka, který stvořil umění), jež se pak varíují do dalších podob. Protože však toto členění je příliš elementární (a pro další, zejména historické zkoumání málo použitelné), volili jsme formulaci prototypů tak, aby jejich povaha byla zcela zřetelná a snadno aplikovatelná při analýze struktury filmového děje: 1. cesta za štěstím; 2. putování odněkud někam; 3. útěk; 4. pronásledování; 5. honba za ztracenou věcí; 6. pátrání (podle Šklovského „syžet s tajemstvím“); 7. příchod cizince (cizinců); 8. vpád; 9. setkání po letech; 10. řada setkání; 11. putování v kruhu; 12. slavnost (pozitivní forma rituálu či obřadu); 13. vězení, zajetí (negativní forma rituálu); 14.

15 Srov. Lotman, Jurij. O metajazyce typologických popisů kultury. *Orientece* 4, 1969, č. 2, s. 67–80. Základem syžetového textu je pohyb postavy, „událost“ znamená překročení hranic. – Jan Svoboda a Zdenek Zaoral při pozdějším výzkumu vzali také v úvahu, že uvedené Lotmanovo členění syžetových pratypech (archetypů) přihlíží pouze k událostem („důležitým příhodám“) a vlastně ponechává stranou existenci jednajících postav. Proto se ve schématu řídicích kategorií filmového narativního tvaru pokusili situovat archetypy syžetů (kořeněné vzorce vývoje událostí) do dvourozměrného fázového prostoru, který by kombinoval události a existenci postav: k cestě a obřadu tak ještě přibyla volba (ta vystihuje v ději „subjektivní“ prostor existence) a zkouška (ta vymezuje „objektivní“ prostor existence). Podrobněji viz Svoboda, Jan; Zaoral, Zdenek. *Vymezení a operacionalizace systémových proměnných filmové poetiky. Výzkumná studie*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1980 (interní publikace), zvl. s. 31–32.

záměna (dvojník); 15. naplánování a provedení akce; 16. zaslíbení se (nebo ně-
koho) nadlidské moci (obvykle kombinace cesty a rituálu); 17. rekonstrukce dě-
jinné události.¹⁶

Podobné úvahy a snahy o typologii či formalizaci pochopitelně nemohou
použít ze zřetele historickou (vývojovou) podmíněnost a proměnlivost filmo-
vých narativních struktur, určitých syžetů či konfliktů. Rozhodně se zde nejedná
o „receptáře“ zaručeně úspěšných formulí. Pouhé rutinní opakování hotových,
vyzkoušených vyprávěcích (i dalších) postupů bez podílu invence má za výsledek
stereotypy a sterilitu. (I když případné inovativní využívání stereotypů v masové
komunikaci se může stát prostředkem kontaktu pro skutečně obohacující sděle-
ní. Povaha stereotypů, šablon je všeobecně ambivalentní.)

Naznačené vývojově strukturální hledisko by snad mohlo postupně překo-
návat poznávací omezení i skepsi, kterou vůči podobným (reduktivním) narato-
logickým pokusům vyjadřoval třeba Seymour Chatman: „Skutečně nechci tvrdit,
že formalisticko-strukturalistické teorie jsou bezcenné a že je nemáme uplatňo-
vat, kdekoli to jen jde. Chci říct pouze tolik, že tyto teorie nesmějí představovat
prokrustovská lože, do nichž se jednotlivé narativy prostě napasují. (...) Prozatím
mi myšlenka, že všechny narativy lze úspěšně roztřídit do skupin na základě ně-
kolika málo forem dějového obsahu, připadá značně problematická. Postupovat
by se mělo žánr od žánru, neboť při komparaci narativů z formálně-obsahového
hlediska se lze mnohé dozvědět. Na to, abychom vzali masivním útokem problém
dějové makrostruktury a typologie, nejsme dosud připraveni.“¹⁷ Rozhodně ovšem
použití exaktnějších metod při zkoumání velkých souborů (filmových) narati-
vů může přinést pozitivní výsledky pouze tehdy, doprovází-li výzkum opakova-
telemých prvků či rysů také zkoumání toho, co je jedinečné. Takový typologický
postup může přispět k objasnění principů vnitřní výstavby a proměn filmových
děl, jež mají hluboké kořeny společensko-historické i antropologické.

16 Boček, Jaroslav. Dynamika filmové struktury (Explicace problému). *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 177–179, cit. místo s. 179. – Text byl přednesen na semináři badatelského kabinetu Československého filmového ústavu v Praze 29. dubna 1971.

17 Chatman, S., *op. cit. / pozn. 7*, s. 96–97, 99. Srov. též např. Todorov, Tzvetan. Kategorie literárního vyprávění. In: Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 142–179. – Genette, Gérard. Hranice vyprávění. *Tamtéž*, s. 240–256. – Barthes, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. *Tamtéž*, s. 9–43. – Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2001.

Film – mezi dramatem a epikou?

