

Film je umění mnohých vztahů: jsou nitě, které jej spojují s básnictvím (a to s epikou i s lyrikou), s dramatem, s malířstvím, s hudbou. S každým z těchto umění má jisté tvárné prostředky společné, každé z nich během vývoje projevilo svůj vliv na něj. Nejsilnější svazky však poutají film k epice a dramatu; to je očividně prokázáno množstvím zfilmovaných románů a dramat. Lze říci ještě více: noetické podmínky dané materiálem umísťují film mezi epiku a drama, takže má s každým z nich společné některé ze základních vlastností; všechna tři umění jsou pak spřízněna tím, že jsou to umění dějová, jejichž tématem je řada faktů spjatých časovou následností a svazkem příčinným (v nejširším slova smyslu). To má svůj význam pro praxi těchto umění i pro jejich teorii. V praxi je úzkou příbuzností dána snadnost transpozice tématu z každého z nich do obou ostatních, jakož i zvýšená možnost vzájemného působení: v počátcích svého rozvoje byl film pod vlivem epiky i dramatu, nyní se jím počíná odvděčovat vlivem opačným (srov. např. vliv filmové techniky záběru a panorámování na podávání prostoru v moderní epické próze). Pro teorii má vzájemná blízkost filmu s epikou a dramatem ten význam, že umožňuje srovnání: na tuto úzce spjatou trojici umění lze vhodně aplikovat obecné metodické pravidlo, že srovnávání materiálů, které mají mnoho rysů společných, je vědecky zajímavé, protože jednak skryté různosti vystoupí ostře právě na pozadí mnohých shod, jednak lze se dobrati spolehlivých závěrů obecných bez nebezpečí ukvapené generalizace. Chceme se pokusit v této črtě o srovnání času filmového s časem dramatickým a epickým, jednak proto,

aby film sám byl osvětlen srovnáním s uměními, která jsou teoreticky lépe prozkoumána, jednak i proto, abychom, bude-li lze, dospěli pomocí filmu k přesnější charakteristice času v uměních dějových vůbec, než jaká byla možná dosud.

Řekli jsme již, že nejzákladnější společný rys filmu, epiky a dramatu je dějový ráz jejich tématu. Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem. Proto je čas důležitou složkou výstavby ve všech třech jmenovaných uměních, přesto však každé z nich má jiné možnosti a nutnosti časové. Tak např. je v dramatech velmi omezena možnost podávání dějů současných, nebo dokonce přemístování úseků řady časové (předvádění toho, co se událo dříve, po tom, co se stalo později), kdežto v epice patří i využití simultánnosti i časové přesuny k případům normálním. Film po této stránce — jak uvidíme — stojí uprostřed mezi časovými možnostmi dramatu a epiky.

Chceme-li pochopit rozdíly mezi časovými konstrukcemi tří sousedních umění, je třeba uvědomit si, že v každém z nich je dvojitá časová vrstva: jedna daná dějem sledovým, druhá pak časem, který prožívá vnímající subjekt (divák, čtenář). V dramatech probíhá obojí tento čas souběžně: při otevřené scéně je uplývání času stejné na jevišti jako v hledišti (nepřihlížíme-li k drobným neshodám, které neruší subjektivního dojmu stejnosti, tak např. k tomu, že úkony, jejichž průběh nemá významu pro jednání, se na jevišti zkracují, srov. psaní dopisu; také je možné, aby plynutí reálního času hlediště bylo na jevišti symbolicky promítáno do rozměrů mnohem větších, zůstává-li zachována souběžnost proporcí časových). Čas vnímajícího subjektu a čas děje probíhají tedy v dramatech souběžně, proto se děj dramatu odehrává v *přítomnosti* divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické). Odtud ona vlastnost dramatického času, kterou Zich označuje jako jeho tranzitornost, záležející v tom, že přítomným se nám jeví vždy jen onen úsek děje, který máme právě před očima, kdežto to, co předcházelo, je v daném okamžiku již pohlceno minulostí; přítomnost pak je v stálém pohybu směrem k budoucnosti. Postavme nyní proti dramatu epiku. I zde je ovšem děj dán jako časová řada. Avšak poměr tohoto dějového času k časovému plynutí, které prožívá vnímající

