

ruské literatury za padesát let jejího tvůrčího vývoje, který přinesl mnohé, co obohatilo nejen kulturu vlastního národa, ale stalo se též přínosem pro kulturu všech národů Sovětského svazu a zařadilo běloruskou literaturu do kontextu světové literatury.

Mečislav Krhoun

Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*. (Přeložil Zdeněk Smejkal. Vydal Orbis, Praha 1967, 455 stran.)

Jerzy Płażewski adresuje svou Filmovou řeč „geniálním divákům“. Už z této úvodní dedikace můžeme soudit, že si vytkl úkol ne zrovna nejsnadnější: jde mu o zevrubné a alespoň kvantitativně vyčerpávající poučení o struktuře a specifických komplexu tzv. filmové řeči, o poučení koncipované náročně a odborně, avšak s praktickým zaměřením: přispět především k výchově filmového diváka, naučit jej dívat se na film s pochopením jeho výrazových možností a omezení. Odtud pak plyne i metodologický problém díla a problémy filmové řeči řeší jaksi okrajově; je pak nasnadě, že postihují jen izolované jevy (např. druhy záběrů, triky, montáž), aniž ukazují filmový výraz jako souvislou strukturu specifického „jazyka“. O to se právě pokouší Płażewski. Jeho kniha se distancuje od obvyklé „popularizující“ literatury vyhraněně odborným zaměřením: je to vlastně gramatika a stylistika filmového jazyka, snažící se komplexně postihnout v š e c h n y složky a postupy filmové řeči.

Východiskem úvah Płażewského je konstatování faktu „filmové řeči“ jako jazykového systému, fungujícího obdobně systémům jiným, zejména mluvené řeči. Hned touto úvodní kapitolou dotýká se autor nejozřejavějšího problému filmové sémantiky, problému sémantického charakteru filmového výrazu a vztahu či poměru tohoto výrazu k lidské řeči.

Tento problém nelze řešit pouhým mechanickým srovnáváním filmu a mluvené řeči; tím méně pak srovnáváním nevyčerpávajících postulátů stanovených pro řeč a aplikovaných na film. Płażewski vidí evidentní shody mezi oběma jazykovými systémy v tom, že oba:

1. slouží ke sdělování a výměně myšlenek,
2. umožňují dorozumění těch, kdož spolu hovoří, na základě... oboustranné srozumitelnosti,
3. vyznačují se přesností pojmů,
4. mají dostatečnou možnost vyjádřit pojmy subtilní (viz str. 16).

Tyto postuláty dají se snad přijmout pro mluvenou řeč (s výhradou bodu 3.), ale stěží je uplatníme na řeč filmovou. Autor tu zřejmě platí daň metodě, když např. k 1. bodu argumentuje takto: „Lze filmovou řeči sdělovat myšlenky? Těžko je o tom pochybovat od dob Křížníka Potěmkina...“ (17). Taková prakticistická argumentace ovšem nic neříká o p o d s t a t ě filmového výrazu, z níž teprve možno usuzovat na schopnost či neschopnost vyjádřit myšlenku.

Zdá se, že film je schopen sdělovat myšlenku; jestliže ano, pak platí i bod 4, protože myšlenka je výsledkem procesu abstrakce od konkrétního jevu a „subtilnost“ patří k základním diferenačním požadavkům myšlení. Přesto je „vyjadřování myšlenky“ ve filmu a v lidské řeči principiálně odlišné: zatímco řeč užívá jako elementární jednotky slova, jehož podstatným rysem je vysoký stupeň abstrakce při označování p o j m u, nikoli konkrétního předmětu, pak základním elementem výrazu filmového je heterogenní jednotka obraz — zvuk. Zvuk ovšem může zahrnovat i slovo i s jeho abstraktním charakterem, přiměrní však v této dvojici zůstává obraz, který je pravým protikladem slova: zobrazuje vždy jev jedinečný, konkrétní, a není schopen vyjádřit sebejednodušší abstrakci tohoto jevu — leda symbolicky nebo metaforicky. Na této jeho schopnosti stojí značná

část sémantičnosti filmového výrazu — v němém filmu vlastně všechna sémantičnost (s výjimkou informací podávaných titulkem). Proti lidské řeči je filmová řeč komplikovanější právě v nesnadném vyjádření myšlenky; rozhodně by to, že „filmová řeč ape- luje přímo na smysly, zbavuje se prostřednictvím intelektu“ (27) neznamenalo pro filmo- vou řeč žádné plus, i kdyby to byla pravda.

Základní autorův omyl vzniká z mylných představ o jazyce vůbec, tj. o zásadách jakékoliv, obecné mezilidské komunikace. O tom svědčí tak evidentně nepřesné for- mulace jako: „... v moderním jazyce není slovo — symbol plně totožné s pojmem, který označuje“; „Každé umění kromě filmu vyžaduje od konzumenta, aby nejprve přijal jeho systém ekvivalentních prostředkujících znaků“ (str. 16). Názor, že filmová komunikace se realizuje jaksi „přímo“ — na rozdíl od kterékoliv jiné — vede k představám o kva- litativní nadřazenosti tohoto jazykového systému všem ostatním, zejména pokud jde o perspektivy: „V nynější, dosud neukončené vývojové etapě je filmová řeč méně pružná a méně univerzální než řeč mluvená“ (19).