Syžetový kontext či plán (pásmo děje, postav, prostředí, vyprávěče) těsně souvisí s povahou filmového (obecně možno říci „kinematografického“) média. Uměnovědná teorie obvykle situuje (hraný, narativní) film – vzhledem k jeho materiálovým, technickým a noetickým podmínkám – do silového pole mezi dramatem a epikou. („Proto se dá říci, že filmové vyprávění je spřízněno svou strukturou s divadlem a svou formou s románem.“)¹⁸ Jan Kučera charakterizoval film jako „epické drama“. Jako „minulá přítomnost“ je určen k předvádění, je tedy v podstatě dramatem, ale vzhledem ke svým technickým prostředkům může bohatě využívat také epické možnosti: „*Hraný film je zvláštní útvar. Využívá naturelu filmování dvojím způsobem: jednak s ním pracuje primárně a využívá natočené materie k epickým projevům; jednak ho zmáhá, zaskakuje, přelstívá: z materie získané snímáním buduje drama.*“¹⁹ Ivan Stadtrucker (též s využitím podnětů Hugo Münsterberga, Stephena Heathe i Davida Bordwella) formuloval pro projektivní komunikaci na ekranu smíšený epicko-dramatický (dialudistický, filmický) narativní princip. Ten jako kombinace mimeze (předvádění) a diegeze (vyprávění) nejuplněji odpovídá možnostem filmového média, je hluboce spřízněn s jeho sklonem k „proudu života“ a časoprostorem „ulice“.²⁰ (Poněkud výstižnější by možná bylo charakterizovat hraný film jako dynamickou syntézu prvků dramatiky, epiky a výtvarnictví, organizovaných prostředky montáže.) „Megavyprávěč“, svrchovaná instance řídící filmovou naraci, spojuje funkci vyprávěče dramatického a románového – neutralitu a interpretaci.

Uvedená podvojnost, dramatická povaha a značné epické možnosti, působí ve vnitřní dynamice každé filmové struktury (či systému díla) jednak jako faktory vazby, vnitřní soudržnosti, a jednak jako faktory napětí, vnitřního hybného rozporu. Ten se v součinnosti s uměleckou potřebou nově zvládnout skutečnost může stát zdrojem vývojových proměn. Tyto procesy ve zvýrazněné, koncentrované podobě probíhaly přibližně od druhé poloviny padesátých let 20. století. Společným jmenovatelem „moderních“ snah bylo narušení (i překonání)

18 Mukařovský, Jan. Čas ve filmu. In: Týž. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 179. – David Bordwell ve filmovém narativu rozlišuje trojí dimenzi: svět příběhu (*story world*, diegetický fikční svět), syžetovou výstavbu (*plot structure*, uspořádání částí narativu), naraci (proud postupných informací o světě příběhu). Srov. Bordwell, D., *op. cit.* / pozn. 10, s. 85–133.

19 Kučera, Jan. Film mezi dramatem a epikou. *Film a doba* 16, 1970, č. 8, s. 402.

20 Stadtrucker, Ivan. *Dramaturgia hraného filmu. Kapitoly z teórie*. Bratislava: Tatran, 1990, zvl. s. 41–42.

všeobecné hegemonie „železné“ dramaturgie hollywoodského typu, jež se etablovala přibližně od poloviny třicátých let a která – s příslušnými „módními“ obměnami a inovacemi – platí jako vzor produkce zacílené na ohlas u širokého publika. Jejím základem byl naprosto závazný a předem pečlivě konstruovaný scénář, který vykrytalizoval do tvaru „dramatické novely“, vybudované na přísně kauzálních vztazích. Takový film jako „klasický, kanonický narativ“ se snažil být ekvivalentem (nebo alespoň populární náhražkou) psychologicko-biografické prózy 19. století. Avšak jak výstižně poznamenal György Lukács: „Na druhé straně zobrazování totality předmětů, jako nejvyšší a nejpregnantnější forma syntézy, které dosahuje epika na poli předmětnosti, je pro film uzavřené. Zde se ukazuje praktický význam právě teoreticky vymezených hranic ‚světa‘ filmu: různorodost předmětů se totiž může zaokrouhlit do takové totality pouze akty duchovní povahy. (...) Nehledě na těžkosti, které vyplývají z rozsahu filmu ve srovnání s rozsahem velké epiky, je zde zřetelná všeobecná žánrová hranice filmového ztvárnění. Největší afinitu k literatuře má film bezpochyby k novele, povídce.“²¹

Krise vyprávění

Snahy překonat dosavadní filmové konvence a omezení byly motivovány především „zevnitř“ – úsilím nově, přiměřeněji a výstižněji vyjádřit prožívanou, proměňující se skutečnost lidského světa, novou situaci člověka ve společnosti. Hledání nových, „moderních“ způsobů filmového vyprávění ovšem probíhalo i v souvislosti s celkovou krizovou situací tradiční epické literatury a dramatiky. A ovšem též s hledáním východisek. Vývoj, který „subjektivně“, zprostředkovaně reflektuje opotřebení a vyčerpání dosavadních „klasických“ narativních postupů (protože již nevyhovovaly potřebě nových výpovědí), měl především kořeny ve změněné „objektivní“ situaci člověka a moderní (buržoazní) společnosti. Tradiční chápání epiky a dramatiky bylo založeno na předpokladu, že v lidském jednání je „automaticky“ možná rovnováha mezi charakterem (postavou) a okolnostmi,

21 Lukács, György. Film. In: Mihálik, Peter (ed.). *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1980, s. 167. Stejný překlad viz též: Lukács, György. Film. In: *Panoráma. Sborník filmových teoretických statí*, 1979, č. 4, s. 79–91. – Boris Ejchenbaum roku 1926 ve stati *Literatura a film* uvedl k tomuto setkávání: „Film hledá materiál, kde by uplatnil své vlastní ‚jazykové‘ prostředky. (...) To ani v nejmenším neznámá, že by se film měl literatuře podřizovat. (...) Do filmu vstupují ty stránky literatury, které odpovídají stylovým a žánrovým potřebám filmového vývoje.“ Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, 2012, s. 77–81, cit. místa s. 78, 79 a 80.

