

Několik úvah o filmovém umění

Roman Ingarden

I

Často se hovoří o filmu jako o umění. Rozumí se tím nikoliv „film“ jako celuloidový kotouč, pokrytý sledem obrázků, nýbrž filmová podívaná, vytvořená prostřednictvím světla a tohoto kotouče. Je mým úkolem zabývat se takovou podívanou, nebo spíše některými z podívaných tohoto druhu. Nebudu se vůbec zabývat reportáží: čímž rozumím jednak podívanou nazývanou filmový deník, jednak filmy vědecké nebo dokumentární, jejichž účel je vzdělávací nebo výchovný.

Reportážní film nám předvádí jisté skutečné děje a předměty. Je pravda, že se to děje projekcí fotografických snímků a že divák nemá přímo před sebou ani osoby, které existují ve skutečném světě, ani příhody, které se udály, nýbrž pouze jejich obrazy. Přesto však při jejich pozorování zaujímá divák bezděčně stejný postoj, jako kdyby viděl skutečné předměty, zapomíná na to, že má před sebou jenom obrazy a že mu skutečné předměty – v přesném slova smyslu – nejsou předváděny. Tak se mu například zdá, že je pohromadě s účastníky konference v Jaltě. Jinak je tomu v „uměleckém“ filmovém díle, nehledě prozatím k jeho umělecké hodnotě. Věci a osoby představované v takovém díle – například ve filmu *Romance v moll* nebo *Goupi Mains-Bouges* – nenáleží vlastně do skutečného světa, nemůžeme je potkat na ulici ani s nimi přijít do styku. Jsou to přeludy zvláštního druhu, osoby „z bá-

chorcky“, a vše, co se jim přihodí, všechny děje, na nichž mají účast, se neodehrávají „ve skutečnosti“, jako se „ve skutečnosti“ odehrávaly například válečné příhody, jichž jsme byli svědky nebo spoluherci. Jsou to „pohádkové“ příhody, románové nebo básnické děje, s jedním rozdílem, že nám totiž nejsou vyprávěny, nýbrž předváděny. I když postavy mluví, nemáme co dělat s vypravováním o tom, co říkají, nýbrž s předváděním jejich slov.

Skutečnost, že to jsou předměty ireálné, není v rozporu s tím, že pro získání obrazů na filmovém proužku je třeba fotografovat skutečné předměty: osoby nebo loutky, věci, někdy i jen dekorace. Neboť stejně jako na divadle není faktorem divadla skutečný herec, například Jaracz nebo Solski,¹ nýbrž postava, kterou představuje, například Bedřich Veliký nebo Smugon,² tak herci nemají sami o sobě účast ani na filmové podívaně, tam náležejí pouze postavy, které hrají.

Může se přihodit, že při sledování postav, věcí a dějů ve filmové podívaně někdy zapomeneme – a třeba i na hezkou chvíli –, že to jsou předměty z báchorcky. Může se stát, že v nich vidíme to, co předstírají, skutečné předměty, které známe odjinud. Tak třeba vidíme švédskou královnu Kristinu nebo Petra Velikého. „Klam“ je tedy tak dokonalý nebo tak úplný, že můžeme zapomenout, že předměty z báchorcky, které pozorujeme, nejsou skutečně to, co předstírají.

Konečně se může stát, že nám byly ukazovány jen proto, aby v nás byl vyvolán do jisté míry dojem, že máme co dělat se skutečnými lidmi a jejich skutečnými záležitostmi, jinak by nás jejich neskutečné osudy nechaly značně chladnými. A přece nás vzrušují, a možno dokonce říci, že mají tak učinit. Nicméně však, žádný z nás diváků na uměleckých filmech nevěří doopravdy, že postavy jsou skutečné. A také opravdu nejsou. Jsou to fikce, stýny se zdáním skutečnosti. Jakmile stupeň a jakost suggestce překročí určitou mez, jakmile zdání skutečnosti ztratí svůj charakter pouhého zdání, mění se umělecké dílo v reportáž. Dojem, který vyvolává v divácích, se docela změní a nadobro přesahuje to, čeho může umělecké dílo u diváka dosáhnout a čeho má dosáhnout.

Objasněme si tuto tezi na příkladě. Hrdina uměleckého filmu se má podrobit operaci. Aby se dosáhlo silného účinku, byla nafilmována skutečná operace nemocného pacienta. Operace však způsobila lékařům mnoho nesnází, nastaly nepředvídané komplikace, zvláště nebezpečné krvácení, které v jedné chvíli vzbuzovalo obavy o život nemocného, atd. Vše bylo tedy provedeno velmi realisticky, takže se očekávalo, že scéna vyvolá u diváků hluboký dojem. Byla však překročena míra. Dojem byl docela skutečný, ale úplně odlišný od toho, jehož mělo být dosaženo. Diváci měli takové obavy z toho, že jim nemocný zemře před očima, že živě protestovali proti takové podívané. Bylo to něco podobného, jako ona rozhlasová relace ve Spojených státech s námětem útoku Marťanů na zemi. Jinak řečeno: zdání reality se změnilo ve skutečnou realitu a posluchači v daném okamžiku změnili svůj postoj: místo aby se na věci dívali jako na rozhlasovou hru, reagovali jako na skutečné věci. Jejich chování následovalo změnu jejich postoje. Toto chování nemělo nic společného s estetickou reakcí. Diváci již neměli před sebou umělecké dílo.

