

# POEZIE ROČNÍCH OBDOBÍ

Alexander Kaščejev

První úvahy o znakovém charakteru filmu spadají do dvacátých let 20. století a můžeme je nalézt v dílech J. N. Týňanova, B. M. Ejchenbauma, V. B. Šklovského, S. M. Ejzenštejna a dalších. Vytvoření sémiotické terminologie vycházelo ze snahy založit filmový jazyk na konkrétním základu, přesně tak jako je literární jazyk založen na funkčním jazyku mluvčích, a to proto, aby filmová komunikace měla k dispozici podobně účinný, obecně srozumitelný nástroj. Ruský literární kritik a sémiotik Jurij Lotman psal, že film stejně jako všechna umění je prostředkem komunikace, má své vlastní uspořádání, vlastní jazyk, totiž znakový systém, a pouze osoba, která ovládá takový jazyk, je schopna dešifrovat film a uvědomit si, co chtěl divákovi jeho tvůrce zprostředkovat. „Pouze tehdy když pochopíme filmový jazyk, se přesvědčíme, že není otrockou bezesmyslnou kopií života, ale je rekonstrukcí, v které se podobnosti a rozdíly skládají v jediný, intenzivní – někdy i dramatický – proces poznání života.“<sup>50</sup>

Systém organizace poetického jazyka se liší od jazyka praktického, který užíváme v každodenní komunikaci. Jestliže neznáme strukturní zákony básnického systému jazyka, nedokážeme ohodnotit dílo a říci, jestli v sobě obsahuje nebo neobsahuje prvky poezie. Pouze přesně stanovené metody stavby filmu umožňují odlišit poetické od nepoetického. Poetický systém zahrnuje specifické podmínky provedení díla, zvláštní styl poetické řeči a neobvyklý přednes, totiž recitaci. To vše naznačuje, že film by měl být

<sup>50</sup> Jurij Lotman. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. Dostupné také [online] z: [http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt_with-big-pictures.html).

vnímán jako umělecká konstrukce, to jest jakožto začleněný do určité ideální struktury a existující pouze ve vztahu k ní. Jednotlivá slova tvořící verš se nacházejí v těsné souvislosti, a proto je význam slova ve verši ve srovnání s prózou nebo s každodenní řečí hlubší. Všechna nenápadná sekundární slova se stávají velmi patrnými a významnými. Právě proto může básnický jazyk vyjádřit tak velký objem „informací“, který není k dispozici ve struktuře praktického jazyka.

Ve filmu *Roční období* (1975) zkoumá Artavazd Pelešjan pravidelnost a pořadí ročních období. Podle nich organizuje a strukturuje život, který je ve filmu zobrazen. Tak jako jsou nutné přechody od jednoho ročního období k druhému, stejně nutná je i jejich cykličnost, která tvoří kostru vyprávění. Z tohoto se v nás rodí pocit kontinuity a zároveň opakování života. Aby se daly různé epizody více propojit nebo zapojit do smysluplného řetězce, obsahují společný prvek – opakující se trajektorie pohybu, které zdůrazňují jednotu děje. Trajektorie je vykreslena několikanásobným vertikálním sestupem pastýře, nesoucího ovci řekou, po skalnatých úbočích, po sněhových stržích, a sestupem lidí, svážejících seno z hor do údolí. Vyprávění filmu je založeno na porovnávání a konfrontaci epizod. Epizody se skládají do syžetu. Syžetovou posloupnost *Ročních období* tvoří scény ze života arménských pastýřů, a to v následujícím pořadí: jaro, léto, podzim, zima, jaro. Jarní část zahrnuje sestup pastýře v horské řece, seznámení se s vesnicí a vyhánění ovcí na pastvu. Léto se skládá ze scén senoseče, svozu stohů sena z hor a práce na venkově. Podzim obsahuje přechod horské řeky, svoz stohů sena a nákladní auto, které uvízlo v bahně. Zima obsahuje svatbu a sestup pastýřů po sněhu. Jaro je sestupem z kamenitých hor a opětovným sestupem v horské řece. V průběhu filmu se objevují pouze tři titulky: „Jsem unavený“ / „Myslíš, že někde jinde je lépe?“ / „Toto je tvoje země.“ Žádný z nich není ani komentováním ani zobecněním předchozí obrazové či zvukové sekvence, nýbrž právě naopak: mezititulky nás vytrhávají z toku filmu k vlastním úvahám, podtrhují určitou náladu a zkušenosti autora. Ty se pomocí distanční konstrukce od sebe navzájem vzdalují a tím budují sémantický kontext kinematografického díla.