a také na představě, že existuje přímá vzájemná podmíněnost „soukromých“ každodenních událostí a velkých „veřejných“ dějin. Podle Lukácsových slov „jak drama, tak i velká epika mohou být věrným odrazem lidského života jen tehdy, jestliže věrně odrážejí dialektiku svobody a nezbytnosti. (...) V popředí dramatických srážek stojí individuální iniciativa. Dramatu stačí poukazovat jen v obecných rysech na okolnosti vyvolávající tyto srážky. (...) Ve vypravěčském umění je vždycky moment nezbytnosti a je vždycky velmi významný. Drama soustřeďí správnou dialektiku svobody a nezbytnosti do heroických katastrof (obecněji též konfliktů – J. S.), epika naproti tomu podává široký a spletitý odraz mnohotvárného, někdy úspěšného, jindy nezdařeného zápasu jedinců, v jehož souhrnu se projevuje nezbytnost společenského vývoje. Jinými slovy, obě tyto formy odrážejí tutéž životní dialektiku. Důraz je však kladen pokaždé na jinou stránku těchto souvislostí.“²²

Avšak se stupňováním složitosti sociálních mechanismů (a anonymního, neosobního zprostředkování) již individuální činy sotva mohou být přímým „zrcadlem“, projevem osobnosti, jak tomu (zdánlivě?) bylo podle představ „balzacovského“ románu 19. století. Sféra možností bezprostředního, aktivního zasahování do „dění světa“ se radikálně zužuje. Člověk jako by „ztratil svůj osud“ (Lukács). Osudem se zde rozumí celistvost vztahů k druhým lidem. Vztahy mezi lidmi se stávají stále neprůhlednější. Jednota člověka a světa, utvářená činem, se rozpadá. Z prožitku prohlubujícího se zvěcnění, odcizení, odloučení „banální“ soukromé existence subjektu od skutečné lidské historie vyvěrá i ztráta důvěry umělců v tradiční epický řád. V krizi se ocitá perspektiva privilegované vypravěčské vševědoucnosti a všemocnosti. „Velká epika“ i „velké drama“ procházejí zřejmým procesem dezintegrace. Vyprávění (narace/narativ, způsob zprostředkování fabule a syžetu) rezignuje na totalitu, drobí se a nezřídka je stále více zatlačováno a pohlcováno pouhým popisem stavů „vnějšího“ a „vnitřního“ života v „antirománu“ či „antidramatu“.

„Krise velkých příběhů“, rozpad tradičních struktur, jejich destrukce, rekonstrukce a překonávání představují ovšem vnitřně rozporný vývojový proces. Ten zahrnuje nejenom deziluzi tvorby a tvůrců z ustrnulých kánonů, konvencí a stereotypů, ale stejně rovněž usilovné a opravdové, i když na povrchu

22 Citováno dle Bíróová, Yvette. *Teorie filmové dramaturgie (O dramatičnosti filmu)*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974, s. 199. – Autorka, maďarsko-americká filmová teoretička, studovala filozofii u Lukáče.

leckdy chaotické hledání v mnoha směrech: hledání *nového skladebného řádu*, který by odpovídal charakteristikám nové lidské skutečnosti i novému vědomí o této situaci, byl s ní „kompatibilní“. Obdobně jako klasická mechanika vysvětluje určitou vymezenou sféru fyzikálních jevů, také principy „klasické“ epiky či dramaturgie odpovídají jenom určitému typu (charakteru) vztahů a konfliktů. Uvědomění omezené platnosti těchto principů je možné chápat i v souvislosti s proměnou obrazu světa, k níž došlo ve vědě mimo jiné s teorií relativity nebo kvantovou mechanikou. V moderním literárním vývoji „na okraji chaosu“ se tak kupříkladu jako důsledek *subjektivizace* narativních textů prosazuje časté zrušení opozice mezi pásmem vyprávěče a pásmem postav, tedy „nejasná“ atribuce promluvy. Podobně také v pojetí syžetu: oproti jeho dosavadní homogenitě, kontinuitě a lineárnosti stojí heterogenní, diskontinuitní syžet s časovými přeskoky, nezřídka vyvstávající z možných verzí, variant téhož příběhu (fabule) i pohledů na něj. Fragmentárnost, relativizace, „otevřenost“ syžetu (víceznačnost jeho stavby) tak je odrazem *relativní povahy* poznání, nejisté až chaotické podoby reality samotné. Rezignace na (domnělou) vševědoudcnost tedy znamená odlišný způsob reflexe lidského bytí narátorem, jiný názor na determinaci individuální existence.²³

Filozof kultury Ivan Sviták svého času uváděl tyto procesy do úzké souvislosti s takzvanou *antropologickou transformací*: „Staré modely lidské osobnosti se hroubí a vznikají nové; prožíváme konflikt proměn společenského typu člověka. Vzniká soubor procesů, které způsobují proměnu lidského typu, antropologickou transformaci, *všestrannou*, celkovou změnu způsobů lidského existování... vzniká i nový typ člověka, kterému chybí *hlubší lidský kontext*. (...) Člověk je stále více štěpen, objevuje se v řadě různých rolí a funkcí, přičemž ty spolu mohou – a nemusí – souhlasit, anebo jsou vůči sobě v napětí. Funkcionalizace lidské osobnosti, ambivalentnost, dvojznačnost společenských rolí je jednou ze stránek moderního člověka. Bylo by možné podrobně ukázat, jaká transformace senzibility se odehrává a zrcadlí v moderní literatuře a v dnešním filmovém umění. (...)“

23 Viz Hodrová, Daniela. Postava-definice a postava-hypotéza. *Estetika* 28, 1991, č. 2, s. 83–106. Srov. Hodrová, Daniela; a kol. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 544–570. Obdobně lze uvažovat i postavu-subjekt a postavu-objekt. – Těto problematice se mj. věnoval již roku 1915 Lukács v práci *Teorie románu*. Viz Lukács, Georg. *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 153–209. Jak napsal v předmluvě z roku 1965, „problematika románové formy je tu zrcadlovým obrazem světa, který se rozpadá“. *Tamtéž*, s. 18.