Jaké jsou to prostředky, s jejichž pomocí dosahuje kinematografické umění tohoto zdání skutečnosti, vyhýbajíc se však ukazování „pravé“ reality? Není snadné rozřešit tento problém, dokonce je to nesnadnější než u děl literárních. Prozatím přestáváme na konstatování, že není vůbec umělecké filmové podívané bez této tendence k vytváření zdání skutečnosti, aniž se však vyvolává u diváků úplně přesvědčení o skutečnosti toho, co se vidí

„ve filmu“. Ostatně není závazné, aby postavy, předměty a to, co se jim na plátně přihází, i když se to tváří jako skutečnost, tvářilo se jako předměty a děje, které známe odjinud. Umělecký film nemusí být nevyhnutelně filmem „historickým“. Zdání reality může být vytvářeno i tam, kde to, co se děje na plátně, se odehrává jakoby na jiném světě, bez zjevné spojitosti s předměty a individuálními osobami, které známe ze zkušenosti. Jak daleko může jít tato specifická světla a dějů zobrazených ve filmu a jejich nezávislost na skutečném světě, který známe ze své každodenní zkušenosti – to je také otázka, která si vyžádá dosti obtížných podrobných úvah, příliš nesnadných, než abychom se jim mohli věnovat. Když si však klademe tuto otázku, tím, že jsme ji položili, konstatujeme, že tato specifická zobrazení světa je skutečně dána aspoň do jisté míry. A to je vše, oč nám zatím jde.

Prozatím je důležitější následující úvaha: všechny filmy, které předvádějí divákovi neskutečné předměty a děje a které pouze navozují realitu způsobem více či méně suggestivním, nejsou „uměleckými“ filmy v pravém slova smyslu: všechny nejsou díla mající uměleckou hodnotu. Aby se jimi staly, musejí vyhovovat jiným podmínkám. Stanovit tyto podmínky by bylo úkolem toho, kdo by chtěl zodpovědět otázku, co je to filmové umění. Je to však nesnadný a složitý problém, vyžaduje také zvláštní přípravy, takže tu nemůžeme jej rozřešit. Omezím se na několik vstupních poznámek.

II

Především je nutno seznámit se s výstavbou filmové podívané, která je odlišuje od ostatních děl umění zobrazujících. Musíme za prvé rozlišit film němý a zvukový. Němý film nám umožňuje podívanou, při níž máme jenom jediný prostředek dovědět se o tom, co se děje ve světě zobrazeném ve filmu.³ Musíme vnímat zřetelně, co nám ukazuje film, a vycházejíce z tohoto vnímání, používajíce všech daností, jež nám jsou po ruce, vynaložit úsilí, abychom pochopili to, co se odehrává v osobách či jiných tvorech, kteří se účastní děje, a tímto způsobem porozumět smyslu děje. Ve zvukovém filmu můžeme nadto těžit ze sluchového vnímání, jež nám dovoluje slyšet lidskou řeč a jiné zvukové znaky chování věcí a osob zob-

razených ve filmu. Zvukový film obsahuje obvykle ještě jiný důležitý zvukový faktor, totiž hudbu, jejíž funkce je ostatně několikerá.⁵

Dnes dobře víme, a to jak teoreticky, tak i z praxe filmové kompozice, že hudba není vedlejší, nezávislou a zcela samoúčelnou složkou, nýbrž že má důležitý podíl a zvláštní úlohu ve filmové podívané. Je tedy komponována zvláštním způsobem a podléhá do jisté míry požadavkům vyplývajícím z čistě filmových motivů: spolu se zrakovými danostmi vytváří organický „celek“.

Němý film je, aspoň dodnes, ideálem, který nebyl dosud plně uskutečněn. Dokonce lze pochybovat, zda může být vůbec někdy takového ideálu dosaženo, poněvadž se zde tomu, co může být filmem zobrazováno, kladou takové meze, že v čistém stavu – to jest bez jakýchkoliv nápisů a titulků – byl by to zjev naprosto výjimečný. Tu se nám do jisté míry naskýtá problém, totiž otázka výstavby filmů, kterým se říká abstraktní filmy, a jejich teoretické možnosti. Neboť film skutečně němý je také do jisté míry filmem abstraktním.

Ať už je tomu jakkoliv, zvukový film je fakt a s ním se také nejčastěji setkáváme. Klade nám zvláštní problémy, a to jak svou strukturou, tak i uměleckými možnostmi, které z ní vyplývají.

Omezím-li své další poznámky na zvukové filmy a vezmu-li v úvahu jen zvukové filmy takové, které plně užívají možností, jichž má po ruce filmové umění, mohu říci: film je umělecké dílo stojící na rozhraní několika umění, jejichž spolupráce vyústila v díla zcela zvláštní. Na jedné straně se film blíží těm či oněm druhům děl literárních, na druhé straně je blízký malířství – obrazu či spíše sérii obrazů, zároveň nemá daleko k divadlu, i když se od něho podstatně liší, a konečně obsahuje i podstatné prvky hudebního díla, nemluvě ani o tom, že je často spojen s hudebními díly, zvláště s díly hudby programní.

Přistupujeme-li k tomuto problému z jiného zorného úhlu, můžeme říci, že filmové dílo náleží jednak k dílům umění časového, jednak obsahuje důležité prvky umění prostorového, je uměním zobrazujícím a obsahuje také četné faktory, možno-li tak říci, čistého umění, nebo aspoň zárodky toho, co vidí filmaři snící o tzv. abstraktním filmu. Je to tedy obzvláště komplexní podívaná složitě struktury, polyfo-

nický produkt koexistujících a kooperujících složek, jejichž přítomnost v témže celku dává vzniknout harmonickým i disharmonickým zjevům rozmanitého druhu. Proto jsou také problémy umělecké výstavby takového heterogenního a komplexního celku zvláště četné a složité. Abychom se mohli pokusit o jejich formulaci, musíme proniknouti hlouběji do detailů výstavby filmového díla.