Podle Viktora Šklovského „existuje prozaický a poetický film a to je zásadní dělení žánrů. Liší se navzájem v převládání formálních prostředků nad významovými, přičemž formální prostředky nahrazují prostředky

významové, uspořádávají skladbu.<sup>51</sup> Jedním z hlavních formálních prostředků poezie je refrén. V poezii může být refrémem verš nebo několik veršů, které tvoří předěl mezi slokami. Refrény nemusí mezi sebou logicky souviset. Pelešjan ve filmu vytváří analogii refrénu. To je ona opakující se<sup>52</sup> epizoda pastýře a ovce v horské řece. Touto epizodou film začíná i končí a je prostřihávána se scénou svatby: zvíme tedy, že ženich je onen pastýř, kterého jsme viděli v divoké horské řece. Epizoda sestupu horskou bystřinou tvoří ústřední refrén celého filmu. Taková konstrukce filmu vyžaduje neustálý návrat k záběrům, které zdánlivě již ve filmu splnily svou prostou informační roli, a to proto, aby je konfrontovala s novými záběry (epizodami), aby tak dala zaznít plnosti jejich vnitřních obsahů. Opakování tohoto refrénu hraje obdobnou roli jako opakování rýmu v básni. Na jedné straně se pokaždé odhaluje rozdíl ve stejném či podobném, jako v rýmujících se slovech, a na druhé straně je refrén jakýmsi oboustranným zrcadlem, které vždy novým způsobem moduluje následující (předcházející) řádky, následující (předcházející) sloky básně, aby z nich povstal sémantický celek.

Pro poezii stejně jako pro Pelešjana je temporytmus pojmem rozhodujícím. Temporytmus určuje průběh času ve filmu, organizuje vnímání diváka, řeší dramaturgii. Rytmus má schopnost harmonizovat skladebnou strukturu. „Stalo se zvykem vnímat rytmus jakožto pravidelné střídání, opakování stejných prvků. Právě ta vlastnost rytmických procesů – jejich zacyklení – určuje hodnotu rytmů u přírodních procesů a u pracovní činnosti člověka,“ píše Lotman.<sup>53</sup> Pojem tempa je úzce spjat s hudbou. V hudbě je tempo rychlostí proudu změn počitatelných metrických jednotek a vychází z hudby samotné, podle jejího charakteru, obsahu a faktury. Vezměme si například obě epizody tahání stohů sena. Tento děj je rozdělen do časových úseků, které znovu buduje sám autor. Jejich pořadí se stává rytmickým za pomoci podobných fyzických pohybů v záběru,

<sup>51</sup> Viktor Šklovskij. „Poezija i proza v kinematografii“. In: *Poetika Kino*. 2. vydání. Sankt-Petěrburg: RIII Rossijskij Institut Istoriji Iskustv, 2001, s. 92.

<sup>52</sup> Pojem „opakování“ používám jen pro srozumitelnost, nikoli jako jakoukoli repetici. Opakování v pelešjanovském slova smyslu je vždy významovým rozvinutím znovu viděného (znovu slyšeného).