Klasické pojetí dramatického děje je v hraném filmu dědictvím divadla a opírá se nutně o akci hrdiny, o vytváření dramatických situací, o řešení konfliktů a apeluje na diváka tak, aby prostřednictvím vzrušení vyvolalo určitou katarzi. *Nová vlna* v chápání dramatického děje provádí ze vzdoru proti konvenci v kontextu s novým chápáním světa tytéž revoluční změny pojetí děje, jaké vyvolával v literatuře kdysi Joyce, v poezii volný verš, v malířství kubismus atd. Nahrazuje akci individualit nezúčastněnou pasivitou, volí si banalitu situací, volí si otevřené koncovky, a působí proto daleko „nudněji“, očekává-li divák klasické pojetí děje. (...) Není zde možné rozebírat teoreticky samy proměny modelu filmové osnovy (= vlastně syžetu – J. S.). Stačí říci, že *jádrem změny je proměna pojetí člověka v moderním umění*, změna v lidské sebeinterpretaci, nikoli jen formální změny v pojetí děje. V tomto smyslu kombinují filmoví tvůrci možnosti vedení děje a *slučují dvě linie*: subjektivní linii vnitřního konfliktu a objektivní linii příčin jednání, chápou člověka jako objekt cizí manipulace, volí si všední příběh a zbavují hrdinu rysů hrdiny. Rozhodující otázkou je nyní možnost spojení těchto dvou situačních řad do organického tvaru. (...) Motivy banality, absurdity, myšlenkové nejistoty a váhání, které se v nové vlně objevují, jsou zpodobněním životní reality současných lidí a působí věrohodně.²⁴

Je zajímavé i příznačné, že psycholog a estetik Rudolf Arnheim ve stejné době (1965) charakterizoval takový vývoj – uvolňování narativních konvencí – podobně: „K této otevřenosti formy přistoupila otevřenost obsahu: typ krátkého příběhu už přestal být uzavřenou a izolovanou jednotkou a místo toho jako by se letmo vynořoval ze skutečného života a pak opět mizel v nepřetržitosti každodenní existence. (...) Zničení nepřerušivosti času a prostoru je něco jako zlý sen, když se to projevuje ve fyzickém světě, avšak v oblasti mysli je to rozumný řád. (...) Právě tento odlišný, avšak pozitivní řád mysli předkládali spisovatelé a filmoví režiséři jako novou realitu, přičemž starou realitu bořili. (...) Svým stříhovým postupem režiséři nové vlny boří časové vztahy, což je dimenze akce, i vztahy prostoru, což je dimenze lidských vztahů, porušováním všech pravidel. (...) Odstraňováním rozdílů mezi tím, co nyní vnímáme, a mezi tím, na co si jenom vzpomínáme z minulosti, *vytvořili novou stejnorodost* a jednotu všech prožitků, nezávislou na řádu fyzických věcí... domníváme se, že vytváření

24 Sviták, Ivan. Společenský význam filmového umění. *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 297, 299, 300.

a zkoumání tohoto nového řádu mysli v jeho nezávislosti na řádu fyzických věcí udrží kinematografii v činnosti.“²⁵

Arnheim tak vlastně – podobně jako Sviták – vystihl dvě vzájemně se doplňující stránky procesu: takzvaný nalezený (spontánní) příběh nebo epizodický syžet, jak o nich pojednává Siegfried Kracauer ve své knize *Teorie filmu* (ve vazbě na „proud života“, který film fotograficky či „kinematicky“ zachycuje), anebo tendenci k subjektivizaci, introspekci, analýze lidského nitra. Obojí ovšem vychází z ontologického určení povahy filmu jako – řečeno s Lukácsem – „jediného umění, v němž vizualita a skutečný tok času kategoriálně souvisí“.²⁶

Interakce a podněty – film, próza, drama

Již jsme naznačili, že spolu s vědomím určitého vyčerpání, vyprázdnění do-
savadních mainstreamových („hollywoodských“) způsobů filmového vyprávění
se staly významným a silným zdrojem motivace rovněž *podněty a hledání jiných
uměleckých, hlavně narativních oborů*. Jejich interakce a vnitřní vazby se zřetel-
ně stávaly těsnější a intenzivnější. Film ve sledovaném období zřejmě vyrovnával
fázové opoždění a získával postavení plně rovnoprávného partnera v moderním
uměleckém kontextu. Ovšem také: na tomto stupni vlastního „druhového vý-
voje“ jaksi dostává (zhodnocené) nazpět to, čím předtím sám vlastními – byť ne
plně realizovanými – možnostmi literaturu obohatil. Do moderní literatury i di-
vadla totiž pronikly dva podstatně „filmové“ kompoziční principy: členění nara-
tivního toku na nespojité úseky – „záběry“ – a „montážní“, nikoli čistě kauzální
a lineární spojování částí, jež umožňuje značně volné zacházení s časem a pro-
storem. Využití těchto postupů posloužilo literatuře i divadlu tváří v tvář krizi
vyprávění (či krizi dramatickosti), vystupňované odcizením v buržoazní společ-
nosti, odloučením člověka a dějin. Arnold Hauser (Lukácsův někdejší druh z bu-
dapeštského intelektuálního okruhu) ve svých srovnávacích *Sociálních dějinách
umění* výstižně uvedl, že časové mody moderního umění, zvláště literatury, ale
i divadla (jako je zprostorování času a simultánnost stavů vědomí), jako by přímo

25 Arnheim, Rudolf. Dnešní umění a film. *Panoráma zahraničního filmového tisku*, 1967, č. 13, s. 647–651, cit. místa s. 649, 651. – Originál: Arnheim, Rudolph. Art Today and Film. *Film Culture*, 1966, č. 42, s. 43–45. Původně předneseno na Newyorském filmovém festivalu 4. září 1965.