subjekt (čtenář), je tu docela jiný, nebo — přesněji řečeno — není mezi nimi poměru: kdežto v dramatech je uplývání času dějového do té míry spjato s plynutím času divákova, že i trvání dramatu je omezeno normální schopností napjaté pozornosti divákovy, nezáleží v epice vůbec na tom, mnoho-li času strávíme čtením, čteme-li např. román nepřetržitě nebo přerušovaně, týden nebo dvě hodiny. Čas, v kterém probíhá děj, je zcela odtržen od reálného času, v kterém žije čtenář. Časová lokalizace vnímajícího subjektu je v epice pocítována jako neurčitá přítomnost bez časového plynutí, odrážející se od plynoucí minulosti, v které probíhá děj. Odtržením času dějového od reálného času divákova je zde dána možnost — teoreticky vzato nekonečná — resumování děje v epice. Děj mnoha let, který by při dramatickém předvádění, i při velkých časových vynechávkách mezi jednotlivými akty, vyžadoval celého večera, může být v epice shrnut do jediné věty; srov. např. větu ze *Zářivých hlubin* bratří Čapků: „Kterýsi bohatý pán se oženil s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu malou dceru Helenu.“ (*Mezi dvěma polibky.*)

Postavíme-li nyní vedle těchto dvou typů časové konstrukce, kterými jsou drama a epika, umění filmové, uvidíme, že zde jde opět o jiné využití času. Na první pohled mohlo by se zdát, že film stojí po stránce časové do té míry blízko dramatu, že časová konstrukce obou je stejná. Pozornější zkoumání ukáže však, že filmový čas má také mnohé vlastnosti, které oddalují film od dramatu a sblížují jej s epikou. Tak zejména má film schopnost dějového resumování, docela obdobného resumování epickému. Několik příkladů: Jde o dlouhou cestu vlakem, jejíž průběh však nemá pro děj významu (uplyne „bez jakékoli příhody“); epický básník resumoval by ji jedinou větou, filmový režisér ukáže nám nádraží před odjezdem vlaku, vlak jedoucí krajinou, osobu sedící ve vagónovém oddělení, popřípadě příjezd vlaku na místo určení, a tak na několika metrech filmu a v několika málo minutách „vyličí“ synekdochicky děj mnoha hodin nebo i dní. Ještě názornější příklad poskytuje Šklovského film *Zápisky z mrtvého domu*, kde pochod trestanecké kolony z Petrohradu do Sibíře je podán tímto způsobem: vidíme nohy trestanců a jejich strážců šlapající zmrzlý sníh a přitom slyšíme píseň, kterou si zpívají; píseň pokračuje a záběry se mění; zahlédneme zimní krajinu, pak průvod sám, opět detail nohou atd.; pojednou si uvědomujeme, že krajina, kterou prů-

vod kráčí, není již zimní, ale jarní; stejným postupem se mihne i krajina letní a podzimní; píseň zní nepřetržitě dál, a když je dopřívána, vidíme trestance již na místě; mnohoměsíční cesta byla tak resumována v několika minutách. — Rozchod dějového času s reálním časem divákovým je v těchto případech zřejmý: stejně jako epický básník mohl by dlouhou dobu cesty s pominutím všech drobných příhod stáhnout v krátkou rozlohu několika vět, shrne ji filmový scenárista několika záběry. Jiná vlastnost, kterou filmový čas sdílí s časem epickým, je možnost přechodu od jednoho časového plánu k jinému, tj. jednak možnost postupného podávání dějů současných, jednak schopnost časového návratu. Zde však obdoba filmu s epikou není již tak bezvýhradná jako v případě předešlém. O současných dějích ukázal v své studii v tomto sborníku Jakobson, že jsou přístupny toliko filmu s titulky, tedy takovému, do kterého vlastně zasahuje epičnost (slovní podání děje), ježto titulek typu „a zatím“, přiřazující k sobě děje současné, je prostředek epický. Také časový návrat má ve filmu omezenější možnosti než v epice, avšak není tak nemožný jako v dramatech. Jako příklad uvedeme výňatek z Dellucova scénáře *Ticho*:

