

Úvodem k článku Čas a globální čas ve filmu

Kategorie času zaujímá ve zkoumání filmového díla a procesu jeho recepce klíčové místo; teorie filmu i filmová estetika ji musí konzistentně začlenit do svého systému, způsobu tazání i odpovědi. Na rozdíl od vývoje filmové teorie ve světě, kde se problematice času věnuje trvalá pozornost, naše teorie (a to i práce nejsoučasnější) mechanicky traktuje filmový čas jako neproblémovou záležitost; popisuje sice flashbacky, časosběrné záběry, dramatický čas atd., ale většinou vrcholí „objevným“ zjištěním, že film zobrazuje pouze přítomnost. Otázkám filmového času a času ve filmu se chce proto Iluminace věnovat soustavněji a studie Stanislava Ulvera představuje první krok. Rozsahem i zaměřením jde spíše o náčrt, kterému však neschází vzhled do specifiky filmového času, odhalení relativní autonomie „světa“ (časoprostoru) konkrétního filmového díla a naznačení možností, které sledovaná kategorie přináší pro objasňování působivosti, podstaty a expresivní mohutnosti filmového média. Pojem „globální čas“ můžeme srovnat s koncepcí „temporálního gestaltu“ v článku M. Merleau-Pontyho, jehož překlad toto číslo přináší.

V. Z.

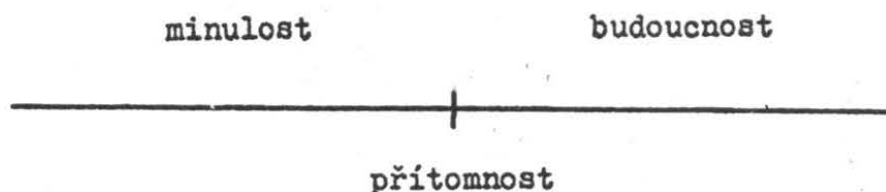
ČAS A GLOBÁLNÍ ČAS VE FILMU¹**Stanislav Ulver**

Panorama – Film a doba, Slavíčkova 5, 160 00 Praha 6

Vzájemné vztahy a souvislosti uvnitř struktury času jsou běžně demonstrovány na přímce, jejíž body reprezentují určité časové veličiny a na níž lze zároveň vyjádřit časové posloupnosti – přítomnost, minulost a budoucnost.

¹ Jedná se o část starší práce, která se problematikou času ve filmu zabývala jen okrajově. Řešila ji navíc ve vztahu k funkci znakového systému, který tu byl interpretován vzhledem k uměleckému ozvláštnění (Viktor Šklovskij), tedy netradičně. Tyto pasáže jsou z textu, který je zde publikován, vypuštěny; zůstává jen základní koncepce tzv. globálního času. Řada problémů je tedy pouze nastíněna.

Obr. 1



V této myšlence je obsaženo i sepětí času s prostorem a pohybem, které lze dokázat na větě, že čas představuje rovnou čáru, podél níž se pohybujeme. V případě naší přímky tento pohyb jednoduše vyjádříme neustálým posunováním hranice přítomnosti jedním směrem – od minulosti k budoucnosti.

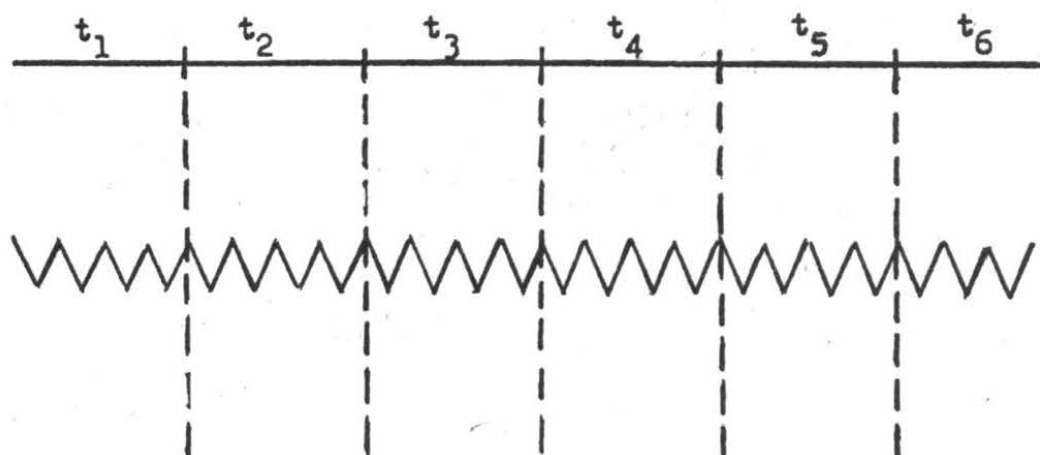
Čas je nevratný, i každý materiální proces se vyvíjí jedním směrem.