26 Lukács, G., *op. cit.* / pozn. 21, s. 150.

vycházely z ducha filmové formy.²⁷ Gillo Dorfles pak z pohledu srovnávací teorie umění píše: „...považuji pro film za typický takový střih, který prostřednictvím zvláštní filmové skladby ruší obvyklou prostorovo-časovou kontinuitu a vede k velmi originální disociaci časových a prostorových souvislostí, které nám teprve toto umění dovolilo plně postihnout. Připomeňme tu jen nepravidelnost sledu, pružnost jednotlivých časových úseků, náhlé změny místa a času nebo zpětný chod událostí, které jsou vesměs výsledkem dovedného zacházení s filmovým materiálem. Tato *inconsecutio* (nesouslednost) filmového času se ostatně ve velké míře uplatnila i v nové epice a v soudobém divadle a je zajímavé i pozoruhodné, že má nepopíratelný vliv dokonce i na literaturu, zvláště na román.“²⁸

Jako výrazné příklady uplatňování těchto „filmových“ (montážních) postupů lze uvést prózy Johna Dos Passose – kolektivní román velkoměsta *Manhattan* (1925) a hlavně trilogii *USA* (1930, 1932, 1936). Ta je celá vybudována na „montážním“ střídání a významovém prolínání čtyř pásem: jedno z nich je vždy nazváno podle příslušného fiktivního protagonisty a ve zkratce vypráví „typické americké osudy“. Pásmo nazvané *Kinožurnál* je dokumentární koláž úryvků z dobově příznačných textů (novin, šlágrů apod.). Pásmo *Záběr* pak zřejmě vyjadřuje proud vědomí anonymního „obyčejného člověka“ formou lyrizovaného vnitřního monologu. Čtvrté pásmo tvoří „životopisy“, medailony čelných osobností (tehdy) soudobé americké historie – politiků, vynálezců, podnikatelů, umělců. Úhrnným „příběhem“ této společenské fresky je pak proces deziluze – od „amerického snu o úspěchu“ k tyranii masové společnosti, v posledku ovládané „haldami peněz“ (jak zní titul prostřední části)...

Příbuzný montážní postup „paralelních vyprávění“ uplatnil Jean-Paul Sartre v druhém dílu trilogie *Cesty k svobodě*, nazvaném *Odklad* (1945). Střídavě

27 Srov. Aristarco, Guido. *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis, 1968, zvl. s. 8–17.

28 Dorfles, Gillo. *Proměny umění*. Praha: Odeon, 1976, s. 185. (Originál vyšel roku 1967.) – Za pozornost stojí snad v této souvislosti postřeh – exkurz Jaroslava Bočka o montáži jako „tvůrčím“, nikoli jen „technickým“ postupu: „Montáž v pravém slova smyslu je výmyslem teprve nedávným. Až ve Flaubertově *Paní Bovaryové* můžeme najít scénu vytvořenou s prokazatelně montážním záměrem. Flaubert prostřihuje banální milostný dialog Emy s jejím náhodným milencem krátkými úryvky proslovu řečníka, který na okresní slavnosti uděluje rolníkům ceny za vyznamenaný dobytek. Montáž se tedy objevuje jako vědomý tvůrčí princip v okamžiku, kdy se rozbíjela jednota mezi člověkem a dějinami, kdy se, jak praví Kundera, nuda stala masovým společenským zážitkem a kdy se sám materiál života přičil velké fabulaci. Objevuje se jako projev hledání souvislostí uzavřeného soukromého osudu a světa. De facto tedy: jako projev hledání nové totality.“ Boček, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 117–118. (Autor zde odkazuje též na práci Kundera, Milan. *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1960.)

zde sleduje osudy řady fiktivních i reálných postav ve dnech mezinárodní krize ohledně Československa od 23. do 30. září 1938. A to nejen ve Francii, ale také v Německu, v českých Sudetech či ve španělské občanské válce. Protagonista prvního dílu trilogie, pařížský profesor filozofie Matouš Delarue, se tady v situaci vojenské mobilizace stává jenom jedním z mnoha účastníků (či svědků) dění v napjatém očekávání možné války. Přechody mezi dějišti a příběhy-pásmy jednotlivých postav – i mezi „objektivním“, až fyziologicky přesným líčením a mezi proudem vědomí či vnitřním monologem – přitom probíhají bez zřetelného vyznačení, uvnitř jediného narativního proudu, nejednou „ostrými stříhy“ i ve stejném odstavci nebo souvětí. Tak je tomu kupříkladu, když se „reportážní“ scéna předání a předčítání mnichovské dohody britskými a francouzskými politiky československým delegátům v nočním hotelu střídá a propojuje s drsnou souloží (deflorováním?) slečny Iviš s anonymním partnerem v Matoušově propůjčeném bytě...²⁹

Působení filmu ve směru „kompozice pásma“, jež při rozmanitosti dějových motivů zachovává tematickou jednotu (jak to charakterizuje Daniela Hodrová), je pravděpodobně třeba v koncepci prózy Williama Faulknera *Divoké palmy* (1939, psáno 1937–1938; autor působil od třicátých let i jako „nájemný“ scenárista v Hollywoodu). Vyprávění zde paralelně vede a střídá dva dějově samostatné, ale významově kontrapunktické příběhy: *Divoké palmy* – o osudové (a zničující) lásce lékaře a jeho (vdané) milenky „na útěku před společností“; a *Stařec Mississippi* – svědectví mladého trestance, který během povodně roku 1927 zachránil rodící ženu a po návratu do věznice byl cynicky odsouzen za údajný pokus o útěk. Celek pak vytváří (snad) víceznačný „mýtus lásky a života“...

