

Obzor

Interpret ano, naratolog ne

Mircea Dan Duta: *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta 2009, 206 stran.

Původem rumunský absolvent FAMU Mircea Dan Duta se ve své knize *Vypravěč, autor a bůh: Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let* pokouší představit originální analýzu zmíněného období české kinematografie.

Třebaže se metodicky hlásí k takzvané generální rétorice¹⁾ belgické Skupiny μ (v knize jako Mü), Duta směřuje spíše k intuitivním poetologickým modelům vyprávění. Dílo Skupiny μ je vším, čím monografie *Vypravěč, autor a bůh* není: vysoce organizovaný sémiotický systém.

Jeho práce jako by přišla z hluboké minulosti, kdy byli teoretici v komunistických zemích konfrontováni s nedostatkem zahraniční literatury. Nemá totiž skoro nic společného s moderní naratologií druhé poloviny 20. století, kdy se konstitovala jako vědecká disciplína zabývající se vyprávěním.

S výjimkou Tzvetana Todorova, kterého však necituje, nenajdeme v bibliografii jediného vlivného literárního nebo filmového naratologa. Ba co víc, navzdory tomu, že se hlásí ke Skupině μ , neocituje Duta z jejího díla ani větu, natož aby představil autory, k nimž patří Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edelin, Jean-Marie Klinkenberg nebo Philippe Minguet. Fakt, že jeho analýza filmů nové vlny z hlediska teorie vyprávění selhává, může být i důsledkem tohoto překvapivého metodického odříznutí se od naratologického bádání posledních desetiletí.²⁾

Otázky interpretační aktivity

Podobně jako Zdena Škapová ve své práci „Cesty k moderní filmové poetice“³⁾ i Duta částečně využívá naratologická východiska jako záminku pro vlastní interpretační aktivitu.

Škapová dodržuje neoformalistické členění textu (podkapitoly věnované kategoriím času, děje, postavy, stylu atp.), takže je alespoň rámcově systematická. Jenže neoformalismus cílí k pojmenování dominanty a podchycení takzvaných vnitřních a vnějších norem: k zobecňujícímu popsání vzorců, představujících to *typické* pro nějaké období. Proto se neoformalismus a jeho projekt historické poetiky zaměřuje na poznání ověřitelných významů, takzvaných explicitních a referenčních.⁴⁾

1) Ačkoli bych volil spíše překlad „obecná rétorika“.

2) S pracemi z *Generální rétoriky*, která vyšla v roce 1970, jsem obeznámen jen na poli sémiotiky, takže bohužel nemohu posoudit, nakolik autor její naratologická východiska přebírá, přepracovává nebo spíše deformuje. Podrobím tedy dále Dutův „model“ kritice jen na základě jeho vlastní (ne)konciznosti. Srov. Groupe μ , *Rhétorique Générale*. Paříž: Larousse 1970.

3) In Stanislava P ř á d n á – Zdena Š k a p o v á – Jiří C i e s l a r, *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–148.

4) Srov. David B o r d e l l, *Making Meaning*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press 1996.

Autorka naopak otevřeně směřuje k odhalování takzvaných významů implicitních a symptomatických.⁵⁾ Její snaha o interpretaci však vede k tomu, že ulpívá na odchylkách, namísto aby dosáhla zobecňujícího poznání *typického*. A ačkoli člení text neoformalisticky, efektivní pojmový aparát tohoto přístupu používá naprosto minimálně. Studie pak jako (neo)formalistická analýza selhává, a zároveň se tříští celistvost interpretace, pro niž způsob dělení výkladu není vhodný.

Mircea Dan Duta ale ve svém textu chce být vědec a naratolog, což dokazuje kromě snahy o metodologický úvod mimo jiné tím, že absurdně nadužívá adjektiva „naratologický“ (ve významu, který je vlastně z hlediska naratologie jako vědního oboru nesmyslný). Viz například citaci ze strany 107, která je bohužel spíše typická než ojedinělá:

Má sice určitou naratologickou nezávislost, ne však dostatečně bohaté složení, aby tvořil naratologický prostor sám o sobě. Berme ho zatím jako zvláštní naratologickou složku, významnou nejen pro naratologickou strukturu filmu, ale také pro Jiřešovu narativní techniku [...].