III

Základním prvkem filmového díla a zároveň faktorem, který z něho činí umění pro sebe, je ten, který rozhoduje o blízké příbuznosti mezi filmovou podívanou a obrazem. V obou případech nám umožňují jisté vizuální aspekty, rekonstruované pomocí nanášení barev na projekční ploše a na plátně, quazi-perceptivní představu předmětů učiněných takto viditelnými: věcí, lidí a dějů.⁶ Ale obraz je statickým zobrazením nějakého předmětu nebo nějakého děje v určitém okamžiku, kdežto filmová podívaná je předvádění plynulých dějů v jejich po sobě jdoucích etapách, jakož i událostí a předmětů, jež mají na nich účast; a toto předvádění se děje prostřednictvím řady plynulých aspektů.

Ve filmové podívané se stále něco děje, a to ve dvojitým smyslu: a) ve vrstvě zobrazených předmětů se něco děje s postavami a s předměty, stejně jako děje ve filmu předváděné se ve svém průběhu mění; b) ve vrstvě aspektů se uskutečňuje nepřetržitá změna jejich obsahu a postupů. Některé mizejí, jiné se opět objevují.

Tato vývojovost způsobuje, že filmová podívaná je nejvíce příbuzná jistému druhu obrazů vůbec, jinde jsem je nazval „obrazy s literárními náměty“. Obraz takového druhu obsahuje tři různé vrstvy: a) vrstvu aspektů, rekonstruovaných pomocí techniky, již si malíř určil; b) vrstvu zobrazených předmětů, osob nebo věcí; c) vrstvu, kterou vytváří určitá životní situace, příhoda, do níž jsou zobrazené předměty zapojeny. Ukazuje vždy jen jediný okamžik určitého procesu, kdežto etapy předcházející a následující je nutno uhádnouti nebo si formulovat. To právě dělá, že takové obrazy mají literární námět. Naproti tomu ukazuje film určitý proces ve vývoji, nebo aspoň ukazuje jeho etapy nejdůležitější pro danou „historii“, neomezuje se na jedinou situaci vybranou z celku, a tím ovšem znehybnělou. Tento způsob

ukázati postupně za sebou jednotlivé etapy toho, co se odehrálo v zobrazeném světě, a který by se mohl uskutečnit, aspoň zásadně, zrovna tak dobře slovy, určuje příbuznost — z jistého hlediska velmi hlubokou — mezi filmem a literárním dílem. Film vypráví, abychom tak řekli, to, co se odehrává ve světě zobrazených předmětů,⁷ ale vypráví to pomocí řady plynulých obrazů, přecházejících jeden v druhý, a ne pomocí jazykových prostředků.

Tak postup a prostředky jsou v obou případech rozdílné. V literárním díle je celý zobrazený svět určen a do jisté míry vytvářen dvěma vrstvami jazyka: systémem významů a smyslů vět, jakož i systémem slovních zvuků. Jazyk literárního díla určuje a navozuje i vizualizaci předmětů vnějšího světa. Jazyk díla je jaksi prostředníkem mezi čtenářem a quazi-realitou, zobrazenou v díle, jazyk dovoluje čtenáři si právě jen domyslit předměty, o nichž se mluví, zviditelnit si je více či méně živým způsobem, ale nikdy nedovolí, aby s nimi vstoupil do přímého styku. Tohoto zprostředkujícího charakteru přibývá zvláště tehdy, když se objevuje samostatný prostředník: vypravěč, jak to bývá zvykem ve značném počtu literárních děl, ale to není vlastně proti povaze literárního díla. Avšak tato zprostředkující úloha vypravěče a jazyka chybí ve filmovém díle. To, co se tu předvádí, je řada vizuálních aspektů, fotograficky rekonstruovaných, jejichž vnímání působí, že přestáváme vidět projekční plátno a že na jeho místě vidíme, i když téměř nikdy docela stejným způsobem jako při vnímání, věci a osoby, chovající se podle určitých pravidel.

Kdyby tyto aspekty byly totožné s oněmi, jež máme při smyslovém vnímání, viděli bychom zcela jednoduše věci a osoby v prostoru. Ale ve filmu jsou to vždy jen aspekty z několika hledisek deformované. Jejich jediný styčný bod s vnímáním je ten, že mají jako základ jistou mnohost dojmových dat, vyznačujících se aktuálností zvláštní, odlišnou od aktuálnosti vnímání. Výsledek těchto deformací je ten, že bezprostřední charakter a tělesná přítomnost předmětů, které vnímáme ve filmu, jsou jen zdánlivé a že tyto předměty jsou jen fantomy, které předstírají tělesnou přítomnost věcí; dojmová báze těchto aspektů způsobuje, že to, co je ve skutečnosti čistou iluzí, se nám jeví téměř jako skutečnost a má v sobě zdání reality.

Zdání skutečnosti přibývá následkem zvláštních vlastností filmového díla. Již to, že se některé věci samy od sebe autonomně pohybují a že se chovají jako skutečné bytosti, je značně důležité. Toto chování se nevztahuje jen na to, co se dá vidět, nýbrž i na to, co se dá slyšet, na zvuky, hluky, bručení, lidskou řeč atd. Postavy ve filmu se chovají tělesně jako živé osoby. V jejich gestech, ve výrazu jejich tváře a v jejich pohybech se uskutečňují různé změny, jejichž úkolem je vyjadřovati duševní stavy. Divák je tedy nejen svědkem jejich čistě tělesného počínání, ale uvádí je také v souvislost s jejich duševními stavy jako v obyčejném životě. Divák nemá před sebou pouhá lidská těla, nýbrž osoby, bytosti zároveň tělesné i duchovní, chápe jejich city, jejich touhy a pocity zášti, vniká do jejich záměrů a realizace jejich aktů, a někdy dokonce chápe do jisté míry jejich představy a myšlenky. Chápe tedy děj nejen vnějškově, ale také vnitřně a vystihuje jeho smysl. Proniká tak k tomu, co vytváří pravou podstatu jejich jednání. Jejich subjektivní charakter a jejich spontánní střetnutí s lidmi přidává autonomního charakteru a tím zdání skutečnosti tomu, co „vidíme“ a „slyšíme“ ve filmu.