V české meziválečné próze nalézáme „mnohonásobné kouzlo biografů“ velmi zřetelně v reportážním románu Marie Majerové *Přehrada* (knižně 1932). Ten osobitě spojuje poetiku imaginativní a dokumentární. Podle Marie Mravcové jeho v podstatě montážní kompozice (vymezená 24 hodinami) spočívá „na střídání delších a kratších kapitol, na přenášení děje z místa na místo v poměrně rychlém sledu, na náhlých změnách úhlů pohledu a podobně. (...) Autorka se tu mohla inspirovat mimo jiné filmem, konkrétně takzvaným průřezovým dokumentem, který byl uplatněn při ztvárňování obrazu města. (...) Vliv filmu lze

29 Sartre, Jean-Paul. *Cesty k svobodě. Díl druhý: Odklad*. Praha: Nakladatelství ELK, 1947, s. 323–329.

spatřovat také v bezprostředních konfrontacích dílčích motivů a obrazů (či celých sekvencí), v zrychlených přesunech prostorových, v paralelitě dějů, pro něž platí časové určení a „zatím“.³⁰ Výslednicí této fragmentarizované, nespojitě syžetové výstavby je „děj-hypotéza“ pokusu o sociální převrat...

Pronikání uvedených postupů do stavby dramatu se příznačně projevuje třeba v některých dílech Arthura Millera. Zatímco v uzavřených analytických hrách Henrika Ibsena (na kterého Miller také navazoval) se „prehistorie“ příběhu zpětně vyvolává jen v přítomných promluvách postav, v Millerově *Smrti obchodního cestujícího* (1949) se přímo předvádí v diskontinuitním a nechronologickém „prostřihávání“ výjevů. Při analýze osobní a rodinné krize Willyho Lomana, selhání jeho „smyslu života“ jako iluze společenského úspěchu, „se scény nespojují přísnou kauzální logikou, ale volnou asociativní metodou. Vidíme to, co se odehrává v reálném prostoru, ale zároveň to, co je jen imaginární představou neurotického Lomana. Není rozdílu mezi vnějším a vnitřním, mezi přítomným a minulým: forma je zde procesem. Akce je simultánní, je to ‚dynamická souběžnost minulosti a přítomnosti‘. Výjevy z minulého života nemají funkci filmové retrospektivy, nevytrhávají děj z kontextu přítomnosti – všechno je tu v rovině dramatického přezentu. Proto musí dojít i k dezintegraci fyzického času na čas psychologický. V moderním umění se každým velkým experimentem s tvarem, s tvůrčím rozkladem konvenční realistické formy porušuje a převrstvuje i časová skladba.“³¹ Miller uvádí, že původně se tato hra měla jmenovat *Vnitřek jeho hlavy*: „Chtělo se mi vytvořit formu, která by již sama o sobě vyjadřovala myšlenkový vývoj Willyho Lomana. Držel jsem se procesu, probíhajícího ve Willyho mozku jako formy, kterou se příběh odehraje. (...) Hra *Všichni moji synové* se pokouší vyjadřovat čas v měsících, dnech a hodinách. *Smrt obchodního cestujícího* zavrhuje hodiny a kalendář.“³²

Příbuznou „simultánní“ techniku tento autor uplatnil v dramatu *Po pádu* (1964), které nese určité autobiografické motivy. Uvolněná stavba je pojata jako sebeanalýza, „proces se sebou samým“. Předvádí jakoby proud vědomí

30 Mravcová, Marie. Komentář. In: Majerová, Marie. *Přehrada*. Brno: Host, 2010, s. 287–309, cit. místa s. 296, 299.

31 Pašteka, Július. Myšlienkový a umelecký profil Arthura Millera (Citáty a poznámky). *Slovenské divadlo* 11, 1963, č. 3, s. 352–381, cit. místo s. 366.

32 *Tamtéž*, s. 366.

právníka Quentina, jemuž se zhroutila dvě manželství a hledá šanci v novém vztahu se zpěvačkou Maggie. Velmi charakteristická je již úvodní scénická poznámka: „Děj této hry se odehrává v Quentinově mysli, v jeho myšlenkách a vzpomínkách. (...) Osoby se objevují a mizí rázem, stejně jako v mysli, ale není možné, aby odešly z jeviště. Divák pozná z dialogu, která osoba je právě ‚živá‘ a která vyčkává. Tímto způsobem se dosáhne dojmu bleskového vynořování a mihání pochodů, kterými mysl zkoumá svůj povrch i svoje hlubiny.“³³

O aplikaci literární techniky *vnitřního monologu* se záhy po příchodu zvukového filmu hledačsky snažil Sergej Ejzenštejn. Podle vlastního svědectví se inspiroval především příkladem Jamese Joyce, s nímž se setkal za pobytu v Paříži roku 1929. Podněty pak využil v Hollywoodu, kde připravoval adaptaci románu Theodora Dreisera *Americká tragédie*. Při práci na scénáři se tehdy „definitivně zformovala koncepce vnitřního monologu ve filmu, idea, kterou nosím v sobě už asi šest let, ještě předtím, než jí osvojení zvuku umožnilo se opravdu uskutečnit“.³⁴ V klíčové „jezerní“ epizodě utopení snoubenky protagonisty Clydea Griffitha bylo potřeba exponovat jeho vnitřní rozpoložení těsně před okamžikem „neštěstí s loďkou“: „...bylo nám zřejmé, že tento problém nevyřešíme pouhým zobrazením vnějších projevů. S arzenálem svráštělého obočí, tékajících očí, přerývaného dechu či svižící se postavou, s kamennou tvářičkou či detailními záběry křečovitých pohybů rukou nevystačíme, abychom vyjádřili veškerou složitost vnitřního zápasu, všechny jeho odstíny. A kamera vstoupila ‚dovnitř‘ Clydea, začala tonálně-vizuálně fixovat horečný *běh myslí*, proplétající se s vnějším dějem, s loďkou, s dívkou sedící naproti, s jeho vlastními činy. Zrodila se forma ‚vnitřního monologu‘. Byly to skvělé montážní nápady. Dokonce literatura je v tomto směru bezmocná. (...) Jenom živel filmu se může zmocnit představy úplného hnutí mysli u vzrušeného člověka.“³⁵

