

cí činnost a písmo je pak zanechaná stopa této činnosti.³⁾ Pohyblivý obraz filmu vystupuje jako stopa reality zapsaná světlem a proces zapisování stopy se opakuje na plátně prostřednictvím světelného paprsku; v právě aktuální světelné stopě se přitom zachovávají i otisky stop předcházejících. V dalším aspektu působí autor filmu jako píšící subjekt, jenž do filmu vtiskuje svou stopu. A konečně se film zapisuje do vědomí diváka, který tak film pro sebe konstituuje.

Zároveň se připomíná pojetí, jehož základy už před lety formuloval Sergej Ejzenštejn, modelující způsob sémantické výstavby filmu podle staroegyptských hieroglyfů a čínského písma: Divák by měl „číst“ film tak, že v „prostoru“ mezi pohyblivými obrazy sleduje významovou stopu, která dává vzniknout významům nevázaným na ikoničnost obrazů.

V závěru kapitoly se Paech ještě zastavuje u proměn statusu filmového psaní, jež přináší elektronické zpracování obrazu. To způsobuje, že se ztrácí stopa směřující od věcí k jejich světelným obrazům: „obraz věcí už věci samotné nepotřebuje, obraz tohoto světa potřebuje svět jen jako pole energie pro elektronickou produkci obrazů“ (s. 36).

Z dalších příspěvků sborníku je záhodno zmínit alespoň článek **Jürgena Kastena** o období nástupu zvukového filmu – *Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm zum Tonfilm* (Od vizuální k akustické řeči. Scénář ve fázi přechodu od němého filmu k zvukovému, s. 41 – 55) – a článek **Gertraud Steinerové** o rakouském „heimatfilmu“ – *Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm* (Padesátá léta patří heimatfilmu, s. 57 – 69).

Petr Mareš

Základy filmu bez filmů

Mojmír Drvota: *Základní složky filmu*
Národní filmový archiv, Praha 1994, 98 s.

Roku 1973 vyšla pro studenty Ohio State University skripta, která napsal jejich profesor, pražský rodák Mojmír Drvota. Po více než dvaceti letech vycházejí roku 1994 česky s titulem **Základní složky filmu** jako třetí svazek Knihovny Iluminace péčí Národního filmového archivu v příjemné grafické úpravě Ivana Exnera a se zasvěcenou, sympatizující předmluvou estetika Vlastimila Zusky.

Jednotlivé kapitoly nesou název: **Obraz, Pohyb, Rytmus, Obsah, Autor**; v **Závěru** pak Drvota shrnuje jejich podstatné teze. Pojmem „základní složky“ bychom jistě mohli rozumět i něco jiného – a pochopitelně by se pak k jednotlivým kapitolám daly připojit jiné poznámky, postřehy, úvahy, reflexe i závěry, stejně jako některé autorovy by se odtud daly vypustit. To by ovšem byla jiná knížka, možná méně „atomizovaná“ na víceméně technologické prvky kinematografického faktu, možná však i méně informativní. Informativní totiž Drvotova knížka je.

Autor, který po válce na pražské a olomoucké univerzitě studoval estetiku a získal titul PhDr. za práci z teorie filmu, hned v první kapitole **Obraz** postupuje tak, aby byl poznán a etablován i jako **praktik** (jako druhý režisér pracoval s Radokem na *Daleké cestě* a nějakou dobu před emigrací působil též v Laterně magice); jeho knížka se opírá o obecné a téměř „technologické“

3) Srov. Krzysztof L o s k a, *Pismo (écriture)*. In: *Słownik pojęć filmowych*. Tom 6. Wrocław 1994, s. 123 až 153.

aspekty kinematografie. Přitom je v ní skepse, pokud jde o uměleckost filmu. Kinematografii nazírá spíše kvantitativně a vidí převahu filmů, jež s uměním, kromě umění točit klikou od kamery, nemají nic společného. Zatím jsme si zvykli na filmově-teoretické práce vybírající si elitní tvorbu, špičková díla uměleckého filmu, jež jsou podkladem fenomenologické a estetické interpretace. Většina těchto prací vždy na stěžejních uměleckých filmových opusech konkretizuje a prověřuje své obecné teze. Mojmír Drvota tento dokumentující a ilustrativní postup zcela pomíjí.

Proklamovat estetickou funkci filmového díla a objevovat jeho „novou“ uměleckost se stalo věcí cti i nutným teoretickým závazkem. Termíny jako „fotogenie“ či „duše obrazu“ a jiné se staly stavebními kameny filmové estetiky a v jejím rámci i **estetiky filmového obrazu**, třebaže filmový obraz není chápán jako filmové specifikum. Není to specifická, nýbrž konstitutivní složka filmu.