Přesto, že filmové dílo je příbuzné s dílem literárním, mizí tu docela faktor jazyka jako nástroje, který slouží pomocí slovních významů k označování zobrazených předmětů — nebo se z jazyka stává čistě pomocný, doplňkový prostředek jako ve zvukovém filmu. Podstatný fakt, že základním prostředkem filmového podání je řada quazi-perceptivních plynulých aspektů, vede k základnímu principu výstavby filmového díla: ve světě filmu má být všechno předváděno přímo v aspektech, nebo vyjadřováno viditelným materiálem, jež poskytuje chování zobrazených osob. Proto také, je-li zvukový film vytvářen ve shodě s tímto principem, musí být jazyk, který se ve filmu vyskytuje, živým jazykem postav představovaných filmem. Jazyk pak náleží k jejich chování a tvoří část jejich „behaviour“. Pronášená slova a věty náleží tedy k zobrazeným faktům a nezůstávají mimo zobrazený svět. Role vypravěče, který nepatří do světa filmem zobrazeného a vypráví divákům, abychom tak řekli, zvenčí, „vlastními slovy“, různé podrobnosti o tom, co je filmem předváděno nebo co má k filmu nějaký vztah, je v rozporu se specifickou výstavbou filmového díla a je

také divákem pocíťován jako nesnesitelný přídavek (například ve filmu o Michelangelovi).

Filmové dílo stojí tedy na pomezí dvou jiných typů uměleckých děl: malířství a literatury. Zpočátku se zdá, že v dobrém zvukovém filmu se děje totéž co v divadelním představení. A to také způsobilo, že se film dal nesprávným směrem. Ani na divadle – aspoň v moderním dramatu – nenajdeme vypravěče, postavy nám jsou předváděny přímo ve svých zvratech a v tělesném chování, které dovoluje rozpoznávat jejich duševní stavy a porozumět jejich psychologii. Také zde náleží slova a věty, vyslovované jednajícími postavami, do zobrazeného světa a jeví se nám jako fakta, která se stávají v onom světě. Tu a tam slova a věty, spontánně postavami vyslovované, jsou dalším faktorem, který rozmožňuje zdání skutečnosti tohoto světa, který je ve filmu nebo „na scéně“ zobrazen. A přece se oba druhy podívané zásadně od sebe liší. Nehledě k aspektům tu i tam rekonstruovaným, spočívá základní rozdíl v tom, že v dramatu je hlavním prostředkem zobrazovacím řeč, realizovaná mluvou postav, a to, co můžeme při divadelním představení sledovat zrakem, má úkol toliko podružný, doplňkový. Divadelní představení, které je na hranici mezi literaturou a uměním divadelním, má blíž k čisté literatuře než zvukový film. Ve filmu se vzájemný vztah obou složek zobrazení od základů mění. Faktor zrakový se stane hlavním, faktor lidské řeči, realizovaný v slovech a větách postavami vyslovovaných, se stává doplňkovým, druhotným. Pokaždé, když je některá ze složek uměleckého díla v rozporu se základním principem jeho struktury, je jeho estetické vnímání takovým způsobem ovlivněno, že tato složka je cítěna jako něco zbytečného, neužitečného, a dokonce jako rušivý přídavek. To způsobuje, že tiráda, vyprávění nebo dlouhý rozhovor, který by byl ještě snesitelný v dramatu na scéně, zvláště je-li drama veršované, se stává ve filmovém díle nesnesitelným, nudným a někdy dokonce pobuřujícím. Řeč, je-li komponována správně, ve shodě s požadavky filmu, stává se doplňkem gesta, téměř gestem samým. Postavy ve filmu mluví polovětami a poloslovy, což náleží bytostně k jejich chování. Rozumí se, že slova vyslovovaná nejsou nikdy gestem v přesném slova smyslu. Neboť gesto, jako každý tělesný, výrazový prostředek chování, má přesně

vzato jen výrazovou hodnotu,⁸ to jest zvnějšňuje a zviditelňuje duševní jev sám nebo aspoň jeho specifické kvality. Slovo naopak vždy něco označuje, zobrazuje něco svým významem a zvnějšňuje to jen potud, pokud navozuje smyslový aspekt svého předmětu nebo vyjadřuje něco podobného tónem výslovnosti. Ale není slova, tím méně věty, která by něco neoznačovala. Naproti tomu všechna slova a všechny věty neplní expresivní funkci, například to nečiní věty vytištěné v matematickém traktátu. Pro slovo ve filmu je důležité, aby bylo vyslovováno a komponováno tak, že jeho expresivní funkce se stává velmi mocnou a určitou, blíží se tím gestu, a zároveň se jeho význam zhušťuje a stává „lapidárním“. Svým obsahem jen doplňuje zobrazený děj podrobnostmi, které nemohou být předvedeny čistě vizuálním způsobem a které těsně zapadají do průběhu dějové akce, tvoříce v ní složky zásadní důležitosti, bez nichž by akce představovala „disiecta membra“, fragmenty samy o sobě nepochopitelné, pokud se předpokládá, že se mohly vůbec udát v takovém rozruchu. Slovo takto užitě nestrhuje na sebe pozornost a neodvádí diváka od průběhu děje, nýbrž naopak mu umožňuje se lépe do děje pohroužit a vystihnout jej nejen po vnější stránce, nýbrž také v jeho vnitřním významu.