<sup>53</sup> Jurij Lotman. *Ritm kak strukturnaja osnova sticha*. Sankt-Petěrburg: M. L. Gasparov, 1996, s. 54n.

pomocí doslovného opakování materiálu (občas jsou záběry zrcadlově převrácené nebo jsou zvětšené) a také prostřednictvím kombinace začátku záběrů s novou hudební frází ze třetí části Vivaldiho *Léta*. Opakování ukazuje, že lidé konají činnosti mnohokrát a každý člověk právě opakuje stejná gesta. To znamená, že mezi prvky vznikají takové vztahy, které je odhalují jako nějaké formální funkce. Princip opakování se stává základem partitury filmu, čímž vytváří zcela specifickou koncepci prostoru a času. Význam opakování je dvojaký. Zaprvé zpřehledňuje uspořádanou filmovou matérii a zadruhé v ní vytváří významonosné akcenty, které na sebe strhávají pozornost a umožňují viděné záběry vidět nově. Zvýrazněné gramatické prvky tak dostávají nové sémantické obsahy.

Aby byl film vnímán jako poezie, musí divák dostat určitý signál, který způsobí příslušnou změnu v jeho vnímání. Michail Jampolskij píše: „Zvuk do značné míry dopomáhá Pelešjanovi k výměně registrů. Ruchy jsou přirozeně spojeny s reálnou konkrétností skutečnosti, s určitým prostorem a časem. Hudba je naopak abstrahuje jak od prostoru, tak od času.“<sup>54</sup> Vezměme úvodní scénu a rozdělme ji na dvě části, z nichž každá trvá zhruba jednu minutu. V první části je 11 obrazových záběrů a ohlušující řev řeky. Druhá část této epizody se skládá ze 4 záběrů, které jsou doprovázeny zintenzivňováním hudby. Ruch vody zde téměř zcela utichne. Mění se původní rychlost, záběry jsou zpomalené. Zmírní se hluk horského potoka a pomalá rychlost nám pomáhá zapomenout na nebezpečí a zběsilost hrubé síly vycházející z rozrušené vody. Tím epizoda ztrácí punc každodennosti a je poetizována. Hudba změkčuje, uklidňuje horský potok, noří nás do klidného rozjímání. Podobně se odtržení od reality vyskytuje také ve scéně honění ovcí v horách, kdy slyšíme mečení ovcí, křik lidí a ruch kamionů. Tak Pelešjan zakládá film na zvukově-obrazové montáži ve snaze nalézt organickou jednotu obrazu a zvuku, které vyjadřují zároveň ucelený obraz, jednotnou myšlenku a jediný emocionální prožitek. „U Pelešjana lze mluvit o trvalém procesu růstu a snižování indexovosti obrazu. Indexovostí rozumím připojení ke konkrétnímu prostoru a času. Postupný rozpad indexovosti záběru je nejdůležitější složkou

<sup>54</sup> Michail Jampolskij, „Schema i stichija: O filmach Artura Pelešjana“. In: Michail Jampolskij. *Jazyk, tělo, slučaj: Kinematograf I poiski smysla*. Moskva: Novoje Litěraturnoje Obozrenije, 2004, s. 106.

celkové strategie režiséra, směřující k vytvoření poetického obrazu světa,“ píše Jampolskij.<sup>55</sup>

Asociace, vázící se k jednomu či více záběrům, odhalují působením formálních prostředků strukturu filmového textu v jeho obecnosti. Pelešjan se neomezuje na jediný význam nebo obsah, ale buduje též vedlejší významy, narážky, symboly a alegorie. Montáž hraje v tomto případě zvláštní roli. Jsou to především délka a posloupnost záběrů, které poskytují divákům vhodný čas pro to, aby našli analogii mezi skladbou, povahou záběrů a vznikajícími významonosnými obrazy. Můžeme například vést paralelu mezi motivy pastýře a ovce, a nechat tak povstat buď obraz Ježíše jako pastýře a Beránka Božího nebo nás tyto obrazy mohou navádět k odkazu na motiv Christofora.<sup>56</sup> Jindy například stádo ovcí nabývá takového pohybového tvaru, že se jednotlivé ovce ztrácejí v celku a vypadají jako jakýsi vodní tok. Můžeme říci, že sémantický obraz u Pelešjana neformuluje myšlenku přímo, ale jen ji formuje a navádí k ní prostřednictvím nepřímých náznaků, jakýchsi skrytých znaků či zdánlivě vedlejších motivů, které nedávají svůj význam na odív, ale jež vyzývají k odhalení.<sup>57</sup>