Úvahy o čase budou tedy vycházet z poznání, že „ve světě existuje nekonečná rozmanitost forem pohybu hmoty, dynamických struktur, procesů, které se rozvíjejí, vznikají a zanikají, existují a přestávají existovat, přičemž některé koexistují navzájem ... Čas není možný ani představitelný beze změny a každá objektivní změna má svůj moment opakovatelnosti a neopakovatelnosti (vznikání nového).“²

Kromě posloupnosti, fakticky následnosti daných časových úseků, je třeba vzít v úvahu i tzv. časovou míru, tj. frekvenci výskytu uvedených změn. Uplývání času pak obvykle chápeme ze dvou hledisek – fyzikálního a psychologického.

Fyzikální čas měříme prostřednictvím pohybu, na základě periodických procesů, z nichž vychází i podstata hodin. Zdá se tedy, že bude vhodné – vzhledem k snadnějšímu vyjádření periodicity – nahradit přímku z obr. 1 křivkou.³

Obr. 2

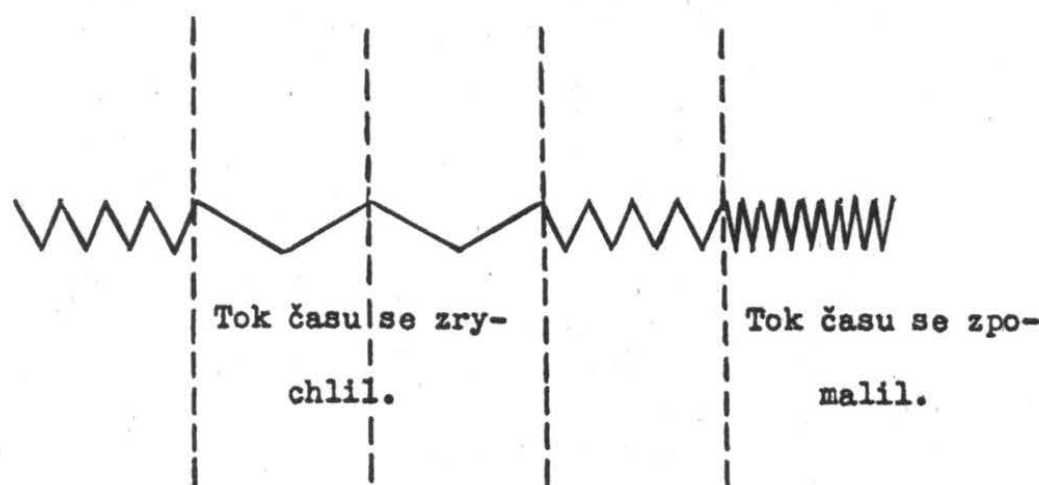


² Vojtěch Tlustý, *Prostor a čas*, Praha 1963, s. 103.

³ Používání křivky v grafech se jeví vzhledem k vytčenému úkolu jako funkční a nemůže

Psychologický čas je charakteristickým výrazem subjektu. Reprezentuje nepřetržitý tok zážitků, z nichž vybíráme jednotlivé momenty, zaznamenáváme je pomocí paměti a poté se o nich vyjadřujeme v časových souvislostech. Psychologicky a fyziologicky není tok času rovnoměrný. Je vnímán na základě periodických procesů, které se neustále odehrávají v lidském těle, jako je srdeční tep, fyzikálně chemické procesy v buňkách apod. Probíhá pomaleji nebo rychleji v závislosti na podmínkách vnímání, na náladě a pozornosti. Jiné je vnímání času v euforii a jiné ve stressové situaci.

