

## Moderní filmová narace: „proud života“ a „dění lidského nitra“

Takzvaná moderní („neklasičká“) filmová narace – chápaná široce a vývojově, historicky – nicméně nepředstavuje vnitřně homogenní, nediferencovaný celek. V jejím rámci lze – opět aproximativně, „neostře“ – vyčlenit některé více-méně výrazné tendence či proudy. Ukazuje se rovněž, že jejich rysy zřetelně souvisí i se samotnou povahou, podstatou kinematografického média – s jeho vnitřní dialektikou „kinetické vizuality“ a s jeho dvojitou vázaností, k realitě a k lidské fantazii, k vnějšímu i vnitřnímu pohybu. Řečeno zde s Lukácsem: „Životní blízkost filmu znamená totiž úsilí co nejbezprostředněji, nejpronikavěji a nejpréhledněji zachytit život; to je požadavek, který člověk všedního dne stále uplatňuje vůči svému prostředí. (...) musí jej film plnit prostřednictvím mimeze autenticky reálné skutečnosti; (...) Blízkost životu určuje rozhodující otázky stylu ve filmu.“<sup>47</sup> Pokud v tomto smyslu pojmáme lidský život jako totalitu „vnější“ i „vnitřní“ reality, zdánlivě protichůdné směry hledání se ukazují jako komplementární. (To také připomněl již citovaný Arnheim.) Tyto dvě průzkumné tendence (respektive „narativní poetiky“) můžeme ve zkratce charakterizovat jako *dramaturgii proudu života* a na druhé straně *dramaturgii lidského nitra*. Tato označení jsou ovšem do značné míry „ideální typy“, pracovní schémata, protože v živém uměleckém procesu probíhá předávání i přijímání podnětů, vzájemné obohacování i prolínání, kombinace rysů, takže vzniká i celá škála (pásma) přechodových útvarů. (To ostatně odpovídá značné elasticitě kinematografického homogenního média, jeho „realistické“ i „kreativní, formativní“ tendenci.) Jako zvláštní, svébytnou „třetí cestu“ moderní narace je možné ve sledovaném období dosti zřetelně odlišit vytváření *modelových* či *parabolických narativů*. Takové „syžety-podobenství“ představují vlastně nepřímou, metaforickou tematizaci srážky životních hodnot a jsou obvykle podmíněny (útlakem společensko-politické situace, leckdy také „tichou dohodou“ mezi tvůrci a vládnoucí mocí.<sup>48</sup>

Tendence k zachycování „proudu života“ v dramaturgii a syžetové výstavbě filmu je nepochybně protějškem a přirozeným doplňkem stupňovaných snah po autenticitě (oprávdovosti) i dokumentárnosti ve filmově inscenační vrstvě. Také

47 Lukács, G., *op. cit.* / pozn. 21, s. 153.

48 Srov. Biro, Ivette (Bíróová, Yvette). Žilo-bylo vostočnoevropejskoje kinoiskusstvo. *Kinovědeckije zapiski*, 2005, č. 71, s. 111–118. Autorka k tomuto neporušitelnému „mlčenlivému konsenzu“ poznamenává o pozici umělců vůči totalitní moci: „Když nemohu nazývat všechno pravými jmény, pak ani ty na to nemáš právo.“ *Tamtéž*, s. 113.