Nespokojenost s pojmem obraz ve filmově specifickém smyslu vyjádřil například už strukturalista Roman Ingarden. Nahrazuje ho pojmem „podívaná“. Jiní autoři hovoří o „sledu obrazů“. Ani Andrému Bazinovi nepřišlo pojem obraz příliš k srdci. Pokud jsou obrazy, tedy vizuální znaky filmu vázány na stylizaci (a rovněž Drvota je takové vidí, zatímco akustické znaky jsou pro něho „reálnou reprodukcí“) někdejší šéf Cahiers du Cinéma shledává specifický princip filmu spíše až v jejich **zarámování**. Není tedy snad výstižnější za základní složku filmu (rozuměj: složku pro filmové dílo specifickou) pokládat záběr či záběr-sekvenci, nebo montáž jak u Ejzenštejna, nebo třeba „re-cadrage“ jako u Renoira? Když to Bazin aplikovaně zkoumal na těchto „filmových umělcích mimo diskusi“, mohl tak metodicky přesvědčivě vyslovit obecnější tezi či soubor tezí: vytvořil estetiku na základě „indexového charakteru fotografického obrazu“. (Indexem se tu míní Peircův znak, jenž je dán existenciální vazbou mezi ním a objektem.) Hluboce tyto problémy analyzoval i Jean Mitry. Rámec obrazu a jeho determinaci přiřadil k základní podmínce filmové tvorby, z které ovšem vychází nejen sám obraz, ale i „vlastní prostor pro zobrazované události“. Možno říci, že tady sám obraz **není** základní složkou filmu. Až teprve inkluze „osy obrazu“ s „osou události“ je požadovaným a zároveň i specifickým základem. Atomizované pojetí Mojmíra Drvoty v práci Základní složky filmu je ovšem pochopitelnější a méně relativizované. Také jiný autor, Luigi Chiarini, přispěl k zmíněné estetice – tvrzením, že „obraz ve filmu je sám o sobě krásný“. Ani však pro něj není tento obraz kategorií specifičnosti. Nebylo by správné prof. Drvotovi upřít názor shodný s Chiariniovým. I on si je plně vědom schopnosti filmového obrazu esteticky ozvláštnit skutečnost: „obraz může daný fakt zkrášlit, zestetizovat. Tak se může stát, že ošklivá věc se promění v krásný obraz prostým fotografickým převodem“ (s. 73). Zároveň však jedním dechem nás autor ujišťuje o divákově tendenci „diskurzivní logikou vytlačit z díla všechn umělecký obsah a účín“. Ale umělecké působení nespočívá přece v momentu, kdy „si divák úspěšně vyabstrahuje tezi filmu“... Je-li filmové dílo smyslově vnímáno, emočně prociťováno a prožíváno, ocitá se tím **před** myšlením (**před** intelektem) a pak vůči myšlení s jeho abstraktními tezemi má chronologicky nadřazenou roli. Geneticky vzato, prvotně je film vizuálním médiem, s nímž se myšlenkové a intelektuální operace nikdy cele nesrovnávají. Otisky smyslové materie ve filmu vždy působí na druhotné vztahy idejí. Jak řekl už Platon, zrak je nejbystřejší ze všech tělesných smyslů, ale moudrosti jím nevidíme – a odtud vede přímá linie k dnešnímu zjištění psychologie: u filmu „neexistuje proces formace myšlenek, ani pojem“ (Fulchignoni). Jestliže se k tomuto postupu autor hlásí, proč ale nedochází k logickému závěru, že film je **právě proto** uměním, že intelektuální procesy při divácké konkretizaci vstupují do hry až druhotně, čili až poté, co se divák ve svém zážitku obohacuje smyslovými, emocionálními a pocitovými obsahy, jež v něm formují **estetickou zkušenost**? Ano, jak podotýká v jiné své studii i autor předmluvy Vlastimil Zuska, pokud se projevuje „rozestup estetické a umělecké hodnoty“, v případě filmového díla působí obzvlášť zjevně. Nicméně v mnoha filmových opusech a u milionů diváků, pokud jde o tyto

dvě hodnoty a jejich přijetí, dochází k zjevnému prostoupení a pronikání. Absence takových příkladů je v knížce Mojžíra Drvoty zejména citelná. V mnoha ohledech a k celé řadě problémů se zaměřuje autor spíše psychologicky a sociologicky, aniž by bral na vědomí estetickohodnotící možnosti. Nelze to vytýkat – už proto ne, že filmologie je oprávněně chápána jako soubor disciplín. V kapitole **Rytmus** například tato hlediska přispívají k velmi originální a citlivé analýze.

