

Rajnošek, Leo

## K základním pojmům filmové poetiky

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 315-326*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120643>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# **CINEMATOGRAPHICA**



LEO RAJNOŠEK

## K ZÁKLADNÍM POJMŮM FILMOVÉ POETIKY

Zejména tzv. literární teorie filmu uvedly znovu na pořad otázku poetiky filmu: docházejí v ní většinou k témuž závěru, že totiž filmový výraz je svou podstatou především *epický*. Není to nikterak originální zjištění. Teorie „epické podstaty“ filmu je zřejmě stejně stará jako filmové umění samotné a stačila už získat axiomatický charakter apriorního východiska, od něhož lze docházet k dalekosáhlým závěrům při formulování zásad filmové řeči, adaptačních teorií atd., které ovlivňují zase filmovou praxi. Zmíněné literární teorie filmu, hledající paralely mezi filmem a literaturou, pracovaly představy o filmové epičnosti do větší hloubky; připouštějí také dramatický a lyrický živel ve filmovém výrazu, tím spíše, že i literární věda upozorňuje na fiktivnost existence „čistě“ epické literatury. Přesto se houževnatě opakují tvrzení, že film je *především* umění „vyprávět příběhy“ – v případě, že bychom zastávali toto strohé stanovisko, museli bychom mezi „výjimky“ řadit stále větší část současné filmové produkce.

Naznačený problém nás zajímá také v souvislosti s teorií adaptace literárních předloh. Sugeruje totiž představu o „adaptovatelnosti“ či „neadaptovatelnosti“ předlohy, při čemž „vhodnost“ je jakoby přímo úměrná míře zastoupení epických postupů v předloze. Lze pro takové kritérium argumentovat praxí – ve filmové historii opravdu kvantitativně převažují adaptace epizující literatury. Nicméně kvalitativní zhodnocení těžké produkce vyvolává rozpaky: právě tu najdeme největší množství ustálených schémat, přecházejících z filmu do filmu i se všemi nedostatky, které pak nivelizují adaptační praxi do podoby stereotypního obměňování stále téhož „modelu“. A představa o „epičnosti“ filmu je už natolik zafixována, že se postupy z ní odvozené aplikují též při adaptacích předloh vysloveně neepických, např. divadelních her.

Jen zdánlivě paradoxní je konstatování, že máme při úvahách o filmové poetice k dispozici poměrně omezený a zejména jednostranný materiál: film totiž za sedmdesát let své existence skutečně většinou vyprávěl příběhy, jakkoli tento fakt nemusí být rozhodující pro stanovení jeho *poten-*

*ciálních* možností (vezměme jen v úvahu závislost filmové tvorby na finanční rentabilitě díla, která zajisté působí jako vliv, protežující „vyzkoušená“ osvědčená schémata na úkor „nejistých“ experimentů). Přesto se lze domnívat, že se charakter filmového výrazu vyhranil už natolik, aby bylo možné usuzovat i o potenciálních možnostech; a třebaže nepřistoupíme na zdánlivě evidentní analogie mezi filmem a literaturou (jaké vytykáme i tzv. literárním teoriím filmu), přece nevidíme důvodu, proč bychom nemohli využít obecnějších závěrů literární vědy (popřípadě jiných uměnověd) tam, kde filmová věda zatím objevuje Ameriku. Tolik tedy k východiskům úvah o filmové poetice..

Není pochyby o tom, že film skutečně začal dříve *představovat* než *vyjadřovat*: filmy Lumiérů, Mélièsovy, Feuilladovy a dalších byly především *podívanou*, a třebaže se pokusy o „vyjadřování“ objevují poměrně brzo (Griffith), „podívaná“, atrakce, přetrvává období, pro něž byla vlastním účelem, a podílil se na utváření filmové řeči. Na díle „průkopníků“ můžeme pak sledovat v nejjistší podobě principy, jimiž argumentují zastánci „epické podstaty“. Probereme je postupně.

„Představované“ příběhy se odehrávají v *stálé přítomnosti*. Nedají se podřizovat kategoriím gramatického času, neboť ty jsou důsledkem abstrakce, jakou vizuální obraz není s to vyjádřit, leda pomocí prostředku schopného *pojmového vyjadřování*, tj. *slova*. Je zřejmé, že zejména u němeého filmu byla tato možnost značně omezena, slovo pronikalo do díla jen „cizorodým“ titulkem, narušujícím přirozený tok obrazového vypravování. V „stálé přítomnosti“ filmového času můžeme opravdu vidět období práce s časem v „příkladné“ epice, např. Homérové — i tam jde vlastně stále o přítomnost.<sup>1</sup> Dá se sice namítnout, že film disponuje možností vyjádřit minulost v retrospektivě: tu však jde o „minulost“ jen zdánlivou, spíše o formální „časový přenos“ diváka do jiné časové roviny, v níž však vnímá zobrazovanou realitu opět jako *současnou*: odtud i nutnost stálého „připomínání“, že jde o retrospektivu, zvláště v delších pasážích. Pociť stálé přítomnosti je charakteristický pro epické vypravování. Vyplývá z něho i další fakt: ani v epickém filmu, ani v epické literatuře vlastně neexistuje *pozadí*, charakteristický je nedostatek časové i prostorové perspektivy. Obojí buduje na faktu *stálého plynutí času*, nejsou např. možné *paralelní děje*, není-li možný přesvědčivý návrat do minulosti. Povědomí stálého plynutí času nemohly zrušit ani známé titulky „... a zatím“: proto se např. autoři při oblíbeném „pronásledování“ (hojně ho využíval Griffith) instinktivně snažili spíš o drobení děje na kratičké úseky, aby časový posun byl co nejmenší. Nebyla pak možná složitější konstrukce celku, „živá paměť“, nutná k udržení kontinuity,<sup>2</sup> musila se spoléhat na několik málo klíčových bodů. Odtud i stavebná jednoduchost „představujících“ filmů.

