

Články

ANALÝZA CHRONOTOPŮ
A DIALOGIČNOST*Prolegomena k jinému způsobu zkoumání
pohyblivých obrazů¹⁾*

Karl Sierek

Barbaře Eppensteinerové

Kolem Michaila Bachtina je mnoho rozruchu. Především ve Velké Británii, Spojených státech a Austrálii se na něj v poslední době odvolávají nejen literární vědci a sémiotici; také teorie kultury a filmová věda si ho přivlastňují stále více. Chtěl bych se zde zamyslet nad dvěma Bachtinem propracovávanými pojmy a pokusím se zjistit, nakolik jsou použitelné ve filmové teorii a při analýze filmového díla: Chronotopika na jedné straně a dialogičnost, resp. mnohohlasost na straně druhé mají podle mého názoru pro filmověteoretické diskuse neobyčejný význam. Budeme-li k nim při výzkumu pohyblivých obrazů a jejich neustále se vyvíjejících aparátů a diskursivních postupů²⁾ přihlížet, bude možno odstranit vědecké deficity zvláště v oblasti metodologie analýzy filmu.

Bachtinův příspěvek k diskusím týkajícím se teorie textu a literární vědy se především jeví jako ostrý obrat od koncepcí sovětských formalistů dvacátých let a současně jako překonání lingvistických, synchronně zaměřených přístupů de Saussurovy sémiologie. Místo zkoumání informačních jednotek ve formě věty, tedy propozic, či jednotek intencionálních vychází Bachtin ve svých historických a teoretických pracích o textu zásadně od větších sémanticky završených jednotek, tedy od promluv. V jeho polemice s de Saussurem lze spatřovat zcela aktuální paralelu k přístupům nových paradigmat teorie filmu, stále více se vzdalujícím od lingvistiky filmu. Kritika de Saussurova „abstraktního

1) Text vychází z přednášky na sympoziu Filosofie a film (Kulturologický institut ve Vědeckém centru Severního Porýní-Vestfálska, Essen, podzim 1994). Cenné podněty k jejímu přepracování mi poskytli Peter Wuss a – během bouřlivé diskuse o Martinu Jayovi ve vídeňské solnici – Gertrud Kochová. Oběma děkuji. – (Na základě dohody s autorem bylo při překladu do textu vneseno několik drobných formulačních oprav a úprav. Dále k článku srov. rozhovor s Karlem Sierkem v tomto čísle Iluminace na s. 135 – 140. Pozn. překl.)

2) Diskursivními postupy rozumí autor „filmovací postupy“, tj. např. velikosti záběrů, pohyby kamery či způsoby osvětlení. (Pozn. překl.)

objektivismu“, kterou podal Bachtin a jeho soupeřníci,³⁾ odpovídá ve značné míře námitkám proti raným názorům Christiana Metze (z období knihy *Langage et cinéma* [Jazyk a film]) a jejich důsledkům, jak je uvádí třeba Gilles Deleuze. Bachtin při svém *hledání obrazu* pojímá základní jednotky spíše jako „multiplicity“,⁴⁾ které nemusí nutně být utvořeny jazykově správně. Tak respektuje momenty nepořádku a rozpornosti, které vládou v každém prezentačním systému a které mohou odpovídat vzniku sociálních a historických formací mimo kontinuální vývoj. Jeho „translingvistika“ uznává pevné a do sebe uzavřené systémy relací stále méně: „Jediná adekvátní jazyková podoba skutečně lidského života je neukončený dialog.“⁵⁾ Jedinéčné promluvy neolupuje o jejich estetickou brizanci žádná normativní a systematizující síla.

* * *

Mluvil jsem o „hledání obrazu“. Co to znamená? Pro potřeby analýzy vyvinul Bachtin pojem obrazu, který připomíná pojetí načrtnuté Bergsonem v knize *Matière et mémoire* [Hmota a paměť].⁶⁾ Také Bachtin vychází od identity obrazu s pohybem a hmotou. Z toho odvozuje koncept, který je dostatečně obecný k tomu, aby rozšířil úzký horizont teorie literatury jeho doby směrem k jiným oblastem teorie a dějin kultury a společnosti. Tento obraz – jako výpověď zasazená do času – je primárně spojen také s *prostorem*, v němž se objevuje. Proto zde Bachtin zavádí pojem chronotopu. Daný pojem, který je přejat z přírodních věd (přesněji: z teorie relativity), Bachtin využívá pro teorii literatury, přitom ale výslovně poukazuje na to, že by mohl být užitečný i v jiných oblastech kultury. V dalším kroku dynamizuje představu prostorovosti natolik, že ta vyúsťuje do zásadní temporalizace.⁷⁾ Způsob, jakým Bachtin popisuje tuto kategorii, nám proto hned přivádí na mysl prezentační systém, o němž sice Bachtin přímo neuvažoval, ale který doslovně zahrnuje některé ze základních určení pojmu – film: „Prostor se (...) intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie.“⁸⁾ Představa filmového obrazu, potenciálně u něho založená, překračuje vše vnější a celkové. Vzpírá se ideji uzavřenosti.

3) Srov. Michail M. Bachtin – Valentin N. Vološinov, *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka*. Bratislava 1986, s. 245 – 250 (rus. originál *Marksizm i filosofija jazyka*, 1929).

4) Gilles Deleuze, *Foucault*. Praha 1996, s. 12 (fr. originál 1986).

5) M. M. Bachtin, cit. Michael Wegner, *Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie*. In: M. Wegner (Ed.), *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917 – 1941*. Berlin – Weimar 1988, s. 180.

6) Henri Bergson, *Matière et mémoire*. Paris 1934 (1. vyd. 1896). Srov. např. s. 74nn., kde Bergson popisuje, jak pohyb těla jako obraz připravuje cestu pro budování obrazů.

7) Bachtin vymezuje chronotop takto: „Bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací budeme nazývat *chronotop* (...). Chronotop vyjadřuje srostitost prostoru a času (čas jako čtvrtá prostorová dimenze). Pod chronotopem rozumíme formálně-obsahovou literární kategorii (...). V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.“ – M. M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 222, zvýraznil Bachtin; přel. Daniela Hodrová (rus. originál *Voprosy literatury i estetiky*, 1975). (Pozn. překl.)

8) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 222.