V recenzované práci se film pojednává jako sdělovací médium, jako svérázný zdroj divákových zážitků, jako technický vynález a prostředek k iluzi, jako „droga“ a jako součást kulturního standardu. Nejsem si jist, zda to u práce na film tak **obecně** zaměřené plně stačí. I v kapitole **Pohyb** se Drvota symbióze film-umění záměrně vyhýbá: „Nechceme se zde zabývat uměleckou úrovní filmových obrazů“, píše (s. 44). Škoda. Při veškerém respektu k jiným metodám a aspektům zkoumání, než jakými se zabývám sám, si myslím, že opomíjení teze filmu jako umění se v každé filmologické práci vždy nějak autorovi vymstí. S jejím odmítáním se ztrácí přehled o filmovém vědomí a vzniká pojmová kontaminace, směšování termínů i procesů. Když v kapitole **Obsah** autor užije termínu „zážitek díla“ (s. 69), přiřazuje ho do kompetence noetického hlediska. Raději bychom tu četli jiné spojení. Pojem „zážitek“ je noeticky těžko uchopitelný. Na něm se podílejí především emoce, k nimž noetika nemá takový přístup na rozdíl od teorie, jež filmový zážitek zkoumá často jako jistý druh **estetické zkušenosti**.

Drvotovy reflexe o filmu se utvářely v době nejintenzivnějších diskusí o sémantickém charakteru filmu. Pár let po iniciativní studii Metzově (1964) i její kritice Wollenově (1969) a naopak pár roků před hlavními sémiotickými díly Lotmana a Eca (obě 1976) se Mojžíra Drvota anglicky vydanou prací **The Constituents of Film Theory** (jak zní titul zmíněných skript) do této diskuse zapojuje, třebaže jen okrajově a zdrženlivě. Řekl bych: úmyslně okrajově a úmyslně zdrženlivě. Nesdílí nadšení filmových sémiologů – a po mém soudu právem. Soustřeďuje se sice na „obrazy“ skutečnosti tvořené vizuální částí filmu, ale ty pro něj nepředstavují „znaky“. K „obrazům-znakům“ počítá zvukové kategorie, řeč, hudbu (s. 19). Zcela chápu a kladně kvituji tuto Drvotovu rezervovanost k jednoduchým a synkretickým srovnáním typu film = jazyk. Není zdaleka jediný, kdo tuto synkrezi (navíc značně módně v oné době omílanou) nechtěl vzít na vědomí. Ano – stanovíme-li, že film je něco jako jazyk, že je to systém znaků, je to jistě pravda. Všechny formy sdělování možno chápat jako znaky. Leč termíny či „znaky“ užívané v jazyce smysl mají, kdežto filmař některým znakům ve svých obrazech význam nedává – ať už záměrně či intuitivně s uměleckým talentem. Ve filmu vytváří pak znaky s nekonečným významů a interpretací. Film jako systém znaků-ikon je spjat se **svým** významem mnohoznačnými vztahy a svou strukturou i působením připouští nekonečně explikací.

Jazyk a film nejsou stejného řádu. Ve svých zdrojích i ve svých důsledcích jsou nepřevoditelné (a selhávají tu i četné analogie). Filmologie se liší od jazykovědy stejně jako psychologie. Filmologie k jazyku připojuje ještě „zkušenost“, jakou máme s obrazy či s ingardenovskou „podívanou“, která je agregátem smyslových a pocitových obsahů, nikoliv však prvotním potenciálem myšlenek. Filmové dílo užívá vlastního sémantického systému (ikony, symboly, analogony) – ale i z tohoto důvodu nemá filmové dílo nic společného s pojmovým myšlením, což věděl i Christian Metz, když řekl, že estetická hodnota je též u filmu výlučně záležitostí „expresivity“.

Nakonec když Drvota analyzuje **Obsah** jako základní filmovou složku, dochází k závěrečné tezi: „To, co film ukazuje, není ani skutečnost, ani obraz, nýbrž **výraz**: (podtrženo mnou – IP) přesněji řečeno výraz zatlačuje skutečnost i obraz do pouhé latence“ (s. 77). A odtud už je jen krůček k Metzově přitažlivé hypotéze. Když ale autor konstatuje, že film „svou strukturou se zdá být výborně uzpůsoben k tomu, aby vyplňoval (...) nižší polohu umělecké náročnosti“ a že tudíž jedinou dostupnou odměnou divákovi je snad relaxace či v jistých případech duševní satisfakce, těžko hovořit o expresivitě, jakou nalezneme v **tvůrčím** aktu a v **uměleckém** díle. Často hovoří

prof. Drvota jako statistik, v lepším případě jako empirický sociolog, nikoliv jako filmolog: „Většina filmů jsou prostě anonymní výrobky, za nimiž nestojí žádná skutečná síla, žádná osobnost“ (s. 90). Ano, většina... ale konec konců všechny druhy umění dávají publiku poznat, že statistický pojem většiny není pro jejich hodnoty rozhodující. Hovořit o filmu **vůbec** a nebrat v úvahu jedinečné artefakty, jako třeba Felliniho, Viscontiho, Bergmana, Buñuela, znamená ovšem zabývat se výrobou, nikoliv tvorbou.