„Stálá přítomnost“ určovala též optimální kompoziční postup, jímž se stala metoda *pásma*: souřadné navazování dalších a dalších epizod. „Rámovací novela“ bývá velmi volná, dokonce přímo formální: může to být např. obecně známý příběh o trojské válce nebo schéma tajemného lupiče,

<sup>1</sup> Srov. Erich Auerbach, *Mimesis* (Mladá fronta, Praha 1968), kap. I.

<sup>2</sup> O problému „živé paměti“ viz Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla* (Československý spisovatel, Praha 1967), kap. II.

charakterizovaného předem několika málo výraznými rysy, neměnnými pro celý mnohadílný seriál.

Další argument pro epický film se zdá vyplývat z konkrétnosti a názornosti vizuálního filmového obrazu. Snaha epické literatury o tytéž kvality, omezovaná ovšem abstraktním charakterem slova, dochází u filmu zdánlivě ideálního naplnění. Přece tu však je rozdíl, který se často opomíjí: při vnímání filmového obrazu provádí divák (stejně jako při vnímání reality) *výběr*, tedy opomíjí všechno, co – vzhledem k aktuálním aspektům vnímání – není důležité. Tato důležitost roste zdůrazněním, které je v literatuře dáno funkcí detailu vzhledem k celku a kterému se nemůže vyhnout ani autor filmu, chce-li, aby ten či onen předmět, část krajiny atd. neušla divákově pozornosti. Jediný rozdíl – ostatně vcelku zanedbatelný – záleží snad v tom, že ve filmu je zdůraznění méně patrné nežli v literatuře.

Porovnáme-li nyní uvedené argumenty, můžeme konstatovat, že „přibuznost“ epického filmu a epické literatury vyplývá především ze stejného pojmání času. Epický film je stálou přítomností a o epických filmařích lze říci totéž, co bylo řečeno o Homérovi – že nevědí nic o vývoji.<sup>3</sup> Pozdější události se u nich *připojují*, *nevyplývají* z předchozích. Postavy jsou „lidmi okamžiku“, Fantomas je stále týž, nedeterminovaná individualita bez minulosti i budoucnosti. Epický svět je světem *bez kauzality*, světem, v němž člověk je v každém okamžiku *svobodný*. Nemůžeme tu pátrat po charakteru společensko-historických souvislostí, které podmiňovaly vznik takového obrazu člověka.<sup>4</sup> Můžeme snad však přijmout jako východisko dalších úvah fakt: člověk, zobrazovaný nejmladším uměním – filmem, se od Achilla podstatně liší. Hlavní rozdíly plynou z *kontinuitního chápání světa*, ze zdůrazněného vlivu minulosti na přítomnost a budoucnost. Cítíme, že kritérium „epické podstaty“ bylo zvoleno nehistoricky a založeno na anachronismu.

Příčiny tohoto paradoxního faktu třeba, zdá se, hledat nejprve ve značně technické podmíněnosti filmové tvorby, přesněji řečeno v prvotním „okouzlení technikou“, stejně jako ve faktu, že skutečně tvůrčí *ovládnutí* kamery zdaleka nebylo samozřejmostí, vynořující se zároveň s vynálezem aparatury, ale složitým, dodnes neukončeným procesem. Stačí tu připomenout, jak dlouho byla kamera pouhým registrujícím zařízením, *před níž* se inscenovaly „podívané“ a které jen nezúčastněně zaznamenávalo (ostatně se tato „úcta ke kameře“ čas od času vrací, byl v složité motivované podobě – viz Vertovův „kinoglaz“, teorie „autenticity“, „film-pravda“ aj). V počátcích „filmoval“ *stroj* stejně jako umělec; a nebylo podstatnějšího rozdílu mezi ním a homérickým „nezúčastněným vypravěčem“ – oba představovali *konstantní aspekt*, schopný ukázat spíše detail, zvláštnost, nežli obecné. Nemohli se odpoutat od přítomnosti, která, jakmile byla jednou zafixována, ztrácela význam a uvolňovala místo další „přítomnosti“. V tomto smyslu bylo by možné považovat i vypravěčskou techniku Odyssey za „filmovou“ – totiž tak, že Homérova vypravěčská metoda připomíná techniku filmo-

<sup>3</sup> *Mimesis*, str. 21.