Obr. 3



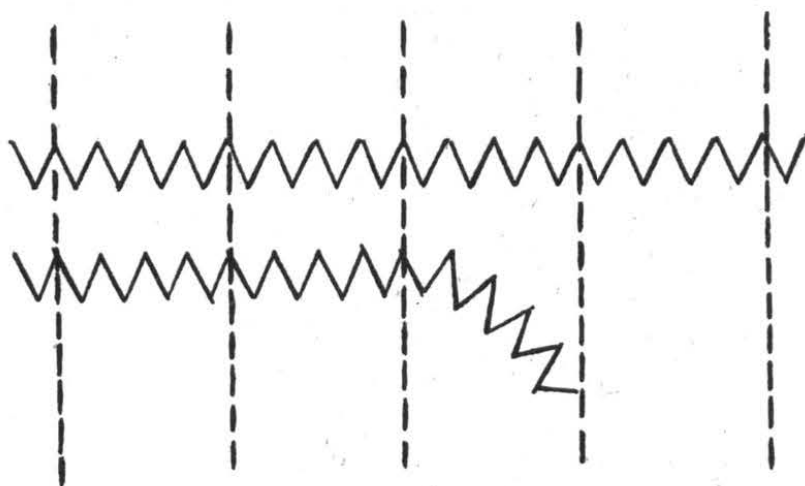
V teorii umění se názory na čas⁴ podstatně liší od pojmu času uváděného ve fyzice. Fyzika se tu projevuje pouze druhotně, jak byla přejata daným filozofickým systémem. Problém temporality tu nepřekračuje in-tence Newtonovy koncepce absolutního času, která ovšem byla ve fyzice už dávno zpochybněna Einsteinovou teorií relativity. Důsledky této teorie by se ve srovnání se subjektivně zpomaleným tokem času moh-

být tedy posuzováno z hlediska fyziky. To znamená, že na křivce nelze hledat ani kladné ani záporné hodnoty. Symboly t_1 , t_2 , t_3 atd. označují na obrázcích časové úseky reálného času (srv. především obr. 5). Na obr. 6 nezaznamenáváme pro zjednodušení vynechané úseky reálného času (viz čárkované spojení na předchozím obrázku), přestože se jedná o filmový čas.

⁴ V teorii umění je funkce času většinou interpretována s odvoláním na určitý filozofický systém, zdůrazňován je individuální časový prožitek. Typické je Ingardenovo dělení na čas fyzikální (abstraktní čas měřený hodinami) a čas kvalitativní (čas předmětu samého, jehož každý okamžik je určen tím, co ho vyplňuje, co se v něm děje – kromě toho je určení daného okamžiku chápáno ve vztahu k zabarvení jiných okamžiků). V oblasti tzv. konkretizace uměleckého díla operuje Ingarden (a Ochalski) pochopitelně s kvalitativním časem a jeho různými modifikacemi (srv. A. Ochalski, *Struktury času ve filmovém díle*, ve sb. *Úvod do výzkumu filmového díla*, Praha 1968, s. 40–55).

ly projevít i v teorii umění. Zakřivení časoprostoru při rychlostech blízkých rychlosti světla zde vysvětlujeme samozřejmě jen metaforicky pomocí analogie.

Obr. 4



V zakřiveném časoprostoru se tok času zpomalil. Subjekt tuto změnu neznamenává.