hraný film činí látkou svých příběhů přímo dynamiku fyzické existence. Jeho dramaturgie pak je vlastně do důsledků dovedeným pozorováním, jak v životě plynou události – s veškerou neuspořádaností (nezřídka ovšem jen povrchovou), nahodilostí a nepravidelností. Charakteristickým znakem takto vznikajících syžetových struktur je právě *neuzavřenost* příběhů, nejednou na začátku i v závěru, útržkovitost a oslabená konstrukce. Vazby mezi částmi v tradičním (kauzálně-logickém) smyslu se uvolňují a často máme před sebou jenom sled samostatných epizod. Taková kompozice (anebo „antikompozice“) se blíží tomu, co Siegfried Kracauer ve své *Teorii filmu* nazýval „nalezený (spontánní) příběh“ (*found story*) či „epizoda“, epizodický syžet. Považoval právě tyto útvary za příznačný projev „inherentní afinity“ – přirozeného sklonu, niterné spřízněnosti – kinematografického média k „proudu života“, k nekonečnému, nahodilému, k nearanžované, neinscenované skutečnosti (*unstaged reality*). Pod označení „nalezený příběh“ zahrnuje příběhy objevené přímo v materiálu autentické fyzické skutečnosti, spíše odhalené než vymyšlené – s různým stupněm ucelenosti či sevřenosti (koherence). Takové vyprávění je příbuzné s dokumentem, má sklon odrážet události typické pro dané prostředí. (Podobá se náhodným obrazům, jež vítr tvoří na vodní hladině...) Liší se podle stupně sevřenosti nebo výraznosti – škála sahá od naznačeného dějového schématu, přes „lehce načrtnutý příběh“ (jako u Roberta Flahertyho) až po zřetelně utvářené vyprávění. Od takzvaného epizodického syžetu (už více kompozičně stylizovaného) se takový příběh dá obtížně odlišit, existuje zde přechodové pásmo. Také epizodický syžet je nerozlučně spjat s realitou kamery, což podmiňuje jeho filmovost (dle Kracauera „kinematicnost“), „propustnost“ vůči proudu života, ze kterého se volně, náhodně vynořil a zase do něho vplyne. Přitom taková epizoda, epizodický syžet je tím lepší, čím více připomíná nahodilou konfiguraci života.<sup>49</sup>

49 Blíže viz Kracauer, Siegfried. *Teorie filmu. Studijní materiály dramaturgie II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968 (výtah a částečný překlad). – Týž. *Teorie filmu: Znázornění fyzické reality*. *Film a doba* 40, 1994, č. 4, s. 202–207. – Týž. *Pokusy o přizpůsobení*. In: Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963, s. 259–271. – Týž. *Základné pojmy teórie filmu*. In: Mihálik, Peter (ed.). *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1980, s. 114–140. – Srov. též komentáře: Aristarco, Guido. *Film: návrat k hmotné skutečnosti*. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 622–631. – Sviták, Ivan. *Je film uměním? Estetika* 5, 1968, č. 1, s. 56–64. – Ke genezi názorů na film jako „vykoupení fyzické reality“ viz Hanáková, Petra. Siegfried Kracauer, kritik propadlý světu. In: Kracauer, Siegfried. *Ornament masy. Eseje*. Praha: Academia, 2008, s. 7–29. („Realita je vždy konstrukce.“)

Naznačená tvůrčí tendence, kdy se improvizace a nahodilost projevují v „otevřených“ epizodických narativech, vede často k víceznačnosti (až neurčitosti, nejasnosti) výsledného sdělení. (Jde tu o svého druhu „estetizaci negativních aspektů modernity“. To může též souviset s dobovým mravním relativismem, skepsí a prožitkem vykořeněnosti.)<sup>50</sup>

Snad právě takový přístup k dramaturgii vyhovoval filmařům tehdy nastupujících generací (označovaných jako *nová vlna* či *nový film*) daleko lépe jako prostředek pro vyjádření upřímného (osobního, dílčího) svědectví o prožitku světa než pečlivě vyvážená a do jisté míry apriorně omezující, „jednoznačná“ stavba tradičního typu. (V „mikrodramatech“ prvních filmů Miloše Formana i v *Intimním osvětlení* Ivana Passera se například setkáváme s „nekonečnou řadou drobných průšvihů“, se stylizovanou kvaziautenticitou, která působí dojmem přistižené náhody. Tvůrci francouzské nové vlny – v opozici vůči sterilitě schémat – nejednou uplatňovali pojetí pracovního „otevřeného scénáře“, který obohacuje příběh integrací autentických pozorování. Zároveň usilovali o „vnitřní autobiografičnost“ či „objektivní subjektivitu“.)<sup>51</sup>