<sup>4</sup> O tom viz *Mimesis*, str. 19 n.

vého záznamu, rozhodně v době, kdy záznam byl rozhodujícím principem při vzniku díla.

Dá se ovšem namítnout, že filmaři se od počátků pouštějí se strojem do zápasu; usilují podřídít ho tvůrčímu záměru: avšak každý pokrok v tomto zápase znamená zároveň krok od *představování* k *vyjadřování*: rozbíjení časové kontinuity, subjektivizaci kamery (tj. rušení „konstantního aspektu“ vypravěče) atd. Jestliže se pak měl film stát uměním odpovídajícím současným historicko-společenským souvislostem, musil přejít od evidentnosti k problematice, od zobrazování zvláštního k postihování obecného. Tento přechod znamená odklon od registrující epičnosti.

Prvním předpokladem obecné platnosti díla je odpoutání od přítomnosti. „Přítomnost“ člověka je ovšem ovlivněna minulostí, a nejen to: sama „minulost“ není něčím „hotovým“. Nedá se zafixovaně znovuprožívat jako u Homéra, další vývoj ji stále modifikuje. Je stále určitým způsobem obsažena v přítomnosti i budoucnosti, ovlivňuje tvorbu „projektu“, její „smysl“ se realizací projektu mění.<sup>5</sup> Život je kontinuitní a člověk je determinovaný – okolím i sám sebou: to je hlavní námitka proti epickým koncepcím. Postižení přítomného světa i člověka je založeno na možnosti návratu do minulosti, na postižení *časové perspektivy*, ukazující kauzalitu jevů. Tak můžeme vyslovit zásadní pochybnosti o možnostech epické interpretace soudobého světa:

Dnešní člověk nežije „v přítomnosti“: samotný pojem „přítomnost“ nemá vlastně smysl – je to vždy přesah od minulosti do budoucnosti, „projektu“, nikoli časově vymezený úsek, „bod“. Přítomnost nemá poznávací hodnotu, poznáváme jen „minulé“, které jsme stačili zhodnotit a začlenit do souvislosti.<sup>6</sup> „Přítomnost“ můžeme chápat nejspíš jenom jako přiřazování faktů, které budou zhodnoceny už jako minulé. Tak i při vnímání filmového díla poznáváme *minulé* a často zdůrazňovaná výhoda „stálé přítomnosti“ je víceméně fiktivní.

Pro poznání má malý význam i epická „názornost“ a „detailismus“. Je-li zásadně důležitá jen skutečnost už prožitá, uvědoměná a začleněná do souvislosti s ostatními zkušenostmi, nabývá sama značně zjednodušené podoby i v tom případě, kdy jsme ji zaregistrovali s celou řadou podrobností. Mnohé z nich ihned zapomínáme (vlastně „neregistrujeme“) a z těch, které jsme si stačili zapamatovat, vynořují se jen některé – v závislosti na aspektu vzpomínání. Takto se i názorná interpretace skutečnosti redukuje záhy na jisté schéma či koncentrát, který zůstává v „živé paměti“. Vnímáme „konkrétní“ film podobně jako „abstraktní“ literaturu, z obojího vytváříme podobná schémata. Názornost filmového obrazu sama o sobě není žádnou kvalitou, což ostatně umožňuje, aby film byl schopen vyjádřit i abstraktní myšlenku. Pouhá „konkrétnost“ či „názornost“ faktů nefixuje, událost zůstává díky výběru otevřená a přístupná aktuálním interpretacím. S touto skutečností epické koncepce nepočítají.

Je nasnadě, že jednoduchá stavebná metoda „pásma“ stěží může vyjádřit složité kauzální i časoprostorové vztahy. Kdybychom chtěli zůstat u zjedno-

<sup>5</sup> Podrobněji o tom viz v knize *O poznávání literárního díla*, kap. II.

<sup>6</sup> Tímto problémem se zevrubně zabývá existenciální filosofie; srov. např. Jean Paul Sartre, *Marxismus a existencialismus* (Svoboda, Praha 1966).

dušujícího tradičního označování, musili bychom konstatovat, že vhodnější jsou postupy *dramatické*.