Pokud jsem dobře porozuměl, „naratologický“ chápe asi ve významu „vhodný pro naratologické zkoumání“ (absence definic je jedním z velkých nešvarů knihy). Pořád ale nechápu spojení typu „naratologický závěr filmu“ (s. 184), natož „naratologické zákulisí filmu“ (s. 182), čímž se myslí *skutečné* zákulisí, ne film ve filmu. V souvislosti s mírou nezávislosti některých vyprávěčských rovin v OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH zase zavádí pojem „pseudonaratologická struktura“ (s. 133).

Duta bohužel nepostupuje vědecky (takže ani naratologicky) – jenže na rozdíl od poněkud mechanické Škapové je schopný a inspirativní „vykladač“. Škapová raději interpretuje implicitní a symptomatické významy v nové vlně, než aby promyšleně využila neoformalistické pojmy a postupy. Dutova monografie se naopak neúspěšně pokouší o systematickou naratologickou analýzu, i když mu mnohem lépe vyhovuje interpretační aktivita, která je přínosná i v kontextu „přeanalyzované“ nové vlny.

Čtenář si však musí podobné pasáže z knihy vybírat mezi řádky teoreticky nefunkční metody, jíž se budu podrobně věnovat v závěru recenze. Monografie se člení na dvě metodologické úvodní kapitoly a sedm případových studií, tedy kapitol zaměřených na konkrétní díla. Třetí a devátá kapitola mají ambice zmapovat širší kinematografický kontext před a po nové vlně, i když důkladněji se věnují jen třem filmům (KAŽDÝ DEN ODVAHU, NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA, JÁ, TRUHLIVÝ BŮH). Kapitoly čtyři až osm pak analyzují FARÁŘŮV KONEC, KŘÍK, DÉMANTY NOCI, ŽERT, OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY.

Z řady inspirativních interpretací, které lze v knize číst „mezi řádky“, se pozastavím u Dutova výkladu DÉMANTŮ NOCI. Zvažuje totiž hypotézu, že celý film až na záběr mrtvých chlapců na cestě představuje předsmrtnou halucinaci. Nezůstává u pouhého konstatování, ale tuto možnost dále promýšlí na různých stupních abstrakce. Současně například řeší problém, zda lze v tomto smyslu uvažovat o všech scénách ve filmu (včetně snů) na stejné úrovni, nebo zda se i v rámci halucinace hierarchicky člení na sny ve snu. Tím přirozeně jeho analýza nekončí, zabývá se i verzí „oficiální“, ve které je běh chlapců prchajících lesem skutečně se odehrávající příběh. Věnuje se i opakujícím sekvencím (např. možná vražda ženy v osamělém stavení), které mohou představovat různé verze jedné události, ale zároveň je lze z určitého úhlu chápat všechny jako pravdivé.

5) Tamtéž.

Zacyklení

Interpretační „vycházky“ jsou zvláště ve srovnání s výklady Jana Žalmana⁶⁾ nebo Škapové ve vztahu k filmům mnohem otevřenější značně různorodému čtení. Duta má rád zejména biblické výklady, jimž věnuje výrazný prostor v případech FARÁŘOVA KONCE, ŽERTU, OSTŘE SLEDOVANÝCH VLAKŮ a mnohem přeneseněji u JÁ, TRUHLIVÝ BŮH, i když je nakonec nikdy neopomene lehce ironizovat.

Navzdory tomu, že se autor knihy v kapitole věnované snímku KAŽDÝ DEN ODVAHU neostýchá dílo nelítostně dramaturgicky přepracovávat a navrhopat lepší řešení, samotná kniha *Vypravěč, autor a bůh* by si zasloužila přísnou redakci (v tiráži není uveden odpovědný redaktor ani recenzent). Duta se ve svých interpretacích nezřídká pouští do podivných konstrukcí: například chápat autobus v ŽERTU jako parodii antického deus ex machina (s. 115) značí spíš nepochopení tohoto pojmu a jeho kulturního pozadí.

Interpretační kapitoly jsou nejen příliš dlouhé, ale chybí jim sevřená struktura, což ústí mimo jiné v opakování stejných postřehů. Namátkou jde o psychologický a ideologický rozbor postav v ŽERTU nebo navrácení se k postavě Zedníčka v OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH: o „zlidštění ideologa“ se čtenář dozví hned na třech stranách (137, 151, 154). V DÉMANTECH NOCI se zase pořád dokola dočítá o „pekelném tempu“, nehledě na absurdní srovnání s dynamikou snímku LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT. Dalším vracejícím se prvkem je metafora „průhledné stěny“ mezi něčím a něčím. Poprvé se objeví u DÉMANTŮ NOCI v souvislosti se zrnitou texturou filmového obrazu – a pak v každé další kapitole (ŽERT, OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, JÁ, TRUHLIVÝ BŮH).