Jak říkal Einstein, neexistuje absolutní čas, který by mohl určit všeobecnou chronologii událostí. Existují jen místní časy, omezené začátkem a koncem. Ivan Stadtrucker k tomu dodává, že tuto relativitu času objevil film už u svého zrodu.⁵

S tímto názorem není třeba bezvýhradně souhlasit, ale je nesporné, že ze všech umění se ve filmu projevují časové vztahy nejdůsledněji, a to jak v případě časových posloupností, tak i v případě časové míry.⁶

Fakticky sama podstata kinematografu je založena na tzv. časoprostorovém rámu. „Stíny, rám a čas tvoří konflikt. Kdyby nebylo určeno, v jaké době se co stane, nebo, jasněji, za jakou dobu se to či ono již dít nebude, konflikt by se nemohl rozvíjet, postupovat. Síla světla útočícího na tmu je dána nejen svou vlastní intenzitou, nýbrž i dobou trvání.“⁷

Vztahy uvnitř časoprostorového rámu jsou pak ještě nutně spojeny s pohybem a hmotou. Atributy určující pohyb z fyzikálního hlediska – rychlost a směr, jsou v procesu vnímání filmového díla dešifrovány na základě divákovy zkušenosti s reálným časem.

Teoreticky se tak ve filmu setkáváme se dvěma druhy času. S reálným (fyzikálním) časem – to je případ Warholova **Empire** a jiných filmů, kde kamera pouze fotograficky zaznamenává akci odehrávající se před objektivem, za předpokladu, že tato akce trvá právě tak dlouho

⁵ Ivan Stadtrucker, *Zvuk buduje filmový čas*, Film a doba, 1964, s. 660.

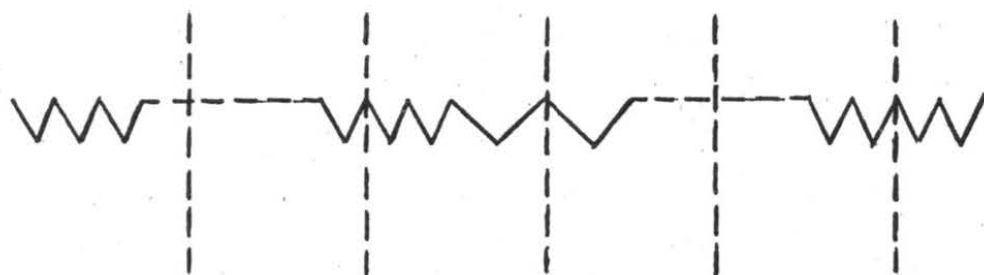
⁶ Filmový záznam je skutečně někdy chápán v intencích tzv. zhmotnění času, zachycuje totiž, jako jediné umění, proces stárnutí svých protagonistů.

⁷ Jan Kučera, *Kniha o filmu*, Praha 1946, s. 116.

v normálním životě; a s časem dramatickým, kdy dochází v závislosti na sdělovaných významech i na dané normě k deformaci, většinou ke zkracování reálných časových úseků, nutných sice k tomu, aby děj mohl proběhnout, ale dramaticky nezajímavých. Například psaní dopisu nebo šachová partie zde trvá kratší dobu než ve skutečnosti.

Jak dokázala řada pokusů, vnímatel nedokáže přesně reálnou délku časových úseků odhadnout. Právě tak jako pro skutečnost i pro filmové představení platí tedy iluze, že děj probíhá ve fyzikálním čase.

Obr. 5



Čas filmového díla. Čárkovaně jsou vyznačeny vynechané úseky reálného (fyzikálního) času.

Čas vnímaný divákem se ztotožňuje s časem díla. Čas díla se skládá z času objektivního pozorovatele a subjektivního času hrdiny, přičemž tyto časy obvykle ve filmu nekoexistují paralelně (vedle sebe), ale ve spojení za sebou. To znamená, že v některých částech díla je objektivní čas zastoupen časem subjektivním.⁸

Subjektivní čas bývá zdůrazňován uplatněním různých deformačních technik, založených většinou na změně natáčecí frekvence (zpomalený pohyb, časosběrné snímání, multiplikace apod.). Tyto deformace se tedy vnějškově projevují především jako zpomalení nebo zrychlení pohybu snímáných osob a objektů. Vzhledem ke konkrétní situaci, v níž byly použity, se pak spojují i určitými mimočasovými nebo nadčasovými významy: například Robertovo valení kamene ve filmu Věry Chytilové **Ovoce stromů rajských jíme** (trhavě zpomalený pohyb multiplikací) jako označení sysifovského údělu. Takové deformační techniky jsou pak často využívány i ve snových sekvencích.