Není-li dnes už možné pracovat s epickou koncepcí času, pak se koncepcie dramatická — evidentní, např. ve starořeckých tragédiích — zdá odpovídat všem požadavkům. Příkladně totiž pracuje s přesahováním minulosti do přítomnosti, dokládajíc takto extrémní *determinovanost člověka*. „Svobodná vůle“ existuje jenom jako tragická iluze, plodící vlastní konflikt s apriorním osudem. Je tento osud předem dán nejen minulostí, ale i zafixovanou a nezměnitelnou budoucností: srovnejme jen smysl věštby u Homéra a Sofokla. Homérovi hrdinové znají budoucnost, vědí, kdy má Trója padnout — a přece svádějí urputné boje, vzhledem k věštbě vlastně zbytečné, jako kdyby se jich osud či rozhodnutí bohů vůbec netýkaly. Oidipus je naopak budoucností jednoznačně odsouzen a všechno jeho jednání, vyplývající z věštby a namířené proti ní, je marné: budoucnost musí dojít předvídaného naplnění. „Přítomnost“ slouží jen k tomu, aby demonstrovala nesmyslnost „svobodné vůle“: nemá podstatný význam, je to čekání na osud. Z konfliktu svobodné volby a mezní determinovanosti rodí se tragično: oč lépe odpovídá tato situace zkušenosti nynějšího člověka než neomezená svoboda postav Homérových! Příčiny Oidipova neštěstí jsou mimo něho, zasahují zvenčí; Homérový postavy nemůže „zvenčí“ zasáhnout nic, i bohové jsou ve svých rozhodnutích nestáli a těžko mohou představovat onu neúprosnou sílu, která se nakonec prosadí bez ohledu na všechny pokusy o její odvrácení. Tak u Homéra nenajdeme ani vskutku tragický osud, ani dramatické napětí (připomeňme líčení „dramatických“ scén — Homér je rozmělnňuje odbočkami, popisy atd.).

Jakkoli se zdá Sofoklova koncepcie extrémní, nepochybně jí přisoudíme schopnost *zobecnění* zobrazované reality. Sofokles (nebo lépe antická tragédie) zjednodušuje, opomíjí nepodstatné detaily ve prospěch *vztahů, souvislosti, principů*. Vytváří přehlednou *časovou perspektivu*, rozloženou od minulosti až do budoucna. Konečně toto všechno umožňuje postihnout *rozpor* mezi touhami člověka a jeho možnostmi.

Je poněkud absurdní, upíráme-li filmu možnost vyjádřit totéž poukazováním na názornost vizuálního obrazu;<sup>7</sup> ostatně onen argument ignoruje celou zvukovou vrstvu, do níž ovšem patří i slovo, umožňující pojmové vyjadřování. Koneckonců i divadlo je „názorné“, třebaže jeho „názornost“ je — stejně jako filmová — zcela specifická. Jak se tedy divadlo oproštuje od přílišné konkretizace místní, časové i dějové? Můžeme, zdá se, konstatovat, že se tak děje *souhrnem ustálených konvencí*, jejichž přijetí divákem teprve umožňuje tzv. *percepční odstup* od událostí probíhajících právě na scéně, jejich třídění a hodnocení. Percepční odstup jako podmínka obecného chápání díla je autorem i herci neustále udržován; „vědomí konvence“ dramatického díla je zahrnuto do jeho charakteru. Bylo by zbytečné vypočítávat tu prostředky, jimiž se ono vědomí udržuje. Jejich důležitost a specifičnost

<sup>7</sup> Domníváme se, že názornost filmového obrazu není na překážku vyjádření také značně abstraktní myšlenky, což vyplývá ze *symbolického charakteru vizuálního filmového obrazu*; o tom viz moji stať *Specifičnost filmového výrazu* ve sborníku *Otázky divadla a filmu — Theatralia et cinematographica I*, redigoval Artur Závodský (Brno, 1970).



vyniká však nejčastěji při filmových adaptacích divadelních her: představa o „konkrétnosti“ filmového vyjádření jako o jakési přednosti vede nejčastěji k potlačování divadelních konvencí (aby se zabránilo „filmování divadla“). Autoři „zkonkrétnujících“ úprav si však neuvědomují, že „epizaci“ ruší právě potřebný „odstup“, nutný k chápání díla jako obecně platného; dosahují pak žalostných výsledků, zepizovaných tematických klišé, která hýří „atraktivními“ podrobnostmi stejně jako epická „pásma“. Vyvozuje se odtud závěr, že divadelní hra je pro film téměř neadaptovatelná, a to je další argument proti teorii „epické podstaty“ filmu. Ve skutečnosti jde ovšem o problém jiný. Není nutné (ani možné) přejímat mechanicky specifické postupy dramatického umění; není ani možné bez podstatného porušení charakteru (smyslu) předlohy hru „zepizovat“. Dá se tedy vůbec u filmu realizovat „percepční odstup“, zvláště vezmeme-li v úvahu zvláštní psychickou situaci diváka, zrušení divadelního prostředku – rampy, „vtahování“ diváka do dějiště (důsledek střídání velikosti záběrů) a jeho zajímavé postavení vzhledem k předváděnému – extrémně aktivní i pasivní zároveň?