Absence pojmů

Duta pravděpodobně není příliš obeznámen s moderními naratologickými koncepcemi, takže mu nezřídká chybí aparát k přesnému vyjádření – utápí se v opisech nebo v nejasně definovaných pojmech. To se projevuje zejména v otázkách „vrstvení světa“ a „proměnlivosti filmového času“. Vrstvení světa zkouší rozvíjet v duchu Skupiny μ jako goethovskou (což však nenapíše) dichotomií Dichtung/Wahrheit. Elementárně řečeno, Dichtung je fikcí a Wahrheit pravdou nebo realitou.

Ale protože nemá další rozlišovací nástroj, zavádí tuto opozici nejen mezi naši aktuální realitu a filmovou fikci, ale i do reality filmové fikce a nereálného ve fikci, vztahů mezi různými úrovněmi snění postav atp. Na to je samozřejmě podobně vágní dichotomie slabá a v určitých chvílích je v textu „předichtungo-wahrheitováno“, hlavně když Dichtung dělí na dalších několik opozic Dichtung-Wahrheit.

Takže je paradoxně výklad jasnější, když Duta používá místo „zavedených“ pojmů opisy. Jenže pak zase vytváří sérii nejasných označení, z nichž se žádné nedočká definice: konvenční fikční skutečnost, konkrétní fikční skutečnost, základní fikční skutečnost, konkrétní rovina fikce, hlavní konkrétní děj, konkrétní děj, konkrétní rovina děje, konvenční skutečnost hlavní fikce, případně konvenčně konkrétní rovina Dichtung.

Ještě zašifrovanější jsou pak kategorie času, kdy si pod spojeními jako hlavní čas vyprávění, čas rytmický, fikční přítomný čas nebo rovina okamžitého fikčního času lze jen těžko něco „konkrétního“ představit. Problém narativního času si naratologové uvědomují a dlouhodobě o něm deba-

6) Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv 1993.

tují. Nejznámější řešení navrhl Gérard Genette, od něhož se pak částečně odvozuje řada dalších teorií fikce a vyprávění.⁷⁾

Jenže ačkoli Dutu narativní/naratologický (v jeho slovníku) čas mimořádně zajímá, nemá uspokojivé nástroje k jeho analytickému podchycení, což vadí zejména u textů o DÉMANTECH NOCI a ŽERTU. Rozsáhlé popisy různých časových úrovní jsou pak významově skoro nerozklíčovatelné (podobně jako některá nekonečná vrstvení Dichtung-Wahrheit). Zejména když do snových sekvencí v DÉMANTECH NOCI začne zapojovat koncepci „času rekurence“ a surrealistickou absenci „třetího rozměru času“:

[Čas] plyne jakoby „v kruhu“, jako kdyby byl uvězněn v uzavřeném dvourozměrném prostoru. Z tohoto prostoru se čas nemůže vymanit, neboť mu chybí lineární rozměr, čili třetí dimenze. Ta by měla představovat „kolmici“ na plochy tohoto uzavřeného kruhu, tedy možnost případného úniku z této plochy a normální časový posun vpřed. Na abstraktnější úrovni [sic!] tato třetí dimenze znamená vědomé hledání a sledování jakéhosi cíle či výsledku, očekávání a naděje, že stálý posun vpřed má smysl. (s. 87)

I přes obtížnost čtení podobně metaforických kumulací je však stále řeč o pasážích knihy, které jsou srozumitelné, víceméně jasné a chtějí o filmových dílech říci něco nového. A hlavně bez toho, aby zkoušely rozsáhle aplikovat model představený ve dvou úvodních „teoreticko-metodologických“ kapitolách knihy. Z nich se kriticky pozastavím pouze nad některými východisky té první.

(Ne)naratologie

Nejdříve je třeba si uvědomit, že lze jen obtížně konstruovat funkční naratologický model bez definic a jasně rozlišených, případně dále hierarchizovaných kategorií. Pokud chtějí posloužit ke zmapování toku narativního textu jako systému, měly by pokud možno co nejvíce napomoci jeho rozkladu, popisu a pochopení. Mircea Dan Duta v údajné návaznosti na Skupinu μ nespĺňuje žádný z těchto předpokladů.