Z hlediska diváka dochází k vnímání jako na obr. 3. Míra času potřebná k vykonání určité akce se ve srovnání se zkušeností vnímatele zkrátí nebo prodlouží. Tok času se zrychlí, zpomalí nebo dokonce – při použití stopzáběru – zastaví. Výrazové prostředky tak ruší iluzi založenou

⁸ Rozdíly mezi objektivním a subjektivním časem je možné prakticky demonstrovat i na délce filmového pásu, strhovaného rovnoměrně drapákem projektoru. Periodický pohyb drapáku lze přirovnat k přesnému pohybu kyvadla hodin.

na podobnosti filmu a života, aby ji nahradily novým pohledem, časovou lupou, novým chápáním pohybu, prostoru, hmoty a času.

Řešení problematiky časových posloupností ve filmu většinou vychází z autenticity – iluze přítomnosti, kterou obraz promítaný na plátno vzbuzuje. Kamera skutečně zaznamenává pouze to, co se před ní odehrává. Stejně dobře je ale známé i to, že pouhým vhodným spojením dvou záběrů (například pluhu taženého koňmi a pluhu taženého traktozem) dostaneme protiklad vyjádřený ve vztahu „dříve – nyní“. Takové montážní spojení označuje „časový skok kupředu“ ve významu pokroku nebo vývoje. Podobný poznatek je pro řešení otázky časových posloupností ve filmu elementární. Z uvedeného příkladu lze odvodit, že filmová minulost (i budoucnost) je bezpříznaková. Vyplývá ze vztahu příslušného záběru nebo sekvence k ostatním záběrům a sekvencím filmu.

Na okraj vztahu mezi jednotlivými časovými úseky (v tom smyslu, jak se jimi většinou teorie filmu zabývá) lze ještě poznamenat to, že podléhají podobným deformacím jako skutečnost sama. Objevíme tu vztahy jako zkracování časových úseků a procesů, změnu časové vzdálenosti, modifikaci minulosti v závislosti na faktech, která si připomínáme atd.

Bezpříznakovost filmové minulosti a budoucnosti vede při rozboru složitějších filmů, jako je Resnaisův **Loni v Marienbadu**, k potřebě interpretovat časové dimenze v celém díle komplexně, s možností nahradit posloupnosti jinými vztahy, pro interpretaci důležitějšími. Pokud je tedy v určitém filmu nebo jeho části potlačen zřetel na vyjadřování konkrétních časových údajů (na příklad jejich vzájemné popírání ve smyslu pravdy a lži), můžeme hovořit o globálním čase.

Detail tří pomerančů umístěných na sněhu (snímaný černobíle), na který bezprostředně naváže detail tří pomerančů na zelené trávě (natočený barevně), nebudeme interpretovat v rámci časové posloupnosti (vztah zima – jaro), nýbrž jako ejzenštejnovskou srážku v rovině výrazových prostředků. Význam druhého záběru, vzhledem ke své apriorně dané existenci, regresivně ovlivní volbu a způsob ztvárnění prvního záběru.

Podobnou funkci má ve filmu **Loni v Marienbadu** obraz nebo zrcadlo umístěné nad krbem hotelového pokoje Seyrigové. Záměna těchto předmětů spadá do oblasti zkoumání mechanismů paměti a je zbytečné zabývat se jí z hlediska dějové následnosti (viz závislost vzpomínek na faktech, která si připomínáme). Interpretace tedy není možná bez důkladné znalosti souvislostí, kontinuity i vzájemných protikladů.