Předpokládáme kladnou odpověď. Film si od počátku vytvářel a vytváří soubor specifických konvencí, z nichž některé lze považovat za všeobecně přijaté principy tzv. filmové řeči (prostředky filmové interpunkce, ustálené montážní postupy, „volný pohyb“ v prostoru a do jisté míry i v čase aj.), jiné se objevují spíše jako experiment, tj. nenabýly zatím normativního charakteru („odhalování“ kamery, rušení přirozené časové následnosti několikerým opakováním téže scény, použité např. Janem Němcem v *Děmantech noci* – aj.). Vývoj filmu od epizujícího „zobrazování“ k vyjádření složitých vztahů můžeme tak vidět i jako vývoj filmových konvencí, umožňujících především odpoutání od názorné konkrétnosti, tedy zmíněný percepční odstup, a tím i „zpětné“ hodnocení zobrazovaného. Je toliko třeba ještě upozornit, že vývoj konvencí neztotožňujeme se vznikáním ustálených „sémát“, v nichž např. Pasolini<sup>8</sup> vidí doklad potenciální možnosti filmu dospět až k *pojmovému vyjádření*: v okamžiku, kdy „sémata“ dosahují „pojmového“ charakteru, stávají se z nich klišé (viz např. schéma „listování v kalendáři“, „kola lokomotivy“ aj.). Naopak, je třeba hledat postupy *originální, principy* odhalování stylizovanosti zobrazované reality, nikoli vytvářet „slovník“ jednotlivých obrazů nebo scén. Taková možnost se zdá být – vzhledem k charakteru vizuálního obrazu – nerealizovatelná, značně zužuje repertoár výrazových možností a tedy i omezuje tvůrčí originalitu.

Ostatně samotné filmové dílo Pasoliniho stojí v rozporu s teorií „ustálených sémant“, neboť se vyznačuje experimentátorstvím mnohdy až poněkud extravagantním. Dovolíme si u Pasoliniho zastávku. Ukážeme na něm hledání možností jak realizovat onen odstup.

V *Evangelii svatého Matouše* pokusil se Pasolini o adaptaci „nefilmovatelné“ předlohy, doporučící všem požadavkům „fabulačního“ filmu. Jakkoli nejsou evangelia tak abstraktní, metaforická a symbolizující jako Starý zákon, přece je jejich smysl založen v převážné míře na *symbolickém výkladu*: „dějová linie“, útržkovitá, plná náznaků, výpustek, postrá-

<sup>8</sup> Srov. Pier Paolo Pasolini, *Film jako poezie a próza* (Film a doba 1965, č. 11).

dající detaily a časově i prostorově konkretizující jen velmi přibližně (dá se dokonce říci formálně), ztrácí zhuťněním do „příběhu“ valnou část podstatného významu – jak ukazují např. komerční adaptace Bible. Jde tedy o to, postihnout nikoli jen časovou posloupnost epizod, ale především symbolizovaný smysl („podtext“). Pasolini se o to pokouší jednak tím, že se pokud možno vyhýbá momentům časového i místního určování, jednak transformací a stylizováním obrazu do neobvyklých, „neskutečných“ poloh. Umísťuje epizody do téměř „umělého“ prostředí, nespecifikované krajiny skal a pouští. Výběr herců měl zabránit obvyklé typizaci, představitelé většiny postav (např. Maria) se výrazně svým typem lišili od schémat utvářených po staletí např. výtvarným uměním. Výrazná byla i snaha o rozbíjení celku do drobných epizod (tu je evidentní obdoba s předlohou), rušení dějové kontinuity. I značná stylizovanost kamery, volba objektivů, zorných úhlů atd. vytvářely celkový dojem „neskutečnosti“, ponechávající značný prostor pro vlastní interpretaci divákovi.

Ještě dále zašel Pasolini při adaptaci Sofoklova Oidipa. Adaptace předloh tak zafixovaných v povědomí diváků, jako je tato (včetně „filosofických“, „psychologických“ aj. interpretací), přináší vždy nebezpečí, že autor adaptace podlehe předloze i vlivu „ustálených“ interpretací a přejímá ji „otrocky“, tj. „filmuje divadlo“. Pasolini se proti tomuto nebezpečí pojistil značně originální aktualizací, pokusem interpretovat oidipovský mýtus zároveň „tradičně“, psychoanalyticky, i z hlediska marxistické filosofie, zejména teorie o třídním boji. Nechceme tu posuzovat, zda a do jaké míry se mu tento záměr zdařil; jde nám o realizaci snahy o obecnou platnost, projevující se značnou stylizovaností formální. Autor zvýraznil především prostředky ověřené už na Evangelii svatého Matouše: dějiště je tu zcela „neutrální“ – pouště, hory, velmi stylizované příbytky, „umělá“ města. Větší pozornost věnuje Pasolini rušení časové lokalizace; velmi stylizuje např. oděvy, přilby, zbraně atd. tak, aby se nedaly umístit do žádného historického období. Tuto stylizaci můžeme pokládat za extrémní, tím spíše pak zdůrazňování „všečasové“ platnosti situováním kratších úseků (narození a vyhnanství) jednak do minulého století, jednak do přítomnosti. Aby dále oslabil konkrétnost obrazu, vkládá Pasolini občas mezititulky – podobně jako kdysi němý film; jsou to části dialogu, které by ovšem mohly být proneseny postavami. Objevují-li se na plátně, narušují souvislost děje – a jejich zařazování se řídí především tímto kritériem, nikoli tedy např. jejich důležitostí pro smysl pasáže nebo dialogu. Tu ovšem jde už o velmi důrazné upozornění diváka na umělost podívané.