Především nedefinuje, takže když představí dichotomii narativního plánu a naratologického prostoru, dozvíme se nejdříve, že je nesmíme směřovat. Narativní plán zpřístupní na jednoduchém příkladu, naratologický prostor prostřednictvím opisů, které se navíc jeví poněkud protimluvně: „Konkrétní či ‚logický‘ vysvětlitelný **kontakt** mezi dvěma odlišnými naratologickými prostory **nemůže zásadně existovat**. [...] Postavy z různých naratologických prostorů by se spolu těžko mohly setkat a komunikovat, poněvadž hranice mezi těmito prostory jsou **nesnadno překročitelné**“ (s. 5, zvýraznil RDK).

Dále Duta tvrdí, že „odlišné naratologické prostory v rámci téhož díla představují zcela jiné světy“ (s. 6). Nijak přitom nevyjasňuje ontologický status světa, který má na mysli. To se může zdát jako puristická poznámka teoretika fikčních světů, ale je na místě, protože Duta nevidí vlastně žádné jasně stanovené hranice nebo pravidla pronikání mezi světem aktuálním a světem fikčním.

7) Srov. Gérard Genette, *Fiction & Diction*. Ithaca – London: Cornell University Press 1991; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985, s. 74–98; D. Bordwell, *History of Film Style*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press 1997. V kontextu teorie fikčních světů srov. též Ruth Ronová, *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host 2006, s. 228–265.

Ontologický status světa, světů uvnitř světa a světů uvnitř těchto světů (Duta se do takových hloubek dostává) se tak podstatně znejasňuje. Ačkoli (asi) tvrdí, že naratologické prostory jsou vzájemně neprostupné, u DÉMANTŮ NOCI se podivuje, že ze tří zkonstruovaných Wahrheit není možné ovlivnit odpovídající Dichtung (s. 105). Jaký je pak sémantický vztah mezi pojmy svět, Dichtung a naratologický prostor? Lze si domýšlet (respektive domýšlet vlastní teorii), ale třeba analýza filmu JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH všechny jistoty zbourá.

K tomu se váže otázka autorství a autorského postoje, kde Duta navrhuje soubor devíti kategorií, které se jeví být zpočátku propojené a na stejné úrovni. Postupně však vychází najevo, že za prvé jsou mezi nimi asi (!) hierarchické rozdíly a za druhé neslouží stejným účelům – tedy přinejmenším v metodologické kapitole, protože v dalších kapitolách se víc a víc stírají. Nejdříve Duta konstruuje tři kategorie narátora, objektivního autora a subjektivního autora. Nedefinuje je, ale opět vymezuje opisy a podmínkami („může“, „musí“, „nesmí“).

Narátor je na nejnižší úrovni, smí pouze vyprávět a objektivně komentovat. Objektivní autor může *vše* co narátor, ale ke všemu smí osobně komentovat příběh, projevovat sympatie, porovnávat „reálnou“ skutečnost s tím, co „se děje“ v díle, případně pochybovat o věrohodnosti vyprávěného. Nesmí ale ovlivňovat, co se děje v díle, a „zavádět nepřirozené zvraty“ (co to je a čím se to měří, už se nedozvíme). Ovšem, co je podstatné: „Nesmí [...] doporučovat určité způsoby, jak má být jeho dílo chápáno či interpretováno“ (s. 8). Nejde mi do hlavy, jak je současně možné zakázat tohle a povolit porovnávat realitu a fikci nebo zpochybňovat její věrohodnost.

Všechno ale ještě více zkomplikuje subjektivní autor, který smí *vše* co narátor a objektivní autor, ale navíc může subjektivně zasahovat do díla, promítat se do něj, projevovat se jako jeho tvůrce – a to jak v rámci díla, tak mimo něj. Pak mi ale není moc jasný účel nižších úrovní, když všechny zahrnuje subjektivní autor, jenž smí *vše* co narátor a objektivní autor. Pochybnost těchto soustředěných kruhů vyjde najevo zejména při srovnání se zavedenými pojmy vypravěče, implikovaného autora a empirického autora. V ozkoušené triádě má každý svou funkci: jsou to tři komplementární kategorie, které se navzájem doplňují, ne pohlcují.