Horská bystřina v úvodu filmu vypadá na první pohled jako něco konkrétního, existujícího samo o sobě. Pelešjan ale vytváří scénu tak, že obnažuje podstatu filmu: zvyšuje počet záběrů se stejným obsahem. Tím ukazuje řeku i pastýře pohybujícího se v ní jako pouze zdánlivé. Nikoli jako samostatný obraz, ale jako vlastní filmový materiál je pohyb pastýře svědectvím o podstatě filmového času, protože právě podle tohoto opakování pohybu je možné si nejjasněji uvědomit, že se nám navrácí již jednou viděné. Řeka bez pohybu, jak jsme zvyklí z každodenního života vnímat,

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 106.

<sup>56</sup> Vysvětlovat pojem Christoforos je jistě zbytečné, bylo by to jako vysvětlovat slovo semafor nebo slovo fosfor. Z kontextu je jasné, že pastevec nesoucí beránka může být chápán jako Christoforos (řec. férein – nésti, forein – nositi), tedy ten, jenž nese (nosí) Krista, stejně jako semafor je to, co nese znamení (řec. semeion) Nicméně za zmínku stojí původ slova férein, který bývá spojován s praindoevropským kořenem bher, odkud také koření dnešní anglické bear. A právě jeden z ústředních pelešjanových pojmů „opěrné záběry“ bývá do angličtiny překládán jako „bearing shots“. (Pozn. editora.)

<sup>57</sup> Právě výše uvedený odkaz na Christofora je příkladem takového skrytého znaku. Přídavná jména „skrytý“, „nepřítomný“ atp. jsou Pelešjanem hojně užívána, byť definiční vymezení těchto pojmů může někdy nabývat rozmlžených obrysů. (Pozn. editora.)

neexistuje, neboť vše je změnou.<sup>58</sup> Pelešjan je schopen uměle řídit průběh času takových změn tím, že narušuje životní tok času, tak jak jsme zvyklí jej běžně vnímat, a proto se každý záběr stává artikulací svébytného času. Opakování záběrů není mrtvým automatismem pohybu, ale prostřednictvím změny velikostí opakovaných záběrů či jejich prostým stranovým obrácením nabývají tyto opakované záběry nového významu. To znamená, že pomocí už existujícího filmového materiálu Pelešjan nachází další možnosti budování svého poetického textu, a tak v podstatě stejně jako básník vytvářející pomocí kombinace existujících slov nová slovní spojení Pelešjan konstruuje nová syntagmata a artikuluje nové významy.

Při montáži již zmiňované úvodní scény filmu Pelešjan například vždy opakovaně přerušuje záběr tak, že nedovoluje pastýři opustit rám záběru. Tato skladebná figura se opakuje několikrát. Scéna, která ve skutečnosti trvala několik vteřin, se ve filmu protáhla do několika minut, čímž ztrácí spojení se skutečností a dává divákovi naplno zakusit, že scéna je vytvořena opakováním stejných záběrů. Toto opakování není důrazem na určitý předmět či jev, ale je důležité kvůli sobě samému, neboť je základním principem celého filmu a vytváří iluzi neustálého pohybu a buduje výsledný sémantický obraz. Pelešjanovými slovy řečeno: „Distanční montáž dává struktuře filmu ne formu obvyklé montážní ‚řady‘, ani formu seskupení různých ‚řad‘, nýbrž v úhrnu vytváří kruhovou, či přesněji řečeno kulovou rotující konfiguraci.“<sup>59</sup> Pelešjan pojednává strukturu svého filmu jako systém přechodů od jedné fyzické činnosti k druhé. Michail Jampolskij nachází velmi výstižnou paralelu mezi ústřední ideou *Ročních období* a Nietzscheho myšlenkou o věčném návratu: „Tento život, jak jej teď žiješ a jak jsi jej žil, budeš muset žít ještě jednou a ještě nespočetněkrát; a nebude v něm nic nového, nýbrž musí se ti navracet každá bolest a každá rozkoš a každý nápad a vzdech a vše, co bylo ve tvém životě nevyřčeně malé i velké, a všechno ve stejném pořadí a sledu – a také tento pavouk a toto měsíční světlo mezi stromy a také tento okamžik a já sám. Věčné přesýpací hodiny bytí se stále znovu obracejí – a ty s nimi, zrnko