Tvorbu Pasoliniho můžeme považovat za jakousi experimentální laboratoř, v níž se ověřují možnosti specificky filmového výrazu. Experimenty leckdy šokují novostí a neobvyklostí, stejně jako hledání dalších experimentátorů – uveďme z nich alespoň ještě J.-L. Godarda, maximálně využívajícího zvukové a zvláště slovní vrstvy (vytýká se mu „nekonečnost dialogů“), zdůrazňujícího tu modelovou jednoduchost příběhu, tu rušícího „příběh“ vůbec (neúcta k „pravidlům“ vynesla Godardovi pověst filmáře bez vlastního stylu); i Godard občas prokládá své filmy titulky ironickými „sentencemi“ (Žena je žena) nebo jen provokativními přerušeními vizuální kontinuity (Week end – „Tento film byl nalezen ve starém železe“ apod.). Avšak i méně vstřední autoři hledají možnosti k tomu, jak vytvářet

percepční odstup. Experimentování v této oblasti můžeme považovat za výraznou tendenci současného „světového filmu“.

Tak vedle sebe existují dva proudy filmového umění: *epizující*, využívající kontinuitního, detailního vyprávění za cenu snížení možnosti pro zobecnění ukazovaného (sem patří především filmy zábavné, byť i s větší tížností — např. „velké“ adaptace klasických románů) — a *dramatizující*, pokoušející se o postižení situace a pocitů nynějšího člověka v komplexním, složitém pohledu, o tvorbu „mikrokosmů“. Je zřejmé, že mezi obojím proudem není ostrá hranice: zejména dramatické prvky pronikají ve větší či menší míře do filmů „epizujících“ tak, že není výjimkou film „neepický“, ale právě naopak — bylo by jí dílo „čistě“ epické.

„Epická podstata“ filmového výrazu není tedy zdaleka samozřejmostí. Jestliže jsme ukázali na nejen potenciální, ale dnes fakticky převládající dramaticčnost filmového díla, pokusme se ještě zjistit možnosti výrazu *lyrického*.

Za „lyrický“ je nejčastěji označován film s výraznou „atmosférou“: tu však má konstatování „lyrična“ charakter jen přívlastku — podobně jako „lyrické“ drama zůstává *především* dramatem. Zdá se, že lyrický film (v plném smyslu slova) může existovat jen stěží, že lyrický živel může stěží totálně převládnout v celém filmu. Přesvědčujeme se o tom na pokusech o „čistý film“, např. Clairově *Mezi hře*, Légerovu *Mechanickém baletu* aj. Jejich autoři zřejmě správně vycitili podstatu lyrična: je zřejmé, že jejich snaha směřuje především k *potlačení sémantické informace*, ať už rušením vztahů mezi předměty a ději, nebo vylučováním předmětů vůbec a komponováním pohyblivých křivek, ploch a tvarů (jak je tomu i v českém filmu manželů Dodalových *Myšlenka hledající světlo*). Snaha směřovala k vytváření vizuálních podnětů asociací velmi volných, jindy navíc k sugerování výrazného rytmu pomocí komponování pasáží, které odpovídají formální stavbě básně, začleňováním „refrénů“ apod. Cílem bylo navodit „rezonanci“ diváka, což je možné i bez „pochopení“ básně (které je dokonce na závalu) — podobně jako při vnímání hudby nebo i lyrické poezie v neznámém jazyce. Výsledky pokusů o „rezonanci“ však málokdy odpovídaly záměrům.

Zdá se, že spontánnímu utváření inspirující lyrické atmosféry brání samotné okolnosti při vzniku filmového díla. Komplikovaný proces výroby filmu podřizuje autorův původní zážitek — dojem, náladu, pocit, který může básník zachytit několika verši — složitým a těžkopádným transformacím, při nichž v každém z četných stadií realizace konečné podoby díla působí řada omezujících faktorů technického rázu. Film nevytváří jenom režisér: a představa kolektivní lyrické inspirace u kolektivu i značně „sehraného“ se zdá být nereálná. Ona lyrická inspirace je příliš subtilní a nestálá, než aby přežila do konečného zafixování filmu prostřednictvím scénáře, kamery, střihu, v halasném prostředí ateliéru atd. Lyrický film by snad mohl vytvořit jediný autor — režisér i kameraman v jedné osobě, ale i pak bychom mohli jeho práci těžko srovnávat s tvorbou básníka nebo komponisty. Jde totiž i o to, že lyrickou inspiraci si nelze „zapamatovat“:

jak poznamenává Staiger,<sup>9</sup> není fixována pamětí, ale vzpomínkou. K navození „nálady“ je třeba nechat se vzpomínkou znovu inspirovat — nikoli „vrátit se do minulosti“, ale „rozplynout se v minulém“. Ovšemže nevzbuzuje „rozplynutí“ vždy stejné pocity či náladu; a autor, který se pokouší po dobu nutnou k realizaci i krátkého filmu udržet onen inspirující pocit, stojí nad něčím velmi prchavým a proměnlivým. Jinými slovy, lyrika se dá stěží tvořit „na pokračování“.