- 52 — Petrova stažená tvář; vzpomíná si.
 53 — Vidíme Petra z dálky, uprostřed pokoje. Zadívá se do vzpomínek. Pomalu; avšak pro nás následují obrazy velmi rychle za sebou.
 54 — Milá ve večerní toaletě, uprostřed obrazu, klesá dopředu.
 55 — Dým.
 56 — Revolver.
 57 — Milá roztažena na koberci.
 58 — Petr stojí před ní.
 Zahodí revolver.
 59 — Petr se skloní a zvedá Milou.
 60 — Přichází služebnictvo. Petr instinktivně couvá.
 61 — Petrův obličej po vraždě.
 62 — Petrův obličej ve vzpomínkách na tuto scénu.
 63 — Objeví se Petr, z této doby, ve své pracovně. Píše. Milá se posadí na opěradlo klubovky a něžně ho políbí. Vchází návštěva. Je to Jan, mladý elegantní muž. Milá pohněvána odchází. Jan ji sleduje očima s napjatou pozorností. Petr to pozoruje a zneklidní.

64 — Oběd.

Zuzanka vedle Petra, mluví k němu vzrušeně, pokud jí to okolnosti dovolují. Jan vedle Milé, nesmírně se jí dvoří. Rozpaky Milé, jež je nucena zůstatí zdvořilou. Petr je neklidně pozoruje.

65 — Téhož večera v rohu salónu.

Zuzanka zneklidňuje Petra (který již nemyslí na svou žárlivost).

Avšak Petr je opatrný nebo věrný. Elegantně jí uniká.

66 — Jiný koutek pokoje.

Jan pronásleduje milostným šeptem Milou, jež neví, jak by se ho zbavila.

67 — Petr je pozoruje a znovu se rozzuří. Zuzanka se k němu znovu s úsměvem blíží, ale on ji suše odstrčí.

68 — Zuzančin obličej. Je uražena a strašlivě raněna ve své pyšce.

69 — Petr v kuřáckém kabinetě. Ráno. Otevře svou poštu.

70 — Anonymní dopis: „Nechcete-li být úmyslně slepý, budete hájiti svou čest. Strážte svou ženu.“

71 — Petr nervózní a přísný. Odejde. Skryje se na ulici za dveře.

72 — Jan, velmi elegantní, oblečen na návštěvu, na ulici. Vchází k Petrovi. Petr vchází za ním.

73 — Jan v salóně. Vstupuje Milá. Činí mu výčitky, prosí jej, aby jí dal pokoj atd... On se směje, nechce o ničem vědět, volá, že je zamilován atd... atd...

74 — Petr za dveřmi.

75 — Jan naléhá na Milou. Ona se brání. Obejme ji násilím. Výstřel. Milá klesne. Jan uprchne.

76 — Milá leží na koberci.

77 — Petr stojí před ní, revolver v ruce.

Je zde zřetelný časový návrat: vražda a pak teprve vylíčení toho, jak k ní došlo; návrat je zde ovšem dán v časové řadě uvolněné, je totiž motivován volnou asociací vzpomínající osoby. V dramatu by takovéto přemístění dějových úseků bylo nutně chápáno jako zážrak (vzkříšení mrtvé osoby) nebo jako surrealistické rozbití jednoty tématu, nikdy však jako návrat do minulosti, a to proto, že dramatický čas je striktně jednosměrný vlivem těsného sepětí času dějového s časem vnímajícího subjektu. I ve zvukovém filmu bychom si dovedli stěží představit takový přechod z bližší-