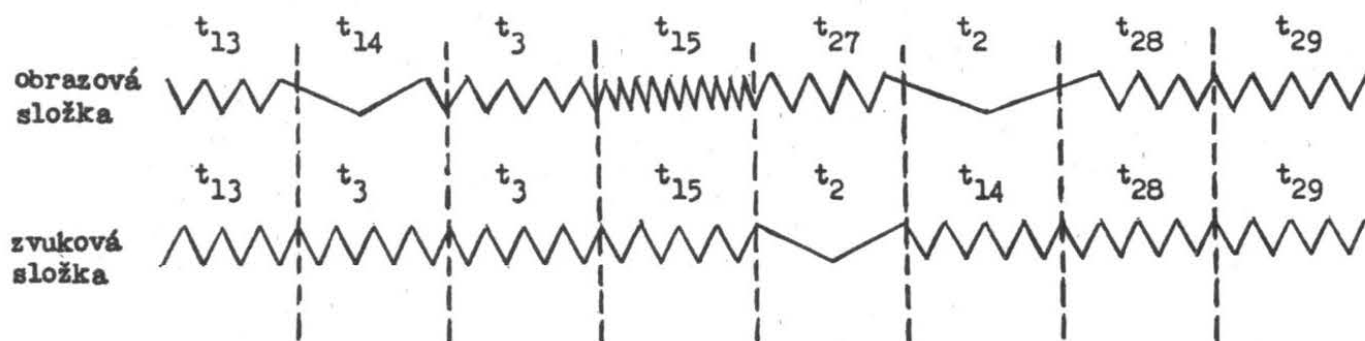
Složitý komplex vztahů mezi přítomností, minulostí a budoucností tedy v globálním čase přestává prakticky existovat jako problém časových posloupností a lze ho chápat jako propletenec řady příčin a účinků. Leo Rajnošek tvrdí, „že přítomnost nemá poznávací hodnotu, poznáváme jen minulé, které jsme již stačili zhodnotit a začlenit do souvislosti“⁹,

⁹ Leo Rajnošek, K základním pojmům poetiky, Otázky divadla a filmu 2, Brno, Univerzita J. E. Purkyně, 1971, s. 318.

což znamená, že to, co právě prožíváme, můžeme hodnotit jen jako už minulé. Pojem globálního času je naopak vyjádření přítomnosti, v níž současný zážitek, jako zážitek nejintenzivnější, regresivně ovlivní silou právě prožívaného okamžiku i záznam minulého v paměti. Vzájemné působení časových rovin je pak oboustranné. Užití globálního času tak ve svých důsledcích překonává směr pohybu od příčiny k účinku.

I v umění se tak můžeme setkat s obdobou situace, v níž nepůsobí časový nebo prostorový interval známý z fyziky, tedy se situací, pro niž platí, že mezi událostmi neexistuje kauzální vztah příčiny a účinku a vůbec žádné vzájemné působení, takže jsou „jakoby současné a nespojité“, (například havárie dětského letadélka a smrt chlapcova otce ve Vlácilových **Skleněných oblacích**, kde vztah mezi oběma událostmi přesahuje dimenze časových posloupností). Komplexnost globálního času se pak ve filmu projevuje v neustálém střetávání obou složek – obrazové i zvukové.

Obr. 6



Neustálé předbíhání děje i vracení se k minulým dějům s využitím objektivních i subjektivních prostředků znemožňuje kategorické konstataování přítomnosti, minulosti nebo budoucnosti. Vzájemné prolínání a doplňování časových souvislostí se v intencích globálního času převádí na vztah příčiny a účinku, včetně jejich nulového působení. Jednotlivé prostorové, časové i pohybové prvky tvoří v rámci integrace, kterou film je, jednotu, nerozlučné spojení, projevující se nezávisle na své povaze v obrazové i zvukové složce filmového díla. Tak dochází k možnosti hodnotit obrazy v časových kategoriích a zvuky v kategoriích prostorových. I v umění se čas i prostor blíží jednotnému pojmu „časoprostor“.

Summary

Time and Global-Time in the Film

by Stanislav Ulver

The author of the article defines the term „global cinematographic time“ through comparing real (physical) time and dramatic time, the examination of their subjective and objective values included. It is possible to speak about global time if the expression of concrete data concerning time has intentionally been suppressed in a given picture so that their interpretation needs their conversion to the relationship between cause and effect. Thereafter, the individual elements concerning time, space and movement constitute indivisible unity as regards interpretation.