Lyrickou filmovou tvorbu komplikují ještě další překážky víceméně formálního charakteru. Z nich nejzávažnější vyplývají z okolností vnímání filmového díla. Lyrika je záležitostí individuální: může být čtena nebo nanejvýš recitována před nevelkým kruhem posluchačů jaksi „spřízněných“, nikoli však před rozlehlým sálem. Můžeme si ovšem představit soukromé filmotéky, v nichž jsou lyrické filmy kdykoliv k dispozici (stejně jako knihy v knihovně) nebo promítání stejně uzavřená, jako jsou „poetické seance“ literární; ale tyto možnosti jsou zatím jen teoretické. Proti filmové lyrice stává se též zaměření filmového průmyslu a distribuce, které potlačuje divákovou možnost volby. Všechny tyto potíže vedou ke konstatování, že přítomné stadium vývoje filmové výroby (tj. techniky i mimo-technických vlivů) omezuje lyrickou filmovou tvorbu tak, jako v počátcích omezovalo tvorbu dramatickou. Zjištěné negativní faktory značně snižují vliv faktorů pozitivních: zdálo by se, že zejména „stálá přítomnost“ filmového času tu konečně najde optimální uplatnění, když lyrická tvorba *potlačuje* „percepční odstup“ jako nežádoucí a bránící „rozplynutí“.

Tak hovoříme o lyrickém filmu převážně ve smyslu naznačeném výše — spojujeme toto určení s filmy s výraznou lyrickou „atmosférou“, realizovanou pronikáním dílčích lyrických momentů do celku v podstatě dramatického nebo dramatickoepického. Lyrické momenty pak pronikají do filmů dvojí cestou: mimoobrazovou a obrazovou. Pokud jde o první cestu, umožňuje ji syntetická povaha filmového umění: lyrický „podtext“ se vyjadřuje hudební vrstvou, komentářem apod. Realizace lyrična v obrazové vrstvě je, jak jsme ukázali, obtížnější, avšak není nikterak vyloučena. Patrná je např. lyrická funkce záběrů a scén, jejichž motivy jsou — řekli bychom „po významové stránce“, kdyby toto rozlišování mělo u lyriky nějaký smysl — zcela banální: záběrů krajiny s dominantou mohutného stromu, prosvětleného protisvětlem až k oslňující jasnosti, scén, v nichž záleží především na barevné kompozici oblečení postav, pozadí a na seskupení předmětů; viz např. frekvenci takových scén ve filmu *Věry Chytilové Ovoce stromů rajských jíme*. Mohly by být označeny i za „formalistické“, jejich sémantická hodnota je minimální. Mají však výraznou hodnotu estetickou. Umožňují, aby divák vedle postoje k dílu zaujal i postoj emocionální, k čemuž je třeba občas likvidovat „percepční odstup“ a umožnit „rozplynutí v přítomnosti“.

Jsou však takové pasáže evidentně výlučné. Každá z nich získává jakousi samostatnou platnost: koneckonců by se obešly bez celku tím spíše, čím je jejich „obsah“ banálnější. Jsou to „živé obrazy“, mohly by být promí-

<sup>9</sup> Srov. Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky* (Československý spisovatel, Praha 1969), str. 45.

tány samostatně jako kratičké „filmové básně“. Podobné případy bychom našli v řadě dalších děl. Pozoruhodné je, že se jejich výskyt spojuje se jmény kameramanů skoro častěji nežli se jmény režisérů: ostatně „lyrizující“ režiséři si obvykle vyhledávají „lyrizující“ kameramany. Zdá se, že kameraman má nakonec příznivější podmínky pro ztvárnění lyrické inspirace nežli režisér – drží v ruce prostředek, který přímo vytváří obraz. Je-li dramatický a epický výraz důsledkem promyšlené spolupráce na konstrukci celku, může-li být promyšlen, zdokonalován, obměňován až k optimální účinnosti, pak u výrazu lyrického není toto všechno dost dobře možné; tu záleží v převážné míře na kameramanovi, zda a jak je schopen zachytit prchavý pocit. Lyrické pasáže poskytují kameramanovi nejvíce možností prokázat, zda je skutečný umělec nebo pouhý řemeslník; i proto najdeme ve filmu tak málo originální lyriky. Netřeba snad ani upozorňovat, že i ve filmové lyrice existuje epigonství, odvozená inspirace, schematismus a klišovitost – právě tak jako jinde v umění.