Ten, kdo si v souvislosti s touto temporalizací pojmu obrazu, podpořenou teorií textu, vzpomene na obraz-čas u Deleuze, není na falešné stopě:

„Nové obrazy už nemají nic vnějšího (nemají pole mimo obraz [*hors-champ*]) a nevstupují už do žádného celku; spíše mají líc a rub, které se dají převrátit, ale ne položit přes sebe; mají také schopnost obracet se samy na sebe.“⁹⁾

To, co Deleuze popisuje jako „obrazy myšlení“, ¹⁰⁾ nazývá Bachtin z perspektivy svého translingvistického pojmu jazyka „obraz jazyka“. ¹¹⁾ Tento obraz tvoří – ano: tvoří! – předpoklady pro nacházení pojmů, pro filosofování. Na daném pozadí se film neumísťuje v průsečíku mezi obrazem a skutečností; pohyblivé obrazy se pohybují v předpojmovém poli. Projektují jiný, odlišný způsob spojování myšlenek. V jejich imanenci – přesněji řečeno: v rozhodnutí brát je primárně jako imanentní – tkví možnost důkladnějšího popisu nových směřování chronotopiky. Chci se o to pokusit s pomocí zcela namátkově zvoleného příkladu.

* * *

Břeh Ženevského jezera na počátku Godardova filmu *Běda mi* nepředstavuje – při uplatnění zmíněného multiperspektivního hlediska – sám sebe. Jako takový se nestává určitou jednotkou diskursu: nemáme tu „obraz břehu jezera“ jako východisko pro vyprávění. Záběr, trvající necelé dvě minuty, utváří časový oblouk, jehož počátek je spojen s koktavým metařem v popředí obrazu. Dále v pozadí se objevuje mladá dvojice, která je, nevědouc o tom, sledována nějakým mužem. Chodec s knihou v ruce se pohybuje obrazem vertikálně a doprava, pronáší pozdrav a mizí. Slyšíme hlasité švitoření ptáků, metař uvolňuje popředí obrazu, a odkrývá tak pozadí: vidíme slidiče a dvojici, platany a jezero. Komentář [voice-over] vypráví o kráse žen a o spasení prostřednictvím andělů: „Existují tajemná setkání mezi pokoleními zemřelých a pokolením, ke kterému sami náležíme.“ Mezitím dvojice dorazila do popředí obrazu. Muž křičí: „Angeliko!“ A rovněž slidič: „Angeliko!“ Vzápětí padá na kolena. Na jezeře za jeho zády se objevuje loď. Chodec se vrací a říká: „Credo quia absurdum.“ Směrový vektor příplouvající lodi (doleva) rozšiřuje chronotopický oblouk o protichůdný pohyb ženy a dítěte, jež sleduje boční jízda kamery v dalším záběru. Zde přechází jedoucí kamera v kontinuální pohled a rytmitizuje jej platany, jež pohledu překážejí. Teprve tyto prostorové prvky protažené do času tvoří chronotop.

Film *Běda mi* ukazuje elementy *chronotopie pochybnosti o principu kontiguitu (soumeznosti)* primárně samy o sobě: jako nespojitě a osamělé. Obrazové a zvukové prvky, „metaře“, „platany“, „rachot plechových bójí“, výrok „Credo quia absurdum“ atd., nespíná žádné uspořádané syntaktické nebo paradigmatické spojení. Lpění na této situaci představuje rozhodující moment vytváření a předvádění chronotopu, produkce a analýzy pohyblivých obrazů. Diskursivní, narativní a diegetické zlomky nevplývají do pevně

9) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985, s. 346 – 347.

10) Gilles Deleuze, *O filozofii*. In: Egon Gál – Miroslav Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava 1991, s. 125 – 127 (fr. originál *Sur la philosophie*. In: Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972 – 1990*. Paris 1990).

11) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 110, zvýraznil Bachtin.

daného celkového smyslu. Jeví se jako izolované události a prokazují „víru“ v obraz právě *tím*, že jejich spojení jsou nikoli „smysluplná“, nýbrž absurdní. Ještě nad nimi nevládne narativní pouto. Místo toho vstupují do krátkodobých bipolárních vztahů, které zanikají stejně rychle, jako vznikly. Napříč různými diskursivními, diegetickými a materiálními faktory se spolčují například:

- boční orientace pohybu metaře, chodce a jedoucí kamery v dalším záběru;
- 1. osoba plurálu v komentáři [voice-over] a výkřiky „Angeliko“;
- rachotící bóje a leviatanská loď;
- příjezd lodi z hloubky obrazu a pohyb dvojice, postupující rovněž do popředí.

V daném případě by bylo nepřipustným ztítěřňováním a smířliveckým oslabováním brizance tohoto chronotopu, kdybychom ho chtěli redukovat na expozici sloužící k uvedení centrálního místa děje a k představení několika protagonistů, jakož i k poukazu na hlavní motiv, otázku víry a vědění. Jednotlivé události tohoto chronotopu se ve své nesmiřitelné a nevzájem nepřijatelné diferencii dostávají do sporu. Jejich narativní prostor vystupuje, pokud vůbec, jako (freudovské) *přeřeknutí* [Versprechen] a současně jako *slib* [Versprechen]: jde tu o chybný úkon, o ukázání vytouženého předmětu a zároveň odklad na pozdějšek. Chronotop se temporalizuje, pokud se jistota vidění stále odsunuje. Konstatování hermeneutické „pravdy textu“ ustupuje otázce po statusu a funkci vědění, vidění a víry. Pro vidění a slyšení jsou zapotřebí dvě složky: postavy, jež můžeme zachytit v obraze nebo jež svým hlasem hrozivě pronikají zvnějšku, a pohyby, které vyvolávají: jde o zvuky, o vizuální ztvárnění a také o produkci textu ze strany vnímatele, který svou imaginární a imaginativní produktivitou obě složky v jejich diferenčním vzájemném vztahu zahrnuje do chronotopu. Film – přesněji: komentář [voice-over] – nechává na jiném místě tento chronotopický pohyb, jenž uvádí do dialogu svět věcí nesený optickoakustickými postupy a obrazy lidí nesené diegetickými postavami, „promlouvat“ zřetelněji:

„Určité věci, jejichž existence není ani dokazatelná, ani pravděpodobná, procházejí těmi lidmi, kteří jsou zbožní a svědomití a kteří k nim přistupují tak, jako by existovaly, trochu z hlediska jejich bytí a trochu z hlediska možnosti jejich vzniku.“