<sup>58</sup> „[...] a v zámku i okolo zámku všecko pusto i mrtvo: stromy byly, ale bez listí; luka byly, ale bez trávy; řeka byla, ale netekla: nikdež ani ptáčka zpěvačka, ani kvítka země dítka, a ve vodě ani rybičky běličky.“ Karel Jaromír Erben. „Dlouhý, široký a bystrozraký“. In: Týž. *České pohádky*. Praha: Albatros, 1989, s. 34.

<sup>59</sup> Artavazd A. Pelešjan. „Distanční montáž neboli teorie distance“, viz s. 25 této knihy.

prachu!<sup>60</sup> Avšak lidé ve filmu Pelešjana nezůstávají tichými a pokornými jako zrnko prachu uprostřed všude stejného a lhostejného času. Příroda je panovačná, nutí člověka klást odpor a tím zoceluje jeho vůli. Podle filozofa Meraba Mamardašviliho je podstata času nerozlučně svázána s naším životním usilováním: „Život je usilování v čase. To znamená, že je třeba vyvinout úsilí, abychom vůbec zůstali naživu.“<sup>61</sup> Smrt nepřichází po životě, nýbrž je zapojena do života samého, a právě proto člověk potřebuje žít intenzivně ze všech sil, aby čas nebyl ztracen, aby člověk nekonstruoval teorie o životě, ale aby jej doopravdy naplno prožil, protože život sám je jeho fundamentální prací a úkolem, posvěcovaným v každodennosti.

#### Použitá literatura

- Erben, Karel Jaromír. „Dlouhý, široký a bystrozraký“. In: Týž. *České pohádky*. Praha: Albatros, 1989.
- Jampolskij, Michail. „Schema i stichija: O filmech Artura Pelešjana“. In: Michail Jampolskij. *Jazyk, tělo, slučaj: Kinematograf I poiski smysla*. Moskva: Novoje Litěraturnoje Obozrenije, 2004.
- Lotman, Jurij. „Ritm kak strukturnaja osnova sticha“. In: Týž. *O poetach i poeziji. Analiz poetičeskogo těksta: Struktura sticha*. Sankt-Petěrburg: M. L. Gasparov, 1996.
- Lotman, Jurij. *Semiotika kino i problemy kinoestětiki*. Tallinn: Eesti Raamat, 1973.
- Mamardašvili, Merab. *Psichologičeskaja topologija puti*. Sankt-Petěrburg: Izdatělstvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 1997. Přednáška č. 1 ze dne 6. 3. 1984. Dostupné také [online] z: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm>.
- Nietzsche, Friedrich. *Radostná věda*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 2001, s. 183n.
- Pelešjan, Artavazd A. „Distanční montáž neboli teorie distance“, viz s. 11 této knihy.

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche. *Radostná věda*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 2001, s. 183n.

<sup>61</sup> Merab Mamardašvili. *Psichologičeskaja topologija puti*. Sankt-Petěrburg: Izdatělstvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 1997. Přednáška č. 1 ze dne 6. 3. 1984. Dostupné také [online] z: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm>.