ho časového plánu do vzdálenějšího, byť motivovaný vzpomínkou, protože zvuk (v daném případě výstřel a rozhovory jednáících osob), připojený k optickému dojmu, by znemožnil rozestup mezi časovými plány: nebylo by např. dobře možné, aby osoba, kterou vidíme mrtvou, v následující scéně se nejen pohybovala, ale i mluvila. Postupem od filmu němého s titulky přes film němý bez titulků k filmu zvukovému ubývá tedy možností časového přesunu. Přesto však není ani ve filmu zvukovém možnost takového přesunu potlačena úplně; např. návrat do minulosti motivovaný vzpomínkou může být podán tak, že se vzpomínková scéna podá toliko akusticky (reprodukce minulého rozhovoru, který divák již jednou slyšel) za současného promítání obrazu osoby vzpomínající.

Jaké je vysvětlení pro vlastnosti časové konstrukce ve filmu, které jsme právě konstatovali? Všimněme si nejdříve poměru mezi časem vnímajícího subjektu a časem obrazu promítaného na plátně. Je zřejmo, že časové plynutí, které prožívá divák, je ve filmu aktualizováno podobně jako v dramatu: čas filmového obrazu plyne souběžně s časem divákovým. To je podobnost filmu s dramatem, která vysvětluje, proč byl film ve svých počátcích a podruhé při zavádění filmu zvukového tak blízko dramatu. Avšak nyní otázka: je to, co před sebou na plátně vidíme, skutečně děj sám? Lze ztotožnit čas filmového obrazu s časem filmového děje? Odpověď podaly již příklady, které jsme uvedli: je-li možno, aby ve filmu byl, a to bez přerušení i bez jakéhokoli zjevného přeskočení časového, podán v několika minutách mnohaměsíční pochod z Petrohradu do Sibíře, je zřejmo, že předpokládaný děj (který ovšem ve skutečnosti ani souvisle sehrán být nemusel) probíhá v jiném čase než obraz. Také jeho časová lokalizace je jiná: jsme si vědomi, že děj sám náleží již minulosti, kdežto to, co před sebou na plátně vidíme, interpretujeme jako optickou (popř. opticko-akustickou) zprávu o tomto minulém ději. Toliko tato zpráva odehrává se v naší přítomnosti. Je tedy čas filmový složitější stavba než čas epický a dramatický: v čase epickém musíme počítat toliko s jedním časovým plynutím (s uplýváním děje), v čase dramatickém s dvojím (řada dějová a uplývání času divákovy, obě řady nutně souběžné), kdežto ve filmu je časové plynutí trojí: děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou

předchozí. Touto složitou konstrukcí nabývá film bohatých možností časové diferenciaci. Využití vlastního divákového pocitu časového plynutí poskytuje filmu životnost podobnou životnosti děje dramatického (zpřítomnění), avšak přitom řada času „obrazového“, vsunutá mezi děj a diváka, zabraňuje automatickému sepětí dějového plynutí s reálním časem, v kterém žije divák; tím je umožněna volná hra s dějovým časem, podobně jako v epice. Příklady jsme již uvedli, dodáváme jen ještě jeden, týkající se zastavení dějového plynutí ve filmu. Je známý zjev v epice, že vedle motivů seřazených dynamicky (tj. spjatých časovou následností) se vyskytují i skupiny motivů seskupených staticky, tj. že vedle časově postupného vypravování má epika možnost časově nepohyblivého popisu. V své studii o poetice filmu ukazuje J. Tyňanov, že i ve filmu se vyskytují popisy vypjaté z časové následnosti děje. Popisnou moc přisuzuje Tyňanov detailu; uvádí scénu, kdy mají být popsáni kozáci vyjíždějící na výpravu: děje se to pomocí detailů jejich výzbroje atp. V té chvíli se čas zastavil. Tyňanov generalizuje toto poznání na detail vůbec a prohlašuje jej za vynátý z časového plynutí; bylo by však možno uvést i příklady detailů vpjatých velmi intenzivně do řady časové. Nesprávnost generalizace neznamena však nedůležitost Tyňanovova postřehu o citovaném případě: zde jde skutečně o zastavení časového plynutí, o filmový popis, umožněný jen tím, že plynutí obrazového času prostředkuje mezi časem divákovým a časem dějovým; čas dějový může se zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem divákovým (který zde, na rozdíl od epiky, je aktualizován), čas „obrazový“. Na předělu mezi časem „obrazovým“, který svým průběhem odpovídá času divákovu, a časem dějovým, který je uvolněn, vznikají i jiné možnosti filmové hry s časem, a to film zpomalený i zrychlený a film „obrácený“. Při filmu zrychleném nebo zpomaleném se deformuje poměr mezi rychlostí času dějového a „obrazového“: na jistý úsek času obrazového připadá mnohem větší (popřípadě mnohem menší) úsek času dějového, než jsme zvyklí. Při filmu obráceném probíhá řada dějová regresivně, kdežto uplývání času „obrazového“, spjatého s reálním časem divákovým, je přirozeně pocitováno jako progresivní.