Analýza chronotopů přispívá tedy k tomu, aby bylo možno adekvátně popsat konkrétní ztvárnění obrazů postav vyprávění. Ukazuje, jak chronotop obrazy postav zabarvuje či obohacuje, jak jsou do něho začleněny. Anonymní postava, která řečníc, přebíhá obrazem, či slidič za stromem – oba vplývají do chronotopu a rozplývají se v něm. Prostředí, skládající se z prvků výpravy a způsobů, jakými jsou zasazeny do obrazu, se zhodnocuje a chápe se jako rovnocenný partner řeči s postavou. Opačně pak chronotopy osvětluje postavu v jejích gestech, mimice a akci, jež prostředí buď odpovídají, nebo jsou s ním v rozporu. Diegetické a diskursivní formace jako výprava [meublage] (dekorace), rámování záběrů [kadrage] (kompozice) a montáž (střih) ovlivňují konotativní odstínění postavy. Ta vstupuje do dialogu s prostředím, mění se a je jím utvářena. Ponechává si charakteristiky, které jí vnutil určitý chronotop, i v dalších chronotopech, takže nakonec účinné síly dvou či více časoprostorových komponent vstupují do vzájemného nepřímého dialogu, realizovaného prostřednictvím postavy. Postava se tak někdy může rozpadat do zcela divergentních významových složek či významů a podle jejich hodnoty se „usazovat“ v jednotlivých chronotopech. Ovšem rovněž zde platí: nejde o jakési

greimasovské aktanty, uplatňující se v rámci statické lingvistické konstrukce, nýbrž o zhuštění a posuny časoprostorových jednotek. Rachel, jedna z protagonistek filmu, či spíše onen chronotopický prvek v ní, k němuž se obrací slidič, je jednou přecházející postava, jindy ale cílevědomý subjekt, který ve filmu způsobuje řadu radikálních zvratů.

Tento postup nelze ve světle analýzy chronotopů prostě brát jako stylový princip, který by řekněme mohl charakterizovat (pouze) autorské dílo Jeana-Luca Godarda. Odpovídá mu – bereme namátkově jiný příklad – také textura filmů Roberta Altmana. Např. ve filmu *Z.d.r.a.v.í.* radikální kontrasty obrazu a zvuku, jež řadí protichůdné akustické a vizuální informace jako obrazce na koberci, bez narativních linií a diegetické kohéznosti, uvolňují kauzální zauzlení mezi nosnými materiálními substancemi. Hierarchie obrazu a zvuku, s nimi obvykle spojená, je tak radikálně demontována. Místo toho se obrazy a zvuky navzájem mísí jako konglomerát rozličných, rovnocenných hlasů s vlastními autonomními příběhy.

* * *

Tak jako je pomocí analýzy chronotopů popsitelné oddělení narativní funkce od diegetické postavy i to, že se pak postava už nemůže jevit jako konzistentní „charakter“, zpočtybňuje se také dominance vizuální složky filmu nad zvukem, v novějších výzkumech vztahu obrazu a zvuku pokládána za nedotknutelnou.¹²⁾ Zvuky, jejichž původ není patrný v obraze, nemusí být nutně přiřazeny k něčemu, co stojí mimo (k „relativnímu“ nebo „absolutnímu“ poli mimo obraz [off]). Kategorie „vnitřního“ a „vnějšího“ totiž ztrácejí svou teoretickou a analytickou ostrost, jestliže zmizela uzavřenost a celostnost vizuálně diegetického prostoru samého. Jakmile padla diskursivní dominance vizuální složky, ztrácí zvuk funkci závislé proměnné oblasti vizuální reference. Přestává-li se počítat s dominancí nějakých znakových konglomerátů, nastává nová situace. Obraz a zvuk se už nevztahují k způsobu rámování záběrů [kadrage] či k (ne)viditelné diegezi, nýbrž k chronotopu. A ten vychází ze zásady rovnoprávnosti obrazu a zvuku.

Teprve v posledních minutách filmu *Běda mi* se ukazuje, jak důsledná je diferenční výstavba, jak křehká je rovnováha mezi vznikem a rozpadem daného chronotopu. Ke konci filmu, vlastně už po něm, totiž v předsunutých závěrečných titulcích, se princip dialogického vyrovnávání optické a akustické složky ještě jednou evokuje v jakémsi shrnutí. Vidíme sled jmen účinkujících herců a slyšíme štěkání psa. Vzápětí nato se v seznamu herců objeví: „et le chien Fido“ [„a pes Fido“].

Zatímco hermeneutika založená na hierarchických relacích obrazu a zvuku by na takové konstrukci ztroskotala, ve světle analýzy chronotopů se zmíněná konstrukce ukazuje jako realizace síly, která může – ne navzdory, nýbrž *kvůli* svému izolovanému akustickému výskytu – převzít v diskursu vůdčí úlohu. Tato konstrukce – ve filmu *Běda mi* víckrát uplatněná – přeskupuje vztah obrazu a zvuku a vytváří dějiště, které je determinováno – ano: determinováno – zvukem. Dané dějiště si dělá nárok nejen na autonomii, nýbrž v tomto případě dokonce na dominanci nad diegezi generovanou obrazem. Pes Fido patří k hercům stejně jako jeho zároveň jmenovaní kolegové. Jeho štěkání a jeho uvedení mezi

12) Srov. Michel Chion, *Le son au cinéma*. Paris 1985.

jednajícími postavami v závěrečných titulcích předsunutých před kódu se ukazuje jako klíč k textové tkáni celku. Na rozdíl od jiných herců se sice jeho obraz objevil v dějišti příběhu jen v akustické podobě a pes měl přísně vzato svůj výstup teprve „po“ filmu, to ale – při odpovídajícím čtení – věc nijak nenarušuje. Pro analýzu chronotopů a pro textualitu tohoto filmu je totiž důležité nikoli to, co se hned předkládá jako *smysluplné* [sinnvoll], nýbrž především to, co je *patrné*, co se nabízí našim smyslům [sinnfällig]. A tuto situaci nelze postihnout ani na základě literárněteoretického zaměření vycházejícího z hierarchicky strukturované pojmové triády „diskurs/narace/diegeze“, ani na základě dominance diegetické vizuální složky, jež je z toho odvozena. Lze ji popsat teprve za pomoci diferenčního pojmu chronotopu, načrtnutého Bachtinem.