Používáme-li tímto způsobem mluveného slova, neprohřešujeme se proti základnímu principu filmového díla, který vyžaduje, aby vše bylo ukázáno, neboť i slovo je ukazováno ve svém konkrétním zabarvení a váže se úzce k tělesnému chování mluvící postavy. Ale musí být přece užíváno ve shodě s tímto principem: tedy tam a jedině tam, kde to, co vyjadřuje, nemůže být ukázáno pomocí vizuálních aspektů a je zároveň neopomenutelným faktorem v celku vyvíjejícího se děje. Postupujeme-li takto, nepřekračujeme ani funkci mluveného jazyka ve skutečných životních situacích. Živý jazyk, na rozdíl od jazyka literárního, deformovaného a rozvitého v psaných textech, plní obvykle přesně svou funkci expresivního vyjádření a je úsporný; vyslovuje to, co je nezbytné v dané situaci, a říká jen to a pomáhá člověku rozhodným způsobem v jeho jednání. Použitím živého jazyka ve filmovém díle vyvarujeme se neúplného zobrazení a tím se také vyhneme znásilnění reproduované nebo vymyšlené reality, k němuž by došlo, kdybychom z něho odstranili kaž-

dé lidské chování, které přesahuje ryzi vizuálnost. Vystříháme se toho učinit nerosozumitelným to, co se odehrává v zobrazeném světě; což by se stalo, kdyby to, co v dané situaci a v určeném okamžiku by mělo být vyjádřeno, nebylo vyjádřeno. Přílišná žvanivost ve filmu nejenom dráždí a nudí, ale nadto se přičí tendenci učinit realitu zobrazeného světa pravděpodobnou. A chybí-li slovo tam, kde je nezbytné, působí to nejen stejně destruktivně na to, co má být zobrazeno, nýbrž přičí se to dále tendenci dospět ke zdání reality tím, že jsou z celistvého procesu vytrhovány složky nezbytné pro další děj. K normálním vzájemným vztahům jednotlivých osob náleží to, že spolu mluví. Filmové postavy mají být chápány nejenom divákem, ale také svými partnery. Kdyby v některém úseku děje se nemluvilo, vzniklo by z toho nedorozumění mezi jednajícími osobami, což by znemožnilo společnou situaci.

Následkem toho není možno němeho filmu použít k zobrazení konfliktů mezi lidmi. S úspěchem lze jej použít pouze tam, kde to, co má být ukázáno, není záležitost mezilidská, tj. jenom v případech, když film zobrazuje buď jednotlivce, nebo mimolidský svět. Není to tedy náhoda, že aspoň jisté filmy mají tento nový aspekt společný s literárním dílem, že jazykové prvky, zachycené podle skutečného života, přináležejí ke svému přirozenému celku. Důsledek toho je, že se ruší hranice, které klade film úplně němý tomu, co v něm může být zobrazeno, ale zároveň je jazyku svěřována úloha spolupracovníka na vytváření zobrazeného světa ve filmu zvukovém. Tato spolupráce, jestliže má celek zůstat dílem povytce filmovým, může být svěřena pouze takovým jazykovým prvkům, které náleží k chování postav (odtud pramení požadavek zavržení všech titulků); nesmí nikdy překročit meze, které jí vymezují doplňkovou funkci v díle, jež je vytvářeno především pomocí vizuálních aspektů. Tato pomocná role jazyka má být dodržována i tam, kde faktory zobrazeného světa ustavené pomocí významu slov jsou pro konciznost výstavby děje faktory nejdůležitějšími.

IV

Chceme-li ve filmovém díle ukázat duševní stavy, které nejsou vyjádřitelné viditelnými prostředky,⁹ tu v případech, kdy slovo nestačí, nebo tehdy, když by nebylo

přirozené, aby postavy mluvily, jeví se nezbytnou spolupráce hudby. Hudba může zasahovat rozmanitým způsobem. Buď se hudební jevy, náležející do světa zobrazeného ve filmovém díle objevují proto, aby ovlivnily průběh děje,¹⁰ nebo samy do zobrazeného světa nenáležejí.

Hudební jevy jsou pak vnější složkou filmového díla, tak jako titulky, ale přesto spolupracují na vytváření zobrazeného světa, ukazujíce divákovi fakta, která se v onom světě odehrávají, nejsou-li zároveň učiněny viditelnými jiným prostředkem. Hudba má pouze zdánlivě funkci doprovodu; ve skutečnosti dovoluje ustavení všeho toho, co bylo jen částečně předváděno pomocí prostředků čistě filmových — aspektů. To je případ Ejzenšteinovy *Sentimentální romance*. Celková náladu tohoto filmu je doplněna náladou hudební. Nikdo ji nehraje, není-li to někdo nebo něco mimo onen svět, který je nám dán viditelným. A přece chápeme tento svět pouze díky spolupráci hudby.

Najdeme však hlubší důvod, proč hudba není pouze užitečná jako pomocnice při vytváření zobrazeného světa, nýbrž je také blízce příbuzná s tímto světem. Proto se také jeví jako jeho významný doplněk. Filmová podívání, jako ostatně i divadelní podívání nebo čistě literární dílo, je podívání rozprostřené v čase, a to v dvojím smyslu: jednak tím, že to, co se odehrává v zobrazeném světě, děje se v zobrazeném čase¹¹ (například během určité roční doby, během několika měsíců), a není jediného filmového díla, které by v tomto smyslu nepřipustilo, aby do jeho celku nevnikl jev konkrétního času. Za druhé tím, že filmové dílo jako zvláštní proces odvíjení jistých jevů (řad aspektů, zvuků řeči apod.) má své fáze a fráze, které přirozeně vytváří, jako v hudebním díle, nejen všeobecnou časovou strukturu, nýbrž také strukturu různých forem konkrétně organizovaného času.