Vrátíme se nyní závěrem k problému času v dějových uměních vůbec, abychom se na základě zkušeností získaných rozbořením filmu pokusili o přesnější jeho řešení, než jaké nám bylo možno na-

značit na začátku tohoto článku. Zjistili jsme při rozboru filmu trojí časovou řadu: jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů (objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu), třetí zakládající se na aktualizaci reálního času prožívaného divákem. Avšak stopy tohoto trojitěho časového rozvrstvení lze sledovat i v epice a dramatu. Co se týče dramatu, není zde, jak jsme již ukázali, pochyby o existenci dvou krajních časových pásem: času dějového a času vnímajícího subjektu; co se týče epiky, jde zde sice jen jedno zřetelné časové plynutí, a to dějové, avšak čas divákův je dán, jak jsme již poznamenali, aspoň jako nepohnutá přítomnost. V obou případech je tedy zřetelná existence dvojí časové vrstvy: to, co zdánlivě schází, je vrstva třetí, která ve filmu prostředkuje mezi oběma krajními; je to onen čas, který jsme vzhledem k materiálu filmu nazvali časem obrazovým. Čím je vlastně tento čas dán? Je to časová rozloha samého uměleckého díla jakožto znaku, kdežto oba ostatní časy jsou hodnoceny vzhledem k věcem, které jsou mimo samé dílo: čas dějový je vztahován k plynutí „skutečné“ události, která je obsahem (dějem) díla, čas vnímajícího subjektu je, jak jsme již několikrát poznamenali, pouhým promítnutím reálního času divákovu, popřípadě čtenářovu, do časové stavby díla. Odpovídá-li však čas „obrazový“, který bychom mohli snad obecněji označit jako čas „znakový“, časové rozložení díla, je zřejmo, že předpoklady pro něj jsou přítomny i v epice a dramatu, jejichž výtvoři se také rozvíjejí v čase. A skutečně, pohlédneme-li nyní na epiku a drama, sledujeme, že se trvání samého díla i zde jistým způsobem obrátí v jeho časové stavbě, a to tzv. tempem, kterýmžto termínem se v epické próze označuje spád vypravování v jednotlivých úsecích, v dramatu pak celkový spád jevištního výtvoři (určovaný režisérem). V obou případech se nám ovšem tempo jeví mnohem spíše jako kvalita než jako měřitelná časová kvantita; ve filmu však, kde časová rozloha díla je podložena strojově pravidelným pohybem aparátu, uplatňuje se kvantitativnost i při čase znakovém a tento čas vystupuje zřetelně jako součást časové stavby. Přijmeme-li tedy jako nutný noetický předpoklad trojí časovou vrstvu ve všech uměních dějových, můžeme říci, že film je umění, kde se všechny tři vrstvy uplatňují rovnoměrně, kdežto v epice vystupuje do popředí vrstva času dějového a v dramate vrstva času vnímajícího subjektu (kdežto vrstva času dějového je

s ní pasivně spjata). Kdybychom si — a nejen pro symetrii — položili otázku, existuje-li takové umění, kde stojí v popředí sám čas znakový, musili bychom se obrátit k lyrice, kde bychom shledali úplné potlačení času vnímajícího subjektu (přítomnost bez příznaku časového uplývání) i času dějového (motivy zde nejsou spojeny časovou následností). Důkazem plné závažnosti času znakového je v lyrice důležitost, které zde nabývá rytmus, jev spjatý se znakovým časem, který se pomocí rytmu stává veličinou měřitelnou.