* * *

Vizualitě se dnes odebírá epistemologická zátěž modu vnímání. Namísto toho se může prosadit jako kulturní tropus. Co je přitom nejdůležitější: Spor o hegemonii mezi slovem a obrazem, jež pod nálepkou „anti-okulárcentrismu“ brilantně prozkoumal Martin Jay,¹³⁾ ztrácí své – lstivě či dokonce bojovně vyzdvihované – hroty. Jay v tomto projektu pracuje s takřka bachtinovským pojetím. Jeho kritika toho, že francouzské teorie mají obecný sklon k značné nedůvěře vůči „nejvznešenějšímu ze smyslů“, nevychází z primitivního vyzdvižení protikladu. Proti „antiokulárcentrickému diskursu“ [„antioocularcentric discourse“] nestaví prostý okulárcentrismus. Spíše se vyslovuje pro rozvrstvení v rozmanitá pojetí vizualit, které nazývá „okulární excentricitou“ [„ocular-eccentricity“]. Tak se rychle dostává na pole mnohořečí, reprezentovaného v podstatné míře Bachtinovou koncepcí polyfonie:

„Jestliže chápeme ‚historii‘ zraku jako polyfonické – či spíše polyskopické – vyprávění, je zde menší nebezpečí, že budeme uvězněni ve zlém imperiu pohledu, že se zastavíme v zrcadlovém stadiu vývoje, či že zkameníme před Medúzou, ontologizujícím pohledem jiného.“¹⁴⁾

Bachtin, okulární excentrik katexochén, vyvíjí v tomto aspektu estetickou kategorii, která vzniká – jako dialogizace prostoru a času – nezávisle na textu a jeho vyjádření v písmu či obrazu. Jeho myšlení je řízeno multiperspektivitou. Jedna promluva *osvětluje* druhou, jeden jazyk je aktualizován z *pohledu* jiného jazyka atd.¹⁵⁾ Tato vzájemná působení Bachtin v žádném případě nechápe metaforicky. Spíše zdůrazňuje dynamiku rozličných textových faktorů, uplatňujících se napříč přes pole diskursu: sémantiky a syntaxe, obrazu a slova, textu a čtenáře, vypovídání [Äußerung] a výpovědi [Aussage].¹⁶⁾ Rozlišitelné

13) Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles – Berkeley – London 1993.

14) Tamtéž, s. 592.

15) Srov. M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 119; Karl Sierek, *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a. M. 1993, s. 109.

16) Jako *vypovídání* (fr. *énonciation*, angl. *enunciation*) se v návaznosti na názory francouzského lingvisty Émila Benvenista označuje akt produkce textu (produkcující subjekt realizuje text v určité situaci a s ohledem na subjekt adresáta) a také manifestace daného aktu uvnitř textu. *Výpověď* (fr. *énoncé*, angl. *enounced*) pak představuje výsledek aktu vypovídání, „to, co je řečeno“. Srov. např. Robert Lapley – Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*. Manchester 1988, s. 49 – 52. (Pozn. překl.)

časoprostorové rysy a vlastnosti se ukazují jako diferenční typy výpovědí, které mohou být postiženy jak v jednotlivých textech, tak v žánrech nebo v sociálněhistorických projevech kultury každodenního života.¹⁷⁾ Bachtin nám tak dává k dispozici pojem, s jehož pomocí mohou být popsány a taxonomicky zařazeny stopy přechodů mezi mnohostí zobrazených časoprostorových prvků, narativními procesy a diskursivními postupy. Chronotop se ukazuje jako kombinatorická síla, která vyprávění (nebo jeho rudimenty) řídí, směřuje, omezuje, urychluje či podněcuje. Vytváří pořádky, v jejichž rámci se mohou příběhy vrstvit a rozvíjet a jejich rudimenty rozlévat do času. Polyfonie všech zúčastněných diskursivních a narativních postupů, jež v něm vystupuje, udržuje jakýkoli apriorní nárok jedné izolované síly na hegemonii v patřičných mezích. Film není podřízen dominanci jediného a jednotícího pohledu, ani není primárně determinován činy jedné jednající postavy. Rozrušuje se každé směřování k monologicky redukovanému „smyslu“, podnětem tu může být i zcela efemérní událost – štěkání psa, „nemotivovaný“ pohyb kamery, předmět ležící na okraji obrazu, dopadající sluneční paprsek. Mohou tak být osvětleny mnohé textové posuny zvláště v moderním filmu, na nichž běžné analytické nástroje ztroskotávají.

* * *

Zdá se, že Béla Balázs, spisovatel se stejným smyslem pro literaturu i film, postihl kondenzaci, v níž se uplatňuje napětí mezi vzpomínkou a představou, časem a prostorem: Jeho autobiografické poznámky z roku 1947, nazvané *Jugend eines Träumers* [Mládí snílka], začínají právě oním procesem temporalizace prostoru, který Bachtin označuje jako chronotopický:

„Dívám-li se zpátky, vidím události ze své minulosti prostorově. Vidím krajiny, uličky, místnosti, ale ne nutně ty, v nichž se ony události odehrály. Prostory vzpomínky jsou totiž zvláštní. Místa a pozadí mají barevné ladění mých příhod, jsou např. temná nebo světlá, podle toho, co se zde odehrálo. Zdá se, že s příhodami organicky srostla, živě se na nich podílejí, že se sama stala událostmi, je to jakoby latentní dění, které se chce uvolnit.“¹⁸⁾

Prostor se stává místem, místo se mění v událost – myšlenou v čase a dlící ve svém časovém rozvinutí: film v extrémní míře sází na tento časoprostorový pohyb. Právě v této souvislosti se ozřejmuje Bachtinův poukaz na to, že chronotop jaksi opatřuje látkovou kostru masem, umožňuje materiálu, aby se stal umělecky relevantním, neboť činí ze slovního, obrazového a zvukového materiálu viditelný celek.¹⁹⁾ Uvolňuje – s tím by Balázs asi souhlasil – latentní dění.

17) „Chronotop je prostředníkem mezi dvěma řády zkušenosti a diskursu, řádem historickým a uměleckým, zajišťuje fiktivní prostředí tam, kde se zviditelňují historicky specifické konstelace moci.“ – Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore – London 1989, s. 11.

18) Béla Balázs, *Die Jugend eines Träumers*. Berlin 1947, s. 5.

19) O této časoprostorové kondenzaci píše Stam: „Zdá se, že je určitým způsobem dokonce přiměřenější pro film než pro literaturu, neboť zatímco literatura se vyčerpává v rámci virtuálního, slovního prostoru, filmový chronotop je zcela věcný, konkrétně rozmístěný na plátně určitých rozměrů, a rozvíjí se ve skutečném čase (obvykle 24 políček za vteřinu), nehledě na fiktivní čas a prostor, který by mohly určité filmy budovat.“ R. Stam, c. d., s. 11.