Některé další nepřesnosti či nedostatky výkladu Piażewského vyplývají zejména z autorovy metody. Piażewski buduje celou knížku na hromadění příkladů, z nichž vyvo- zuje teoretické závěry nejčastěji formou apriorního konstatování (apriorní tezi dokládá příklady). Takto se vlastně zřídka možnosti utvoření uzavřeného systému (zřejmě vědomě); nepříjemným důsledkem však je dojem nespojitosti, izolovanosti jednotlivých jevů a tříš- tění problematiky na samostatné úseky. Autor se snaží být ve všech jevech vyčerpávající, a to na úkor vztahů mezi nimi. Tak dospívá k deskriptivní popisnosti, k hojným děle- ním a výčtům; avšak kvantitativní šife stěží dovoluje závěry pregnantnější, než jsou zmíněné apriorní teze. Je jistě paradoxní, jestliže autor v úvodu ironizuje normativnost literární stylistiky, avšak sám v některých kapitolách dochází ke stanovení „norem“ podle vzorce „tak by se to mělo dělat“. Opomíjení teoretických úvah ve prospěch „praxe“, příkladu, vede pak k ledabylým formulacím nebo k apriorizaci diskutabilních názorů: „Vzhledem k tomu, že imanentní hudba vyplývá z filmového děje, je jediná s to vyvolat účinně bezprostředně dramatický“ (285); „Tyto [tj. nové filmové] formy se budou

Popisná metoda a apriornost závěrů izolují předmět zkoumání z kontextu ostatních umění, což má při syntetické povaze filmu nepříjemné důsledky. Zejména v kapitolách o filmové hudbě a slovu opomíjí autor přímo se vnučující paralely a uchyluje se opět k postupu, který de facto odděluje hudbu „filmovou“ od „nefilmové“ jako projevy zcela různorodé. Význam filmové hudby se pak redukuje na „... úkol ... emocionálně při- pravovat diváka na prožití filmu“ (280), zatímco sémantický smysl filmové hudby zůstává v pozadí, stejně jako její funkce při organizování filmového času, rytmu aj. Stejně zůstává vně autorova zájmu spojení sémantičnosti vizuálního (obrazového) a slovního znaku, což ovšem už plyne z autorových názorů na podstatu filmové řeči. Důsledky takto izolovaného pojmání filmu projevují se pak všude tam, kde se autor dotýká vztahu filmu k jiným druhům umění, zejména k divadlu (např. v poslední kapitole): mechanicky shledává odlišnosti v organizování prostoru a času, ačkoliv se nabízejí zjevnější souvis- losti např. s epickou prózou apod.

Poněkud zastarale působí uplatňování autorových hodnotících kritérií: v celém textu můžeme sledovat zdůrazňování neorealistické filmové koncepce jako vrcholu filmového vývoje, což sice bylo podmíněno situací v době vzniku knihy, ale což se dá dnes pova- žovat za překonané. Vzniká totiž dojem až jakési samospasitelnosti neorealistických postupů, postavených do umělého protikladu např. k metodám ejzenštejnovské školy: tento rozpor se vyhrocuje v kapitole poslední, kde autor konfrontuje tzv. analytické a integrální vyprávění se zjevnou sympatií pro vypravování integrální. Tu se pak kumu- lují také důsledky nepřesných formulací a teoretické jednostrannosti, když dochází ke ztotožnění „pravdivosti“ filmového díla s „věrností skutečnosti“ (388). Odtud pak i řada zjevně mylných představ o ideálním filmu. Je sice pravda, že tzv. integrální vypravování poskytuje divákovi teoretickou možnost výběru; tato možnost je nicméně jen iluzorní, když pochopitelně zcela záleží na režisérovi, jak tento divákův zájem vede. Divákova „svoboda výběru“ je též jako na divadle: nikdo mu nebrání sledovat po celé představení určitou kulisu. Domníváme se, že extremizace integrálního vypravování znamená spíše

* Srov. řešení této otázky u R. Ingardena ve stati *Kilka uwag o sztuce filmowej* (Studia z estetyki II, Warszawa 1958).

nebezpečí manýry, přiblížení filmu divadlu (např. organizováním času a místa děje). Rozhodně však nelze přijmout naznačené paralely: integrální = pravdivý, analytický = stylizovaný. Další vývoj poneorealistického filmu (zvláště jeho subjektivizujících linií) ostatně význam integrálního vypravování nijak nezdůrazňuje.

Potud polemicky k Piażewského *Filmové řeči*. Přes uvedené výhrady (a přes řadu drobnějších, v nichž se ztotožňujeme i s autorem doslovu Janem Kučerou, např. pokud jde o pominutí scénáře) chceme závěrem konstatovat značný význam této publikace. V každém případě splňuje autorův záměr v tom, že se stává podnětem k úvahám a vlastním závěrům. Při šířce problematiky nebylo ostatně ani možné zacházet do větší hloubky. A tak publikace podává přinejmenším klasifikační jevy, i když tam, kde autor překračuje metodu deskriptivního řazení příkladů a přistupuje k zobecňování, dospívá k zajímavým závěrům (např. v kapitole o filmovém čase). Škoda, že právě klasifikační význam publikace snižují nejasnosti terminologické. Závěrečné překladatelovo volání po sjednocení filmové terminologie začíná být víc než aktuální.

Leo Rajnošek