Tento ambiciózní záměr ovšem v tehdejších podmínkách americké filmové mašinerie neuspěl. Bulharský teoretik Nedelčo Milev v něm spatřuje předehru vývoje filmové narace, který posléze vyústil do podoby „psychofyzického

33 Miller, Arthur. Po pádu. *Světová literatura* 10, 1965, č. 1, s. 79–124, cit. místo s. 82.

34 Ejzenštejn, S. M. *Izbrannyye proizvedeniya v 6 tomach. Tom 2*. Moskva: Iskusstvo, 1964, s. 60–80, cit. místo s. 76. (Studie *Odolžajtjés'* pochází z roku 1932.)

35 *Tamtěž*, s. 77. – Srov. též Ejzenštejn, S. M. *Americká tragédie*. In: Ejzenštejn, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s. 377–386. (Jde o část zde citované studie.)

monologu“ (typově příbuzného tomu, co Daniela Hodrová v literatuře označuje jako „kompozice typu proudu“). Ten představuje organické spojení hlediska vypravěče a postavy. Tak audiovizuálně vystihuje dialektickou (rozpornou) jednotu fyzických projevů a vnitřního světa, vědomí a nevědomí, individuálního a společenského v prožívání existence. Je pro něj příznačná asociativní volnost a vlastně se tak blíží „polopřímé řeči“ v literatuře, jež tvoří pásmo přechodu mezi autorskou a personální vyprávěcí situací, kdy se jazyk vypravěče „nakazí“ jazykem postavy. (Za první integrální realizaci tohoto přístupu k zdůrazněné subjektivizaci Milev pokládal dílo Ingmara Bergmana *Lesní jahody*.)³⁶ Je zajímavé, že podobným způsobem o tomto problému uvažoval Jan Kučera, když psal o „dvojhlasu“: takové „polopřímé vyprávění“ může střídat a kombinovat hledisko („názor“) vypravěče a hledisko („filtr“) postavy, což ani v jednom případě nemusí být vyjadřováno subjektivním pohledem kamery. (Narativní perspektiva ovšem není významově vázána na subjektivní hlediskové záběry; fokalizace – jako zaujetí narativní perspektivy – není totožná s fokusací, tj. obrazovým a zvukovým zaostřováním pozornosti v rámci zvolené perspektivy.): „...pak je však nutné velmi citlivě dbát na to, která poloha vyprávění má v který okamžik větší důležitost čili co je hlavním a co doprovodným hlasem. Vyprávění autora lze podbarvit subjektivní náladou (trvání) postavy, například světelnou tonalitou, rytmem, tempem a barevnou souhrou, nebo naopak.“³⁷

36 Blíže viz Milev, Nedelčo. *Dialektika filmových stínů. Cesta k psychofyzickému monologu*. Praha: Československý filmový ústav, 1978, zvl. s. 313. (Bulharský originál vyšel roku 1970.) Autor se opírá – vedle Eizenštejna – zejména o práci Vygotskij, Lev. *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1980. – Jiná, rovněž bulharská autorka, použila téměř souběžně pro zkoumaný fenomén označení „psychologický monolog“. Viz Raczewa, Maria. *Nowa fala i nowa powieść. Formy narracji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. (Odkazuje se zde také na Milevovu dřívější, ruský vydanou disertaci *Božestvo s tremja licami*. Moskva: Iskusstvo, 1968.)

37 Kučera, Jan. Kdo vypráví? (Stavba filmového díla 1). *Amatérský film* 8, 1976, č. 2, s. 30–31, cit. místo s. 31. – Kučera (a vlastně ani Milev) zde ovšem zcela přesně nerozlišuje mezi implikovaným (modelovým, hypotetickým) vypravěčem jako svrchovanou instancí „meganarátora“, odpovědného „vnitrotextového produktora“ (dle Chatmana zdroje celé významové struktury filmu), a mezi personálním nebo přímým vypravěčem. – V této souvislosti je pozoruhodně blízký pohled naratoložky Shlomith Rimmon-Kenanové. Ta v souvislosti s fenoménem *free indirect discourse* (FID), který je přibližně ekvivalentní české polopřímé řeči a je jazykovou kombinací dvou nebo více hlasů, hovoří o pluralitě mluvčích a postojů uvnitř textu – „...i tehdy, jestliže lze různé segmenty přiřadit jednotlivým identifikovatelným mluvčím, ba dokonce ještě více, není-li to možné. (...) Díky své schopnosti reprodukovat idiolekt postavy (její řeč či myšlení) – a někdo by dodal: i neverbální vnímání, ať už zrakové, sluchové, či hmatové – je FID v rámci vypravěčovy promluvy vhodným prostředkem reprezentace proudu vědomí, zejména jedné jeho varianty, jež se nazývá nepřímý vnitřní monolog.“ Rimmon-Kenanová, S., *op. cit.* / *pozn.* 7, s. 120, 121.