Izolovaný prvek, jako třeba věta „Je me souviens“ [„vzpomínám si“] z filmu *Běda mi*, přináší sama o sobě stejně málo informací o narativní strukturaci – ať v lineární posloupnosti, nebo v podobě flashbacku – jako analýza výstavby obrazu v této pasáži filmu. Teprve chronotopická kondenzace těchto prvků a řady dalších diskursivních prvků ukazuje konstrukci filmu jako mnohohlasou, na protichůdných liniích založenou kompozici *v čase*, jejíž dynamika daleko překonává vytváření do sebe uzavřených, integrálních narativních prostorů. Bachtin rozvíjí toto vertikální pojetí estetických, sémiotických a technických postupů např. tehdy, když odhaluje, že Rabelaisovy scény bití představují ambivalentní hru, jejímž „pravým hrdinou a autorem je *sám čas*“, ²⁰⁾ nebo když s neobyčejnou analytickou ostrostí spojuje středověkou a antickou estetiku čísel s centrálním textovým momentem u Rabelaise, profanací posvátného a harmonického čísla:

„Všechna jeho čísla jsou neklidná, dvojdomá a nedovršená jako čerti v středověkých diableriích. V struktuře čísla se jako v kapce odráží struktura celého rabelaisovského světa.“ ²¹⁾

Šíři horizontu analýzy chronotopů ukazuje fakt, že podobné rysy charakterizují v prvním případě (funkce času jako „hrdiny“ filmu) např. grotesku [slapstick], v druhém případě (nepokojné hry s čísly) zřejmě některé z nejlepších prací Jacquesa Rivetta. Např. v Rivettově filmu *Pozemská láska* se princip libovolného řazení výpovědních jednotek vymyká hierarchizaci rovin vypovídání – „enunciátora“ a od něho odvoditelné výpovědi. Ideu inscenace [mise-en-image] příběhů v obrazech s jednoznačně určeným umístěním enunciativních instancí nahrazuje redukce vyprávění na počítání. Zpočátku se zdá, že film vypráví příběh herecké skupiny, která je v souvislosti s bytovým divadelním představením pozvána spisovatelem Clémentem do jeho domu. Zde mají připravovat další inscenaci a po několika dnech ji uvést. To, co se v předehře – představení bytového divadla – do filmu vnáší, získává v Clémentově domě další komplexnost: neustálé přecházení, dokonce rotování mezi funkcemi sepisování a hraní, předvádění a přihlížení přejímají i „prostory hry“ a dialogicky to přenášejí dál. Jedna složka se připojuje k druhé, jednotlivé izolované prvky chronotopu se střídají a vyměňují. Podle principu matematické permutace se mění pořadí v souboru složeném z určitého počtu prvků: Z uzavřeného nitra domu proniká švitoření ptáků příslušející vnějšímu prostředí, spisovatelův sluha jménem Virgil (!) se vyjevuje jako potenciální *ghost-writer* (ten, kdo píše pod jménem renomovaného spisovatele – pozn. překl.) svého pána, Emily se v Paulově ložnici mění v Charlottu atd. – skutečná diablerie číselných permutací rozvíjí princip řazení rovnocenných, proti sobě působících „hlasů“, které se už nechce podříditi žádné reflexi a hierarchizaci na vyprávěcí roviny. V tomto *chronotopu počítání jako vyprávění* ustoupila narativní kontinuita sledu uspořádaných změn situace. Proměna sílí proměnu, produktivní utváření času se vzpírá biografickému časovému proudu.

* * *

20) Michail M. Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 1975, s. 166, zvýraznil Bachtin; přel. Jaroslav Kolár (rus. originál *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvekovja i Renessansa*, 1965).

21) Tamtéž, s. 361.

Z tohoto hlediska je možno chronotop zformovat v pojem teorie a analýzy filmu, který získává ve svém působení napříč prvky diskursu (jaksi vertikálně) specifické zaostření:

- filmové fokalizační techniky (rámování záběru [kadrage], montáž) uvádějí pohledy postav a pozice kamery jako „hlasy“ do chronotopu;
- techniky osvětlení a odstupňování hloubky obrazu postavu v obrazovém poli odsouvají do pozadí nebo naopak zdůrazňují;
- ve zvukové stopě se prostřednictvím překrývajících se složek zvukové kulisy utvářejí autonomní zvukové obrazy;
- gesta, mimika a pohyb postav se střetají s obrazem a vstupují s ním do dialogu;
- narativní artikulace časové konstrukce příběhu podřizují formalistickou relaci mezi fabulí a syžetem, s flashbaky, časovými zhuštěnými či protaženými, dalšímu, autonomnímu časovému měřítku.

Jen v rámci kombinatoriky (dodejme, že neobyčejně komplexní) těchto stejně komplexně rozčleněných obrazových a zvukových prvků je možno popsat chronotop jako mnohostranně instrumentovaný text.

Je tu ovšem ještě další předpoklad: Pohyblivé obrazy, primárně chápané jako imanentní, zahrnují do své kolem vlastní osy rotující chronotopiky situaci, v níž se rozvíjejí. Textový pohyb řídí čas, mající pozici „dominujícího principu v chronotopu“²²⁾, a to jako sukcesivní průběh filmových chronotopů i jako historicko-biografický referenční proces „mimo“ film. Obrazy zasazené do času a vystavené pohybu dynamizují také enunciativní situaci, s níž jsou konfrontovány. Sál kina, pokoj s televizorem či místo předvádění videopořadu a také ti, kteří pobývají v daném poli vypovídání, vystupují sami jako chronotopy a vyvolávají odpovídající specifický dialog. Neobklopují pohyblivé obrazy jako jejich vnější rámec, ale pronikají jimi. Bachtin v jedné své úvaze – opět se tu možná uplatňuje bergsonovská filiace – nevidí žádný protiklad mezi vlastní textovostí a polem jejího zjevování. Textovost vstupuje jako obrazy na jiné obrazy, na optickoakustické obrazy filmu:

„Dialog chronotopů se však nemůže stát součástí světa v díle zobrazeného a nemůže také vstoupit ani do jednoho chronotopu v díle zobrazeného: leží totiž mimo dílo jako celek. Dialog chronotopů vstupuje do světa autora, do světa interpreta a do světa posluchačů a čtenářů. A i tyto světy jsou ovšem svou povahou chronotopické.“²³⁾

S těmito premisami může analýza chronotopů překonat slabiny jak estetiky soustředěné na dílo (strukturalisticky, sémioticky či jakkoliv jinak orientované), tak teorie recepce (komunikativní či sémiopragmatické). Pojímá diváka jako účinnou sílu v chronotopickém poli předvádění filmu a nezachází s ním – zjednodušeně řečeno – vlastně jinak než s postavou „z filmu“.

Postup analýzy chronotopů – zde jen náznakově načrtnutý – má proti běžným paradigmům výzkumů filmu a televize řadu předností:

- Trvá na nakažlivosti potenciálů konfliktu v optickoakustickém dialogu; nelze ji oslabit nějakým harmonizujícím „vcítěním“, jež už Wilhelm Worringer pranýřoval jako „tak-řka zločinnou snahu redukovat mnohoznačnost jevů na jediný jednoznačný pojem“.²⁴⁾

22) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 224.