V kapitole **Pohyb** se Drvota dostává často na pole filmové psychologie – ne bez znalosti věcí. Vyrovnává se jednak s jevem pseudopohybu ve formulaci „věci rozložené na fragmenty“, především však se poučeně i obezřetně věnuje problému **času**. Ten může být chápán jako rovněž konstitutivní faktor, vzpomeneme-li Merleau-Pontyho, který řekl, že film není sumou obrazů, ale časovým útvarem. Už brzy po válce (1947), při inauguraci filmologie na francouzské scéně věd o člověku, hovoří A. de Waelhens o „nehybnosti pohybu“ s dialektickým protikladem „totálního pohybu“ ve filmu: na plátně se nemusíme odpoutávat od předmětu, můžeme být stále s ním. Autonomním i totálním pohybem postav se i podle recenzované práce ovlivňuje divákovy prožívání. To je psychologicky zřejmé. Rovněž evidentně z něho vyplývá specifická schopnost filmu: že „žádné jiné umění nedokáže tak jako film ukázat lidské osudy zapojené do konkrétního času a konkrétního prostoru“ (Ingarden). A zde je i příležitost, aby Drvota (jak upozornil i autor předmluvy) mohl překročit oblast filmu a poukázat na působení a vliv filmu nejen v ostatních druzích a médiích, ale i na rytmus, strukturaci celku kultury a životního světa. Drvota vyjadřuje jakousi odcizenou masmediální podobu filmu, když píše: „Filmový pohyb podivuhodně odpovídá například hltání novinových titulků namísto zamýšlení, telefonickému kontaktu místo lidského vztahu, práci na běžícím pásu namísto vytváření věcí“ (s. 51). Taková empirickosociologická vyjádření zpětné vazby mezi filmem na jedné straně a kulturou a životním stylem na straně druhé jsou Drvotovi blízká.

Abych připojil i určité výhrady, tak pár slov k Drvotově metodologii: na můj vkus je jeho knížka filmových úvah příliš obecná, její závěry ústí příliš k faktům kinematografickým na úkor faktů filmových (dle terminologie Cohen-Séatovy), a dále je „obecná“ v tom, že tu chybí odkazy na konkrétní filmová díla, jejichž připomenutím či dokonce výkladem lze získat cenné důkazy pro teoretické hypotézy. V celém textu se neuvádí jediný filmový titul, schází obrazová dokumentace, zcela obvyklá v podobném žánru publikací. Stejně tak tu chybí odkazy k odborné literatuře, což překvapuje zejména u práce, která sloužila jako učební text. Přesto autor – jak jsem se pokusil místy též naznačit – z něčeho vychází, s něčím předchozím se v teorii filmu jistě ztotožňuje, v jiném zas liší. A třebaže je někdy patrný náznak polemiky (např. u filmové sémiologie), ke shodě ani ke konfrontaci svých názorů s jinými se nevyjadřuje adresně. Konečně pak – „historicismu“ u filmových faktů (i faktů kinematografických) se tu nevyužívá, nebo jen velmi zřídka. Nepatrné tu jsou příklady **měnících se** filmových tvárných postupů a prostředků, což se mi zdá pochybené jmenovitě a zejména u filmové tvorby a stejně tak u filmové výroby a techniky.

Knížka se ovšem – snad i právě proto – nemusí číst jen jako instruktáž „technologického“ typu, z níž by něco měli především méně poučení čtenáři a méně nároční diváci. (Pochybuji, že by jí všichni rozuměli.) Je ji možno číst však jako **test filmových informací** (či jako „doplňovačku s tajenkou“), a to právě vzhledem k jejímu obecnému zaměření a není-li doprovázena příklady. Vzdělání čtenáři a nároční diváci se mohou sami dopátrat příkladů z historie filmu na základě autorových tezí (kde, v kterém filmu je autorova teze patrná, kde platí a kde ne, nebo na který film či jeho tvůrce se autorova reflexe vztahuje, pro co se zejména hodí autorova analýza atd. atp.). Je to dost? Či málo? Při preciznosti Drvotových závěrů a inspirativnosti jeho tezí není takováto „čítka s tajenkou“ zbytečná, spíše naopak – pro rozvoj vlastní náročnosti a poučenosti vítaná a potřebná.

Ivo Pondělíček