Čas v hudebním díle, jsa strukturou a faktem určeným výhradně zvukovými jevy a jejich uspořádáním, je kvalitativně vymezen,¹² a to dvěma prostředky: jednak ponevadž různé časové fáze (okamžiky) samotného díla mají v sobě kvalitativní zabarvení, vyplývající z toho, co vytváří čistě hudební náplň dané fáze díla a je podmíněno kvalitativním zabarvením okamžiků předcházejících a někdy i těch, jež se ohlašují. Tímto specifickým zabarvením se jednotlivé fáze (okamžiky) hudebního díla

rozlišují jedna od druhé. Ale nadto má imanentní čas hudebního díla nová kvalitativní vymezení, která přesně určují jeho strukturální zvláštnosti. Ty jsou různé povahy. Mimo jiné se konkrétní čas, který se jeví v samotném hudebním díle (ne pouze v díle, jež je předváděno) rozlišuje jistým během. Je to pomalý nebo rychlý sled toho, co je v díle obsaženo, a je určitým způsobem rytmicky uspořádán, což je ve vztahu k různému rozsahu časových jednotek, okamžiků, které v jediné hudební přítomnosti objímají soubory jevů nebo hudebních motivů, úzce mezi sebou spojených.¹³ Zdájí se být delší pro vyšší počet hudebních jevů v nich obsažených, ale zároveň, díky tomuto většímu zhuštění prvků a sledu těchto okamžiků, je jejich průběh rychlejší a okamžiky se samy o sobě stávají kratšími. A naopak: okamžiky, které méně úzce spojují obsažené motivy a nevyznačují se stejně vyhraněným zhuštěním motivů, jsou zdánlivě kratší, ale zároveň pro menší zhuštění a menší dynamismus se protahují více, takže při sledu takových okamžiků díla se zdá, jako by se fenomenální čas nadměru prodlužoval a zrovna tak se zdá být jeho hudební náplň delší. Na této determinaci časových jednotek hudebními jevy a jejich postupným rozvržením, zrovna tak jako na charakteristickém způsobu toku a rozvíjení časových fází spočívá to, co nazýváme „organizací“ času v hudebním díle. Je různá v různých dílech přibližně v téže míře, v jaké se díla liší mezi sebou výběrem hudebních podstat. Přesto je tu možno ještě stanovit určité typy, a dokonce různá pořadí – buď takové, které se vztahují k termínům jako „presto“ nebo „andante“, nebo také takové, které jsou odvozeny od základního rytmu, a to jak toho, který je vyznačen taktem, tak toho, který je charakteristický pro díla určitého typu, jako například mazurka.

Je zajímavé, že tato organizace času, vytvářená prostřednictvím prvků čistě zvukových, může se objevit také v celcích časového rozměru, které nejsou stavěny ze zvukového materiálu. Je možné, a dokonce nutné chápat v širším smyslu pojem hudby odkrytím hudebních prvků tam, kde látka, která vede k organizaci času, je tvořena prvky, které mají jiné jakostní určení. Tak je tomu mezi jiným i ve filmových dílech.

Rytmické zvláštnosti pohybů, předváděných na plátně způsobem čistě vizuálním, zrovna tak jako rytmické zvláštnosti a celý dynamismus procesu vyvíjející se

akce, běh událostí, jejich pomalý vývoj nebo hromadění katastrof v krátkém časovém úseku atd. – to vše jsou jevy svrchovaně hudební a mají úzký vztah k ustavení těch či oněch typů či forem konkrétního času daného filmového díla. Hudba čistě zvuková, která, jak se nesprávně říká, „doprovází“ sérii „obrázků“ předváděných filmem, plní rozmanité funkce ve filmovém díle, je-li dobře komponována, tj. v plném pochopení své funkce organické složky v celku filmové podívané. Zejména je to hudba, která realizuje ve zvukovém materiálu ty formy organizace hudebního času, které čistá filmová podívaná sama sebou ukládá, napřed zrakově; anebo, což je také možné, organizuje formy organizace hudebního času, jež jsou doplněním této formy (a tím právě její kvalitativní determinace), kterou vytváří filmová podívaná sama o sobě ve svých jednotlivých fázích. Bez této spolupráce hudby bylo by filmové dílo právě tím, že svou strukturou vkročuje do oblasti konkrétního času, do jisté míry zmrzačeno, postrádalo by úplně realizace něčeho, co samo určuje v jisté potenciálnosti, aniž by mu bylo možno ztělesnit je dokonalým způsobem vizuálními prostředky. Proto již od prvních kroků filmu byla pociťována potřeba, aby hudba měla podíl na filmovém představení, i když nebylo jasno, v čem spočívá její úloha; a hrálo se cokoliv k zaplnění zvukové prázdnoty němeého filmu, nemluvě o nutnosti překrýt hluk promítacího přístroje. Hledala se spíše díla, která vyhovovala svou literární náladou, než ta, která byla pro svou hudební strukturu způsobilá k doprovázení daného filmového díla. Teprve rozvoj zvukového filmu vedl znenáhla k tomu, aby se rozumělo organickému svazku mezi zrakovou podívanou a hudbou. Výsledek byl ten, že se skládala hudba pro každý film zvlášť, ale tvořily se také filmy, které svým hudebním charakterem byly ve shodě s hudbou, napsanou pro tento film. Vytvořila se tu vzájemná závislost. Je tedy nutné, aby si umělci rozuměli navzájem. Přesto však, aspoň podle mých zkušeností, nedošlo ještě k pochopení hudební struktury vlastního filmového díla.