23) Tamtéž, s. 372.

24) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Leipzig – Weimar 1981 (1. vyd. 1908), s. 102.

Nezahladitelná difference mezi vlastním a cizím, jež vzniká ve vzájemně se pronikajících výpovědích, nemůže také být, jak se o to pokusil třeba Hans Robert Jauss,²⁵⁾ začleněna do literární hermeneutiky: mnohohlasost je nesmiřitelná.

– Nedělá principiální rozdíl mezi uměleckým a „reálným“ chronotopem, tedy mezi esteticky utvářeným světem díla a světem reálným, jenž je vytvořil a na nějž dílo – vždy zlomkovitě – poukazuje. Analýza chronotopů není proto také slučitelná s fenomenologickou tradicí – od Merleau-Pontyho po Bazina –, pro niž se film zřídka podmiňuje přirozeného vnímání.

Analýzu chronotopů můžeme chápat jako nástroj zkoumání esteticky relevantních procesů v textech i větších jednotkách. Tato analýza zahrnuje jiné metodologie teorie filmu, upírá jim však jejich nárok na všeplatnost. V rámci projektu translingvistiky chápe dané metodologie jako pomocné vědy. Tak se realizuje posun od oborově specifických dílčích disciplín humanitních věd k estetice jako směrovací vědě, který lze srovnat s přechodem od teorie poznání k estetice, k němuž došlo v posledních deseti letech.

* * *

Brizance a aktuálnost pojmu chronotopiky může být ovšem odpovídajícím způsobem oceněna jen tehdy, jestliže chronotop zůstává spojen se svým dvojčetem, principem dialogičnosti. Chci zde tento princip prozatím představit jako modalitu diskursu, která nechává „hlasy“ existující v textu vystupovat jako navzájem zcela cizí. Není možno podřadit je pod nějaký celkový svorník, ať jde o kauzální vztah, teleologickou prospekci nebo dialektické překonání. Zdá se, že žádná abstraktní hierarchie, daná vztahem mezi „hlasy“ či podložená společným principem, není schopna zvládnout jejich nezkrotné lpění na vzájemné jinakosti. Jejich poměr směřuje k tomu, co Bachtin nazývá *exotopii*.²⁶⁾

Paul de Man popsals tuto kategorii radikální jinakosti takto:

„Na druhé straně dialogičnost také vystupuje – v celém jeho díle a zvláště v knize o Dostojevském – jako princip radikální jinakosti, či – abychom znovu užili Bachtinovy vlastní terminologie – jako princip *exotopie*: funkcí dialogičnosti je, aniž by aspirovala na cíl být syntézou či celkovým řešením, jak tomu bývá v případech dialektických systémů, udržet a do důsledků domyslet radikální vnějšnost či heterogenitu určitého hlasu vůči všem hlasům jiným, včetně hlasu samotného spisovatele. Spisovatel z tohoto hlediska nemá ve vztahu k postavám žádnou privilegovanou pozici. Sebereflexivní, autotelická nebo – chcete-li – narcistická struktura formy, jakožto definiční popis v rámci stanovených hranic, je takto nahrazena *trváním* na jinakosti jiného, předcházejícím dokonce možnosti *poznání* této jinakosti. Exotopie se spíše než třídních struktur, jak na to poukazují sociální modely ve studii ‚Promluva v románu‘, týká vztahů mezi odlišnými kulturními a ideologickými jednotkami. Bylo by ji možno vztáhnout spíše ke konfliktům mezi národy či náboženstvími než ke konfliktům mezi třídami. V této perspektivě už dialogičnost

25) Hans Robert Jauss, *Zum Problem des dialogischen Verstehens*. In: Renate Lachmann (Ed.), *Dialogizität*. München 1982, s. 20.

26) Bachtinův ruský termín je *vněnachodimost'*. Slovenský překlad Bachtinovy knihy *Estetika slovesného tvorčstva*, 1979 (*Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava 1988) užívá výrazu *exteritorialita* (*exteritoriálna pozícia*). (Pozn. překl.)

není formálním a deskriptivním principem, ani není spojena zejména s jazykem: různorečí (rozmanitost panující mezi promluvami) je speciálním případem exotopie (jinakosti jako takové) a formální výzkum literárních textů získává důležitost tím, že vede od vztahů v jazyce ke vztahům v kultuře.²⁷⁾

Zmíněný proces můžeme chápat jako radikalizaci principu difference, díky níž se vzájemná nesmiřitelnost textových sítí protahuje až do jednotlivých výpovědních jednotek určitého chronotopu. Tuto exotopii tak již nemůžeme analyticky preparovat, můžeme ji jen dekonstruktivně zostřovat. Jednotlivé chronotopy ani jejich konstitutivní elementy nepřeklenuje žádné symbolické či syntaktické pojítko, nevstupují do žádných uspořádaných, sukcesivních řetězců; musíme k nim proto přistupovat v souladu s tím, že jsou, časově se překrývají, izolovány, a přesto navzájem do sebe zaklesnuty. Jedna výpověď nedeterminuje kauzálně následující výpověď, není jejím předpokladem ani otázkou předcházející odpověď, nýbrž do sebe příští výpověď zahrnuje jako princip cizího a jiného. Kauzální vztah, spojený s lineárním pojetím času, přestává platit. Časoprostorová koexistence rozdílných výpovědí v textu, resp. programu vede k neustálé výměně funkcí mluvení a poslouchání, ukazování a recipování v rámci jediné výpovědi i v rámci jejího vztahu k situaci vypovídání v kině či před televizní obrazovkou. Dialogičnost představuje určující princip chronotopického pohybu: jak uvnitř textu (programu), tak ve vztahu mezi jejich konstitutivními složkami a externím kosmem vytváření a předvádění (autor, vnímatel, situace vypovídání). Bachtin vyzdvihuje tento ambivalentní a mnohoznačný pohyb, jenž se zpočátku jeví jako groteskní a jenž byl skutečně poprvé vypořádan v literární grotesce, jako základní kritérium dialogických vztahů a ostře jej odděluje od forem pohybu v idealistické estetice 19. století, tedy od hegelovské dialektiky. Místo myšlení v oddělených blocích a lineární sukcesivity se stále více prosazuje princip síťovitě propojení a otevřenosti vůči jinému, aniž by přitom bylo toto jiné popřeno – prosazuje se dialogika místo dialektiky, mnohoznačnost místo jednoznačnosti:

„Každá konkrétní promluva nachází totiž vždy předmět, na který je zaměřena, jako předmět, o kterém se už mluvilo, s kterým se už polemizovalo, který už byl hodnocen; předmět je zacloněn nebo naopak osvětlen už proslovenou cizí promluvou o něm. Předmět obestírají a prostupují obecné myšlenky, mínění, cizí soudy, poznamenávají jej cizí akcenty.“²⁸⁾

Důsledky koncepce dialogičnosti pro výzkum filmových procesů jsou podstatné, a to jak v případě filmu narativního, zobrazujícího a průmyslově vznikajícího, tak v případě jiných paradigmat, od „ruského filmu“ po „moderní film“ [„modern cinema“]. Např. klasickou narativiku podle kauzálního vzorce „Kulešovova efektu“ stejně jako Ejzenštejnovu dialektiku charakterizuje lineární dynamika recepce. Oba modely – bez ohledu na to, zda jsou založeny na principu kauzálním, resp. teleologickém, nebo dialektickém – vycházejí z toho, že se textualita vytváří synchronně s procesem recepce. Je zřejmé, že taková koncepce má – nejen na pozadí novějších estetických forem – malou vysvětlující hodnotu. Přihlíží jen nedostatečně k *asynchronním* procesům označování, které zásadně probíhají při produkci textu v rámci vytváření i předvádění filmu (tedy na straně

27) Paul de Man, *Dialogue and Dialogism*. „Poetics Today“ 4, 1983, č. 1, s. 102 – 103, zvýraznil de Man.

28) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 55.

vyrábějící instance i na straně publika): filmy v kině, zvláště ale – vzhledem k specifickým podmínkám předvádění – televizní programy a videopořady, jsou budovány také proti technologicky danému směru recepce, retrospektivně (odzadu dopředu), kumulativně či alogicky. Nabízejí divákům a posluchačům texturu současného obklopování a prostupování protichůdných hledisek.

Klasický způsob vyprávění má primárně metonymický charakter, a předstírá tak vztah příčiny a účinku. Zakládá kauzální vztah mezi záběry: Bílý dům a schodiště, výstřel a smrt, pohled a objekt. Stejně kauzálně se vztahuje obraz signifikantu (označujícího) k signifikátu (označovanému), resp. referentu: Poukazuje na předmět, který svým způsobem nese v sobě, a současně odkazuje na příští obraz, který připravuje a vůči němuž vystupuje jako příčina. Úzký vztah, který obrazové a zvukové výpovědi nastolují mezi viditelným a neviditelným, resp. slyšitelným a neslyšitelným, utváří souvislý prostor představení, ovládaný „poručnickým kódem klasického filmu“ [„tutor-code of classical cinema“], jak to nazval Daniel Dayan.²⁹⁾ Vyprávěný příběh se tu rozvíjí i mimo viditelný a slyšitelný prostor. Toto rozšíření se ovšem spojuje s uzavřením, byť neúplným, které je pro proces označování stejně nezbytné. Aby vyhověl zákonům pravděpodobnosti, odděluje se diegetický svět hermeticky od oblastí vypovídání; do diskursu mohou vstoupit jen ty události, které se podřizují logickým, paralogickým nebo psychologickým zákonům. Všechno ostatní je (navzdory veškeré očividnosti) přehlédnuto a přeslechnuto, třebaže stoleté dějiny filmových příběhů jsou plné narušení pravidel, alogických konstrukcí a prohrěšků proti řádu pravděpodobnosti. Právě tyto postupy a dysfunkce, stíhané jako „chyby“, však spoluurčují narativní dynamiku pohyblivých obrazů a bohatství jejich estetických forem – a to vždy a ve všech žánrech.

* * *

Dialogičnost narušuje onu lineární kauzalitu mezi viditelným a neviditelným, slyšitelným a neslyšitelným, viditelným a slyšitelným. Rozvíjí jako horizont pro zkoumání filmové textuality senzibilitu právě vůči hraničním oblastem diegetické pravděpodobnosti a transparency. Neulpívá na jevovém povrchu, nýbrž integruje do časoprostorových procesů ukazování a slyšení, do chronotopických procesů vypovídání „začleněné“, sporné a potlačené aspekty předvádění pohyblivých obrazů. Je tak schopna postihnout i ty formy filmového diskursu, k nimž se jinak přistupuje jen s jednodimenzionálními perspektivami, které se musí zpronevěřit jejich odbojnému rukopisu, a nutně tak redukovat jejich mnohohrstevnost. Uvádím raný – ještě předklasický – příklad:

Velké polknutí Jamese A. Williamsona ukazuje chodce, který, mohutně gestikuluje, kráčí do popředí obrazu; přitom se blíží ke kameře, až se v rámci jediného záběru objeví v detailu. Potom muž otevře ústa a přichází stále blíž a blíž, až se plátno zatmí. Následuje záběr kamery a kameramana, kteří v kotrmelcích padají do temnoty. Ve třetím a posledním záběru chodec spokojeně žvýká a směje se: spolkl kameru i s kameramanem. Tento film představuje pro filmověhistorické „čtení“, implicitně svázané s premisami kauzální logiky a řádem pravděpodobnosti, skutečně hádanku:

29) Daniel Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*. „Film Quarterly“ 28, 1974, č. 1, s. 22 – 31. Též in: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods I*. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 438 – 451.

„Příklad jednoho z mnoha filmů z prvního desetiletí kinematografie, které nejsou plně pochopitelné bez původního komentáře.“³⁰⁾

Důvod nedostatečného porozumění filmu, který uvádí doprovodná brožura k videokazetě vydané Britským filmovým ústavem, je příznačný pro teoretickou pozici, jež sice respektuje vypovídací okolnosti předvádění filmu, avšak ihned je váže na jazykově logický princip interpreta. „Četba“ je umístěna pod kuratelu „anti-okulárcentrismu“. Při nesyntaktickém, dialogickém chápání – jež možná existovalo už v době výroby a předvádění tohoto filmu – je však jasné, že se chodec cítí filmováním okraden o své právo na vlastní obraz. A tak jako chodec, který proráží zeď uzavřené diegeze a pracuje s principem, jenž předpokládá znalost souvislosti výroby a předvádění filmu, reagují rovněž diváci: Ti nejen vidí kameru na plátně, ale zaregistrovali ji už před filmem u zadní stěny kinosálu. V perspektivě okulárněexcentrické dialogičnosti se kamera-projektor sjednocuje s *obrazem* kamery v dialogicky převrstvenou spleť vztahů a významů. Vrčení doprovází nejen promítání filmu, ale také činnost onoho přístroje, který byl vidět na plátně. Takto vzniklý zvukový obraz integruje celý prostor vypovídání do prostoru výpovědi, jakoby přehrnuje svět výpovědi směrem ven a svět vypovídání dovnitř a vytváří mezi nimi dialogický vztah – pouze ten je schopen učinit tuto konstrukci čitelnou. Jde o chronotop rozmytých hranic výpovědí a každodenního světa, rozlévání se do času, který už nezná prostor. *Velké polknutí* je asi nejstarší a první film v nekonečné řadě incestních překrytí a promiskuitních smíšení diegetických a diskursivních prvků v alogických odvratech od lineární kauzality mezi viditelným a neviditelným.

