

Vnitrotextový filmový produktor v nesubjektivizovaných sděleních

Miroslaw Przylipek

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

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

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

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

Kamera zde má plnit pouze funkce pozorovatele:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Podrobněji o tomto problému píše Maria Jasińska (1983).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PŘELOŽIL PETR SZCZEPANIK

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

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

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

4 O subjektivizačních postupech píše podrobněji in Przyłipiak, 1987.

Filmové vyprávění a porozumění

Jacek Ostaszewski

V kontextu charakteristiky kognitivismu a kognitivní teorie filmu načrtnuté v předchozích dvou kapitolách¹ se nastolení tématu porozumění filmovému vyprávění jeví jako logický důsledek. Na jedné straně totiž modus „fragmentárního teoretizování“ vybízí k zaměření na konkrétní, empiricky verifikovatelný problém, na druhé straně, z hlediska vědy o kognitivních procesech, by pak vysvětlení toho, jak filmu rozumíme, mělo představovat prioritní výzkumný úkol. Podané představení kognitivní teorie filmu kladlo důraz na způsob problematizace porozumění ze strany teoretiků filmu. S předběžnými definicemi signalizujícími problém však nebyly spojeny pokusy o průzkum recepčních postojů a o vyznačení cest, po nichž divák k porozumění filmovému vyprávění směřuje. Celkově zůstalo při konstatování, že důležitější roli než dosud probírané otázky „jazykovosti“ a „gramatičnosti“ hraje při porozumění filmu narace a dějové schéma, a pak se přecházelo k výzkumům forem filmové narace (Bordwell, 1985) nebo k textovým determinantám interakce mezi filmem a divákem (Branigan, 1992). Nicméně nepochybnou zásluhou těchto prací bylo explicitní položení otázky porozumění a uvědomění si toho, že i když se porozumění pokládá za věc zřejmou – přinejmenším vzhledem k jeho všeobecné přítomnosti –, a tedy nevhodnou pozornosti, jde o fenomén neobyčejně složitý a obtížně vysvětlitelný.²

1 Přeložený text je třetí kapitolou knihy Jacka Ostaszewského *Porozumienie opowiadania filmowego*. Předcházející kapitoly jsou věnovány vědě o kognitivních procesech a kognitivní teorii filmu (pozn. překl.).

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