Vypravěč a „vidění světa“

Problematika vypravěče a jeho hlediska (narativní perspektivy) těsně souvisí s otázkou celkového uměleckého osvojení („vidění“) skutečnosti, jak je filmové dílo realizuje a zprostředkuje. Filozof Lucien Goldmann (který zde navazoval hlavně na Lukácsovy úvahy) ve své koncepci genetického strukturalismu předpokládal, že *struktury* fikčního světa v uměleckém díle jsou homologické (stejnorodé, obdobné) mentálním strukturám určitých společenských skupin, nebo jsou s nimi v úzkém vztahu, zatímco na úrovni „obsahové“, tedy tvorby fikčního světa v rámci těchto struktur, je tvůrce relativně svobodný. „Vidění světa“ (struktury vědomí, ne jeho obsahy) se tu vztahuje k nadindividuální rovině: vzniká ve společenské praxi a představuje implicitní seskupení tendencí k řešení odpovědí na problémy bytí – vztahů člověka ke světu a lidí navzájem. Tak se ve vývoji románu v epoše vlády monopolistického kapitalismu – v souvislosti se stupňovaným zbožním (tržním) fetišismem, všestranným zvěčněním lidských vztahů, odcizením a krizí osobnosti (jež se odrážejí ve „falešném totálním vědomí“ a v „rozkladu rozumu“) – příznačně rozvíjí vyprávění bez opravdové biografie, s pasivním „zproblematizovaným jedincem“, schopným jenom afektivního odporu.³⁸ Ostatně již také Michail Bachtin zkoumal vztahy mezi uměleckou strukturou a odrazem ideologického obzoru (vědomí určité sociální skupiny) v jednotě literárního díla: „Mimoumělecké ideologema, včleněné do uměleckého díla, se chemicky slučuje s uměleckou výstavbou a vytváří tematickou jednotu díla. Tato tematická jednota je zvláštním, pouze literatuře vlastním způsobem orientace ve skutečnosti, který jí umožňuje osvojit si ostatním ideologiím nedostupné stránky skutečnosti. To všechno bude třeba zkoumat speciálně na základě zvláštních metodických postupů.“³⁹

O využití zásad genetického strukturalismu v oblasti moderního hraného filmu se pokusila Goldmannova žačka (i manželka) Annie Goldmannová. Analýzou skupiny děl s příbuznou významovou strukturou – především korpusu tvorby Jeana-Luca Godarda z šedesátých let – se snažila aproximativně ukázat, že globální významová struktura zde prostředkuje „ideologičnost“ – tematizuje lidskou problematiku moderní průmyslové společnosti, „neokapitalismu“: jeho

38 Bliže srov. Goldmann, Lucien. Úvod do problémů sociologie románu. *Plamen* 7, 1965, č. 7, s. 98–103.

39 Bachtin, Michail. *Formální metoda v literární vědě. Kritický úvod do sociologické poetiky*. Praha: Lidové nakladatelství, 1980, s. 36.

ryze individualistickou koncepci „štěstí“ a zároveň ztrátu odpovědnosti, pasivity, narušení komunikace, lhostejnost a úzkost... (Samotnou lidskou imaginaci přitom – podle slov Herberta Marcuseho – zasahuje zvěčnění.) Celkový „smysl“ významové formy se zde nalézá ve vnitřní struktuře vztahů, která určuje průběh – postavy, situace, syžetovou organizaci – a styl. Hodnota filmu pak spočívá v bohatství významových vztahů a zároveň vnitřní soudržnosti (koherenci) tvaru, která je ovládá. Opravdový umělecký realismus by směřoval k reprezentaci globální významové struktury.⁴⁰

Analýza specifických uměleckých zprostředkování (jak ji v tomto ohledu požadoval třeba Bachtin) zde ovšem narážela na určitý limit: Goldmannovo pojetí „vidění světa“ se vztahuje pouze na jednotlivá díla (vnitřní vztahy mezi celkem a částmi) či na skupiny děl. „Homologii“ mezi dílem a (individuálním) tvůrcem nelze stanovit. Překonání nebo doplnění této „mezery“ by snad mohlo nabídnout sjednocující chápání *sémantického gesta*, formulované v české uměnovědě: právě ono (jako dynamický sjednocující princip umělecko-významové výstavby díla, rozehrávaný uměleckým tvarem) totiž představuje moment individuální (tvůrčí) konkretizace – „nepojmovou intenci“ (podle Jana Mukařovského), významotvornou a stylotvornou směrnicí (vůči obsahu) pro utváření světa fikce. (Ten je svěbytnou reprezentací světa aktuálního, „reálného“.)

Mody filmové narace

Rovněž narativní, příběhový film se musel v určitém stadiu vyrovnávat s nanačnou krizí epiky či dramatičnosti, oslabováním vazby mezi „soukromým“ a „veřejným“, jak se prezentovala v tradičních narativních postupech včetně stavby syžetů. Viktor Šklovskij napsal v souvislosti s proměnou obrazu skutečnosti: „...svět vibrující, který se vyvíjí skoky (kvantový svět), který si nelze představit, ale který je nutno poznat – *tento svět vyžaduje jiný syžet*: vyžaduje syžet-montáž, vyžaduje syžet nových významových střetnutí.“⁴¹ A Jaroslav Boček ve stejné době – při reflexi vývojové situace filmu – uváděl: „Umělecké struktury se sice vyvíjejí do jisté míry svěbytně, ale nevyvíjejí se samovolně, nýbrž přeskupují se vždy pod tlakem doby i pod tlakem dobové (a v jejím rámci i individuální)

40 Goldmann, Annie. *Cinéma et société moderne. Godard – Antonioni – Resnais – Robbe-Grillet*. Paris: Éditions Anthropos, 1971, zvl. s. 33–78.

41 Šklovskij, Viktor. Apollón potřebuje harém. *Divadlo* 15, 1964, č. 1, s. 2.

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.