(1933)

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

(Chaplin ve *Světlech velkoměsta*)

Pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními, má dnes domovské právo v teorii několika umění. Hudebním a výtvarným teoretikům i historikům je již jasno, že jde-li o rozbor jistého díla, nebo dokonce o dějiny daného umění, nelze ani na místo strukturního rozboru vsouvat psychologii umělce, ani zaměřovat vývoj daného umění dějinami kultury, popřípadě jen ideologie. Mnohé z toho je jasno i v teorii literatury, třebaže nikoli všude a všem. Přesto je dost riskantní užití metody strukturního rozboru pro umění herecké, zejména jde-li o filmového herce, který svým občanským jménem přikrývá i svůj jevištní výkon a přitom ještě prochází všemi rolmi v stejné typické masce. Teoretik, který se pokouší odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psýchu i étos herce, je v nebezpečí, že bude pokládán za pohoršlivého cynika, upírajícího umělci jeho lidskou hodnotu. Necht se na svou obranu i pro názorné vysvětlení smí dovolat nedávné fotomontáže *Prager Presse*, která konfrontovala prošedivělého muže bystré fyziognomie s prostoduchým obličejem černovlasého mladíka v buřince... Kromě nevýhod má ovšem strukturní rozbor hereckého zjevu i jistou malou výhodu: tu, že v dramatickém umění je dnes spíše než v uměních jiných obecně připuštěna rovnocennost estetických kánonů i docela odlišných: Hamlet Kvapilův i Hilarův, Vojanův i Kohoutův jsou hodnoceni v historické perspektivě jeden bez snižování druhého. Proto snad

Jan Mukařovský
STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balaščík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář
Miroslav Červenka a Milan Jankovič
Jazyková redakce Martina Sandlerová a Irena Danielová
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Vladimír Ludva
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA
vydal Host - vydavatelství, s. r. o.
Radlas 5, 602 00 Brno, tel.: 545 212 747
roku 2007 jako svou 347. publikaci
Druhé, brožované vydání. 556 stran
Tisk Reprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz
e-mail: redakce@hostbrno.cz

Strukturalistická knihovna

- Sv. 1: Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo
Sv. 2: Terence Hawkes:
Strukturalismus a sémiotika
Sv. 3: Mojmír Grygar: Terminologický slovník
českého strukturalismu
Sv. 4: Jan Mukařovský: Studie I
Sv. 5: Jan Mukařovský: Studie II
Sv. 6: Lubomír Doležel: Kapitoly z dějin
strukturální poetiky
Sv. 7: Shlomith Rimmonová-Kenanová:
Poetika vyprávění
Sv. 8: Čtenář jako výzva — Výbor z prací
kostnické školy recepční estetiky
Sv. 9: Miroslav Červenka:
Dějiny českého volného verše
Sv. 10: Znak, struktura, vyprávění — Výbor
z prací francouzského strukturalismu
Sv. 11: Exotika — Výbor z prací tartuské školy
Sv. 12: Fedor Matejov, Peter Zajac (eds.):
Od iniciativy k tradicii —
Štrukturalizmus v slovenskej literárnej
vede od 30. rokov po súčasnosť
Sv. 13: Od poetiky k diskursu — Výbor z polské
literární teorie 70.-90. let XX. století
Sv. 14: Květoslav Chvatík: Strukturální estetika
Sv. 15: Česká literární kritika v dotyku
se strukturalismem (1880-1940)