„Realistické“ usilování o dosažení efektu (dojmu) bezprostřednosti, spontánnosti a o tlumočení „neličené podoby života“ i ve výstavbě vyprávění však s sebou zároveň přináší riziko „vzpourey podrobností“, chaosu a beztvarosti – pouze pasivně nazíravého, vskutku naturalistického přístupu, kde chybí vnitřní organizující řád jako projev koherentního tvůrčího postoje vedeného, zjednodušeně řečeno, jasným záměrem, „tahem významového sjednocení“. Setkáváme se zde vlastně s problémem „vpádu nezáměrnosti“ do tvorby i (aktivní) recepce filmů. Jan Mukařovský k tomu a k oscilaci „díla-znaku“ a „díla-věci“ výstižně uvedl: „Je především jasné, že zde nejde o záležitost přesnějšího či méně přesného, konkrétnějšího či méně konkrétního, ‚ideálního‘ či ‚realistického‘ zobrazení skutečnosti, nýbrž, jak již naznačeno, o vztah díla k duševnímu životu vnímatelovu. Také již je jasné, že podkladem znakového působení uměleckého díla je jeho významové sjednocení, podkladem pak jeho ‚reálnosti‘, bezprostřednosti to, co se v uměleckém díle tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy to, co je v něm pocíťováno jako

50 Srov. Trifonova, Temenuga. From distraction to indeterminacy to distraction. Kracauer and contemporary film realist discourse. In: Táž (ed.). *European Film Theory*. New York – London: Routledge, 2009, s. 271–285, zvl. s. 274.

51 Srov. svědectví – úvahu kritika, scenáristy a režiséra: Assayas, Olivier. Du scénario achevé au scénario ouvert. *Cahiers du cinéma*, 1985, č. 371–372. Numéro spécial: L'enjeu scénario, s. 8.

nezáměrné... jen nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neusměrněností otevírá cestu nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti. A tím vším zapojuje nezáměrnost umělecké dílo do okruhu životních zájmů vnímatelových, dodává dílu pro vnímatele naléhavosti, jaké by nemohl dosíci pouhý znak, za jehož každým rysem by vnímatel pociťoval záměr někoho jiného než on sám.<sup>52</sup>

Proud, který jsme zkusmo nazvali „dramaturgie lidského nitra“, je navzdory své vnějšíkové protichůdnosti také nejvlastnějším projevem filmu jako „homogenního média“. Ten – jak jsme připomněli – organicky asimiloval i výboje (druhých) narativních umění a vydal se na cestu „hledání ztraceného času“, průzkumu lidské subjektivity a vyjadřování důrazně subjektivního vidění světa. Taková subjektivizace tedy je vlastně též výrazem usilování o stupňovanou „vnitřní autenticitu“ oproti „vnější autenticitě proudu života“, o všestrannější, analytictější přístup k uvědomělým i neuvědomělým motivacím psychických procesů a činů, než jaký může podat jen psychologická kauzalita. Proud života přistiženého znenadání („žizň vrasploch“), o který kdysi usiloval dokumentarista Dziga Vertov, tak je vlastně jakoby vyvažován a doplňován pólem nitra přistiženého náhle a bezprostředně, myslí zachycené v akci („mysl vrasploch“).<sup>53</sup> Moderní film ve svých hledačských výbojích se rovněž snažil, aby vlastními prostředky vytvořil ekvivalent čistě niterného, „kvalitativního“ (nikoli pouze chronometrického) pojetí času (a časoprostoru) i specifickou podobu postupů vnitřního monologu, jak ji už projektoval Ejzenštejn. („Aktivní ‚kamera-vypravěč‘ zjevně zpochybňuje neměnný charakter prostoru a času a mění je v relativní veličiny. Jejich fyzická relativita je podmíněna prostorově-časovým skokem úhlu snímání. Jejich estetická relativita je podmíněna zavedením nového koordinujícího systému, vůči kterému se vyjadřují hodnoty prostoru a času.“<sup>54</sup>) Také při postupu tímto směrem se ovšem lze setkat s nebezpečím jednostrannosti (jako u „vpádu nezáměrnosti“) – uzavřením v subjektivismu, utonutím v pouhém proudu vědomí...

52 Mukařovský, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Týž, *op. cit.* / pozn. 18, s. 105.

53 Toto (výstižné) označení použil Fomin, Valerij. *Vsje kraski sjužeta*. Moskva: Iskusstvo, 1971, zvl. s. 52n.

54 Milev, N., *op. cit.* / pozn. 36, s. 378. (Autor zde odkazuje na teorii relativity.)