V

Tato organizace času ve filmovém díle, jež je doplňováno dílem hudebním, je (nebo aspoň může být) v úzkém vztahu s organizací prostoru, ve filmu zobra-

zeného. Prostor je především něčím, co nemůže chybět ve filmovém díle, už proto, že základní složkou filmu je řada obrazů, zobrazujících věci a osoby. Ponecháme-li stranou mezní případy obrazů čistě dekorativních, které nepředstavují nic hmotného, má každý obraz svůj trojrozměrný prostor, v němž se nalézají předměty na obraze zobrazené, které vytvářejí jeho části. Tento prostor učiněný viditelným v obraze je – podobně jako promítací čas filmového díla – prostorem skutečným, nikoliv abstraktním, matematickým. Je, podobně jako čas, utvářen do jisté míry předměty, které se v něm nalézají. Děje se to rozmístěním a pohybem hmotných těles. Na jejich výběru a rozložení na plátně závisí tvar prázdného (průhledného) prostoru mezi předměty. A tento prostor, ohraničený vnějšími plochami věcí, a dále tvar naplněný hmotností věcí, vytváří dohromady to, co jsem nazval konkrétním prostorem. Měnící se rozvržení hmot v tomto prostoru vytváří zvláštní dynamiku ve filmovém díle. Tento konkrétní prostor, ustavující předmět vnímání, může projevovat aktivní specifické estetické zvláštnosti. Má vždy určité rozčlenění, jisté rozvrstvení svých částí, a to jsou momenty, které již vstupují do oblasti architektury. Ve filmu však toto vše je podrobováno rozmanitým změnám ve chvílích, kdy všechna tělesa, jež zauímají prostor, se v něm hnou a mění jeho konfiguraci. Tak začíná zvláštní hra hmot, rozmístěných rozmanitým způsobem v prostoru, a hra prázdného prostoru.¹⁴ Tyto pohyby hmot, mající svůj rytmus a vývojovou dynamiku, určují společně filmový čas a prostor, dobývajíce jeho přízvukných dob. Tyto přízvuky na jedné straně rozčleňují čas na periody a okamžiky kvalitativně určitým způsobem vymezené, a dávají času určitý průběh; na druhé straně dávají v konkrétním prostoru vyniknouti částem (místům) jasně rýsovaným, jakož i prostorovým orientacím, čarám a plochám dělícím, atd.

Uvažujeme-li, že v různých částech filmové podívané se vytváří různé formy organizace prostoru a že jedna forma se přetváří ve druhou, že jsme svědky toho, jak se objevují různé typy otvírání prostoru a řadění „ulic“, „náměstí“, „údolí“ atd., nebo naopak jeho zužování, uzavírání, pochopíme, že v této oblasti existuje též zvláštní rytmus a zvláštní efekty dynamismu změn, které jsou v úzkém vztahu k organizaci času, zejména uvnitř světa zobrazeného ve

filmu, a vůbec k času vlastní filmové podívané, hudebně komponované a vtělené v hudebních jevech a hudebních dílech. Žádné jiné umění nedovede takovým způsobem zacházeti s různým utvářením prostoru a zejména nemůže hudebně komponovat postupné proměny prostoru učiněného viditelným, jak to dovede umění filmové. A dále: žádné jiné umění nemůže tyto proměny organizovaného prostoru učiněné za sebou viditelnými spojit se slyšitelnou hudbou a přivoditi tak úzké spojení konkrétního času a konkrétního prostoru. Konečně nemůže také žádné jiné umění, jako to činí film, ukázati lidské osudy takto zapojené do konkrétního času a do konkrétního prostoru. Je sice pravda, že literární dílo může člověka s jeho osudy začlenit do fiktivního prostoru prostředky literárními. Literární dílo vládne též prostředky, jimiž může vytvářeti tento prostor rozmanitým způsobem, a to nejen podle způsobu, jak nazírá na zobrazený svět, nýbrž také podle jeho pojetí člověka postaveného do tohoto světa. Konečně má literární dílo prostředky, aby užívalo zvláštních postupů při utváření zobrazeného prostoru, a to buď vzhledem k lepšímu vyjádření duševního života postav a jejich vnitřní struktury, nebo vzhledem k vytvoření harmonického prostředí pro lidský typ a pro příhody, které se v něm odehrávají. Ale to vše je pouze intencionální, určené jazykovými prostředky a leda vyznačené v potenciálních aspektech, jež jsou součástí člověka. Pouze film může skutečně ukázat tento prostor a rozvíjet viditelným způsobem celé cykly jeho různých tvarů (což divadlo udělat nemůže) a nadto, abych tak řekl, vytvořit viditelnou hudbu proměn věcí a živých osob v jistém prostorovém světě, jakož i prostoru samého, do něhož je vše promítáno, aby pak bylo vše uvázáno motivem a rytmem slyšitelné hudby, která k této podívané organicky náleží.

Takto se tedy potvrzuje má teze, že filmové dílo je umění, nalézající se na hranicích několika umění, a že obsahuje nesmírnou mnohost a různorodost potenciálních prvků a bohaté možnosti sjednotit je v organický celek. To platí ovšem jen tehdy, jedná-li se skutečně o dílo umělecké. Neboť je-li to jen nakupení různorodých, vzájemně protichůdných prvků, vznikne hrozná kakofonie, jak se to stalo v prvních němých filmech, doprovázených náhodně vybranou hudbou.