Mnohem nejasnější je však další Dutova kategorie režiséra, který „představuje autorský postoj podobný subjektivnímu autorovi. Autor [otázkou je, který] má tendenci všechno ve svém díle vysvětlovat, argumentovat, ‚předepisovat‘, koneckonců víceméně ‚režirovat‘“ (s. 16). Následuje výčet, co všechno může pokazit. V tomto bodě je třeba doplnit – zjištěno zpětně, ne z metodologického úvodu –, že libovolná postava v díle může *současně* představovat *všechny* tyto kategorie. Případně, že i tvůrce díla může představovat všechny tyto kategorie.

Takže nejenže je někdo subjektivní autor, který může všechno, ale současně je i narátorem, objektivním autorem a režisérem (který chce svět kolem řídit, jako by to subjektivní autor nedělal). Viz JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH: „Osoba vypravěče Adolfa v sobě tedy zahrnuje úlohy postavy, herce, narátora, subjektivního a objektivního autora a místy dokonce i režiséra“ (s. 186). Aby nebylo kategorizací málo, Duta zavádí ještě postavu, herce/aktéra a diváka, přičemž všechno jsou to podkategorie postavy (ano, jeden podtyp postavy se nazývá postava). A jak vyplývá z citace výše, jedna fikční entita může mít nejen všechny autorské dispozice, ale i většinu postavových (vlastně všechny).

Když ještě doplním kategorie oneirického prožitku (jakýkoli subjektivní „virtuální“ prožitek) a oneirického ega (ten, kdo je původcem prožitku), vyplyne naplno analytická absurdita v citátu z rozboru filmu KŘÍK:

Nejelementárnější forma Jirešova autorství vůči osobní Dichtung filmových postav spočívá tedy v tom, že společně a současně s každým oneirickým egem je režisér vůči dané fikci subjektivním divákem, subjektivním režisérem, respektive postavou a hercem. Je přítomen v každém oneirickém egu a „v pozadí“ je mentálně a duševně ztělesňuje. Danou osobní fikci spolu s ním citlivě [opakující se Dutova chyba, zřejmě myslí „citově“] prožívá, subjektivně „řídí“, „zasahuje“ do ní, projevuje se a hraje v ní. Pro tento projev Jirešova autorství vůči nejabstraktnější rovině hlavní Dichtung navrhuje označení intimně se ztotožňující subjektivní autorství. Opakujeme, že tuto autorskou účast na oneirických prožitcích postav nelze ztotožňovat se zaujetím ze strany režiséra: „lidský“ rozměr jeho autorského postoje se omezuje na projev sympatie k postavám, na případně afektivní, nikoli sentimentální či stranící účast. (s. 75)

Nebudu se pouštět do rozkladu Dutova implicitního boje proti modernismu, žánrům a konvencím (který je vlastně také vnitřně rozporný). Rozdělení díla do formální a dramaturgické roviny tvorby je rovněž spíš výstřelek metodologického úvodu, v němž je autor postupně zavádí (dramaturgická počítá s divákem, formální ne), ale nakonec stejně tvrdí, že je vlastně v konkrétní analýze nelze rozlišit (s. 13).

Předpokládám, že i čtenáři neobeznámení s naratologickými východisky odhadnou analytickou nemohoucnost podobné koncepce. A to navzdory tomu, že není zřejmé, nakolik (ne)vychází z generální rétoriky Skupiny μ . Ostatně leccos naznačuje i skutečnost, že její snažení na poli teorie vyprávění se na rozdíl od sémiotiky (částečně) a vizuální rétoriky nikdy neujalo.

Každopádně navzdory značným teoretickým nedostatkům Dutovy monografie ji nelze zcela zatratit. Jakkoli se coby pokus o reinterpretaci nové vlny občas zaplétá do podobně kostrbatých konstrukcí, jako když chce aplikovat „naratologický model“, vyvažuje to inspirativními příspěvky. Publikaci vydala Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, ale ani přes školní původ (diplomová práce) nejde o vědeckou monografii. I proto jí lze částečně prominout mimo vše již zmíněné i závažné citační nedostatky, intuitivní přístup, normativní výpady i neznalost historických precedentů postupů, které Duta oslavuje jako novátorské.

Naratologii našťastí netvoří užití předpony „nara-“ tisíci a jedním způsobem. Pokud si čtenář tuto skutečnost v souvislosti s *Vypravěčem, autorem a bohem* uvědomí a bude si chtít namísto analýzy vyprávění přečíst inspirativní interpretace, kapitoly o FARÁŘOVĚ KONCI, DÉMANTECH NOCI, ŽERTU a OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH doporučuji k přečtení. Ostatní ne.

R a d o m í r D . K o k e š