Shrneme-li úvahy o filmové lyrice, můžeme konstatovat, že nemá zřejmě smysl mluvit o „lyrickém filmu“ jinak než jako o filmu s výrazným zastoupením lyrického živlu. Pokusy o „čistou“ filmovou lyriku jsou dosud zanedbávané, tím však není vyloučeno, že vývoj filmové techniky (hlavně zjednodušování výrobního procesu) neumožní v budoucnu i tvorbu specifické, individuální filmové lyrické básně.

Nemohli jsme ovšem zdaleka vyčerpat problematiku, spojenou se třemi základními pojmy filmové poetiky. Můžeme se však snad i na základě těchto kusých poznámek v závěru vrátit k výchozí otázce našich úvah – k teorii „epické podstaty“ filmového umění – a dovolit si konstatování, že tato teorie přinejmenším velmi zjednodušuje. Vidíme v ní důsledek jisté překotnosti vývoje filmového umění, v jehož sedmdesátileté historii se silně projevovaly vlivy a tradice jiných druhů umění, pronikající do filmu snadno i díky jeho „syntetickému“ charakteru. Zajímavá vývojová zkratka, již film prošel, zasloužila by si zvláštní pozornosti. Zde však jen upozorníme, že v ní šlo (vlastně stále jde) o hledání *vlastní* řeči, zejména v rovině syntaktické, v rovině organizování a přetváření přijatých, nespécifických výrazových prostředků, závislé zase na osvobození od omezujícího vlivu technické aparatury, který se brzo změnil z obdivovaného nouveau v přítěž. Prosté registrování faktů, byť leckdy esteticky účinné, bylo jen přechodným vývojovým stadiem a je dnes anachronismem, z něhož se zajisté nedají vyvozovat teorie platné pro filmový výraz vůbec. Přicházíme tak k problému souvislostí stylistických postupů se zobrazovanou realitou v nejširším smyslu slova, ke vlivům společensko-historické situace, k uplatnění antropologického modelu „současného člověka“, k jehož postižení jistě nestačí archaické schéma epického představování. V té míře, jak se film přibližuje k postižení onoho modelu, v té míře upouští od temporálního schematismu. A tak je třeba revidovat i teorie odvozené z východisek dnes už překonaných. Postupné převažování dramatického a zvýrazňování lyrických postupů vede jen k tomu, že se zjistí skutečnost považovaná např. v literární vědě za evidentní, že totiž ani filmovému dílu nelze apriorně přisoudit „epický“, „dramatický“ či „lyrický“ cha-

rakter. Všechny tyto složky jsou ve filmovém díle obsaženy a navzájem se podmiňují. Poetický charakter díla je dán *převládnutím* lyrična; epična nebo dramatična a závisí jen na záměrech a schopnostech tvůrce.

## ON BASIC CONCEPTS OF FILM AESTHETICS

The theory of the "epic substance" is based on the presumption that a film is more able to *describe* than to *express*. Indeed, in the very beginning of the development most films were likely to describe, to exhibit, to show. A camera of those days was an apparatus for registering mere facts in their natural time sequence, and the way of interpretation of those facts was very near to the process of construction of classical epic in literature. But a descriptive film has many drawbacks. Before all it is unable to express more intricate casual connections. It is a consequence of a barrier between *the past* and the *presence*. Epic description is always confined to the presence but the presence has no recognizing value, we can recognize only bygone things. Every decision is intricately determined by the past. Percolation of the past and the presence was expressed as early as in the antique tragedy. Since that time it has become characteristic for dramatic life in literature. The effort to express it also in film arts leads to including dramatic elements, to complicated construction of action, to creation of time perspectives. For the development of film arts more intricately comprehension of the *temporal* is characteristic.

Necessity can be perceived to revise theories about a "steady presence" of motion-picture expression, arising from overestimation of "the concrete" and "the objective" in a visual picture. In fact, even at perception of a film picture we do not consider the facts we see at the moment, but those that happened *before*. We make choice, condense them and arrange them by a time scheme. Connection with all we saw and still have in fresh memory is stressed — in contradistinction to epic flow of time, where "the observed" loses its meaning for the presence. Consciousness of relations enables the spectator to grasp the psychology of characters, to determine their action, as well as conflicts of free will (free decision) with determination.

To make all this possible, it is moreover necessary to create a "perception distance" from facts perceived in the presence. This is done by a complex of conventions constantly reminding the viewer of a certain artificiality of the performed situations. An effort for creating the perception distance, for suppressing "objectiveness" and for suppressing too concrete situating things in space and time was demonstrated by P. P. Pasolini.

Then the author of the article turns his attention to the possibility of *lyric* motion-picture expression. The complicated mechanism of motion-picture production has been so far restricting spontaneous lyric motion-picture creation. Lyricism of a passage presupposes impairing its semantic value.

Film arts are potentially epic, dramatic, as well as lyric, very much like literature. The poetic character of a piece of artistic work does not depend on the a priori given "substance" of motion-picture expression but only on the aims and ability of its creator.