Aby však překonalo toto období ne-souladných slepenin, aby vytvořilo díla, která při vši své vnitřní rozmanitosti by byla umělecká, utvářející harmonický celek, jenž udivuje svou mnohostí, musí filmové umění zdolat nesnáze a překážky mnohem větší než ty, s nimiž se setkávají jiná umění, a to tím spíše, že film je umění, jehož díla nemohou vzniknout jinak než spoluprací různých umělců, kteří si musí dobře rozumět a svými nápady se navzájem inspirovat. Jaké jsou předpoklady umělecké práce, jež dovolují stvořit umělecká díla celistvá přes jejich rozmanitost a bohatost, to je problém, který překračuje hranice tohoto nástinu, ba dokonce hranice veškeré naší umělecké zkušenosti. Jsme zde zřejmě „na cestě“, a dokonce na začátku cesty. Ale každý zdařilý film nám při-

náš novou zkušenost a nový prostředek k obhlédnutí možností, které se jen rýsují na tomto poli, díky rozmanitosti filmové podívané. Ke získání takových zkušeností může být snad také nápomocen film reportážní, dokumentární, a zvláště film vědecký; ty nám odhalují oblasti reality, jež nám neukáže naše každodenní povrchní a povšechná zkušenost. Ale to už je nová stránka problému, o níž není možno zde uvažovat.¹⁵

*Z francouzského originálu otištěného
v Revue internationale de filmologie 1947, č. 2
přeložili Pavel Trost a Václav Pletka.
Poprvé publikováno v magazínu
Blok 1947, s. 91–96.
Text byl upraven podle současných
pravopisných norem.*

Poznámky:

- 1 Dva tehdy známí herci polského divadla. – *Pozn. překl.*
- 2 Postava z polské divadelní hry. – *Pozn. překl.*
- 3 Rozumím tím abstraktnost titulků, které jsou obvykle připojovány k němému filmu a jejichž působením přestává být film němým v plném slova smyslu.
- 4 Vlastně se tu nejedná o jednoduché zrakové vnímání, ale problém je příliš speciální, než abychom o něm mohli zde hovořit.
- 5 Srov. zajímavý článek Lissové, „Hudba ve filmu“, Lvov 1937 (polsky).
- 6 Srov. Roman Ingarden, *Struktura obrazu*, Krakov 1942 (polsky).
- 7 Tyto zobrazené předměty jsou právě oněmi „báchorkovými“ předměty, o nichž jsem výše mluvil, že předstírají být předměty skutečnými. Nesmíme je směřovat ani se skutečnými předměty, jež někdy představují, ani s předměty, které sloužily jako vzorky k fotografování při natáčení filmu.
- 8 Mluví-li se o výrazu v protikladu k významu, citují jazykozpytci obvykle knihu K. Bühlera *Sprachtheorie (Ausdruck und Darstellung)*. Přesto však autorem tohoto rozlišení je spíše Twardowski (*Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*, 1894). Ostatně Bühler pojednává o problému způsobem dosti povrchním a je třeba, chceme-li řádně postihnouti všechny prvky problému, analyzovati přesněji jak funkci jazykového výrazu, tak funkci významu jakožto intencionální určení předmětu. Viz mou knihu *Umělecké dílo literární*, kapitola V, jež ostatně předchází *Sprachtheorie* Bühlerovu.
- 9 Dokonce i nejextrémnější behavioristé souhlasí s tím, že kromě viditelného chování člověka, vyjadřujícího jeho duševní stavy, existuje také chování, jež lze vnímat jinými prostředky, například sluchem, hmatem atd. Mezi sférou psychických stavů a prostředky jejich „vyjádření“ chováním je paralelní vztah. Je možno připustit, že jsou duševní stavy, jež mohou být stejně dobře vyjádřeny pro sluch jako pro zrak atd. Studium tohoto paralelismu a přesnosti jednotlivých typů tělesného „výrazu“ vytváří jeden z důležitých teoretických předpokladů pro vývoj uměleckého filmu: pokusy v tomto směru mohou být prováděny pomocí fotografických snímků.
- 10 Tak například ve filmu *Advokát* hájí otec snoubence své dcery, obžalovaného z vraždy. V určitém úseku filmu jsme svědky jeho usilovné duševní námahy, když se snaží rozluštit, jak byl spáchán zločin, z něhož je obžalován jeho budoucí zeť. V tomto okamžiku se objeví hudba, vyjadřující jeho duševní námahu, ale je to jeho vlastní hudba; zasedne na chvíli ke klavíru a hraje.
- 11 K otázce času ve světě, zobrazeného literárním dílem, viz mou knihu *Umělecké dílo literární*, § 36.
- 12 Pokusil jsem se nastínit různost forem, v nichž se vytváří vnitřní čas hudebního díla, ve svém článku „Problém identity hudebního díla“ (polsky). Viz *Przegląd Filozoficzny*, Varšava 1933.
- 13 Proto se v hudbě setkáváme s takovými věcmi jako je takt, je však třeba být obezřelými a nezotožňovat – aniž bychom provedli hlubší zkoumání – takt s tím, co jsme nazvali časovou jednotkou. Přesto je pravděpodobné, že mezi takty – ať už je jejich určení jakékoliv – a časovými jednotkami je v hudbě úzký vztah.

14 Srov. například francouzský film *Goupi Mains-Rouges*, a to zvláště scénu, v níž jeden z hrdinů prchá před policií na strom, z něhož posléze spadne a zabije se.

15 Názory vyslovené v tomto nástinu tvoří obsah první části série přednášek o estetice filmu, které jsem přednesl ve Filmovém ústavu v Krakově v letech 1945–1946.