* * *

Rovněž film Federica Felliniho *8 1/2* si pohrává s takovými postupy. Rovněž ony odhalují svou estetickou brizanci teprve tehdy, jsou-li nazírány z perspektivy dialogických překřížení diskursivních, narativních a diegetických prvků. Režisér se v souvislosti s chystaným natáčením dostává do krize, pochybuje o smyslu života. Spolu s Guidem Anselmim procházíme světem, jakoby v kouřovém oparu. Příběh filmu je organizován kolem něho a představuje jej jako kompaktní, organicky a psychologicky propracovanou osobu. Guido nám ukazuje svět, je ohniskem narativních linií, rozmyšlí se a uvažuje: o smyslu práce, života, o funkci a etice umění a o filmu jako umění. Ovšem vyskytují se už u něho zřetelné projevy únavy – jako na monumentálních, a přesto laxních alegoriích soumraku na sarkofágu Lorenza Mediciho z Michelangelova manýristického období. Guido, který si zachovává lehký odstup od smyslného hemžení kolem sebe, je pochybovačný, skeptický; spíše než jako motor narativní dynamiky vystupuje jako odrazová plocha pro jevy, které sám už sotva dokáže vytvářet či ovlivňovat. Snad proto se při hereckých zkouškách uchyluje k rekonstrukci scén, které předtím prožil s manželkou, chůvou či s někým jiným.

Dojem, že kolem protagonisty se prostírá silný kouřový opar, zesiluje synchronní zvuk, který divákovi brání realizovat těsnou vazbu na obrazy. Jak bylo v italské kinematografii této doby zcela běžné, nebyl při natáčení používán přímý záznam dialogů a místo toho

30) Komentář Barryho Salta v doprovodné brožuře k videokazetě *Early Cinema. Vol 1: Primitives and Pioneers*, vydané Britským filmovým ústavem.

byla zvuková stopa zhotovena ve studiu – a zní také studiově. Hlas Guida Anselmiho, zcela oddělený od prostoru světa příběhu, v němž dominuje vizualita, a zasazený do prázdného prostoru, „země nikoho“, načrtává – jen a jen zvukově – obraz umělce v duchu moderny. Podle vzoru romantiků, Baudelaira či surrealistů hledá Guido sblížení mezi uměním a životem, svým já z vnitřního monologu a svou fyzickou přítomností milence a režiséra. Cítí se ve filmovém průmyslu jako cizí těleso, protože usiluje o seberealizaci. Jsa odkázán sám na sebe, mluví se svým obrazem v zrcadle a hraje režiséra už jen v posteli se svou milenkou: *Pronáší* režijní pokyny. Nejistě tápe v tvůrčích krizích, jimiž musí projít umělec jako esence člověka s vyšším posláním. „Co ty o mně víš,“ říká v posteli v dialogu s manželkou. „Jen to, co mi ze sebe ukážeš,“ odpovídá manželka.

Jak vzniká ona zvláštní kresba hrdiny? Proč ho opouští síla strukturující jednání a jak se dostává do zřetelné pozice outsidera? Guido je ve svých gestech, mimice i v pohybu velmi zdrženlivý – jedinou výjimkou je jeho zrak. Zdá se, že všechno kolem sebe registruje bdělým okem. Ale na co jeho pohled dopadá? Fakt, že to nelze postihnout tak přesně jako v hlediskových [point-of-view] konstrukcích klasického filmu, nás přivádí k rozhodující linii tohoto filmu. Tři krátké sekvence, nastupující po asi 75 minutách promítání, mohou tento rozdíl ozřejmit:

1. Guidův rozhovor s kritikem na terase kavárny;
2. přehlídka v lázních;
3. audience u kardinála v lázních.

V první ze sekvencí se začíná struktura hlediska [point-of-view] – vlastně závazná pro tento druh dialogu – narušovat. První záběr vysouvá obličej promlouvajícího kritika skoro až na pravý okraj obrazu, ačkoliv kritik mluví s Guidem, který sedí napravo od něho. Divákova pozornost není vedena ke Guidovi, který se objeví v příštím záběru. Hlučící pozadí s několika kněžími je význačnější než samotný rozhovor. Na levé straně jsou v pozadí do obrazu zahrnuti – neostře, ale přece rozeznatelně – stolující církevní hodnostáři. Následující záběr ukazuje naslouchajícího Guida, jenž ke konci daného záběru – místo aby sledoval projev svého partnera – krátce pohlédne na kněze, kteří se objeví v dalším záběru. Tento pohled znamená obrat a rozšiřuje pole dialogu o třetí sílu. Když se poté navrátí detail kritika, který vzápětí opustí obraz, a odhalí tak divákovu pohledu vystupující zpěvačku, chybí už výstavbě záběrů v této sekvenci jakákoli vazba na subjektivitu diváckého se Guida: ten je vysunut z řeči obrazů.

Postava, dekorace [meublage], rámování záběru [kadrage] a montáž se společně podílejí na rozkladu globálního smyslu optickoakustické výpovědi. Ztráta diskursivního celku, který se obvykle ukazuje v alternaci viditelného a neviditelného, slyšitelného a neslyšitelného, je ztělesněna prostřednictvím tématu umělce, který – řečeno slovy jedné písně Gustava Mahlera – „se ztratil světu“. Nutno zdůraznit, že je ztělesněna: neboť skutečně jde o víc než o protagonistovu osobní krizi, jeho pochybnost o smyslu života. Nepředstavuje se hrdinova subjektivní slabost, ale vnímátný subjekt se rozvrství do polyperspektivních dílčích množin. Jen jednotlivé obrazové prvky samy o sobě přinášejí významy, nejsou podřízeny hierarchii diegetického komplexu pravděpodobností. Soubor navzájem se absurdně protínajících subjektivit bez společného centra nemůže už své hledání obrazu zaměřit na jediný předmět, nýbrž jde o hledání hledání hledání..., tak dlouho, až dojde k zbloudění.

Protagonistova schopnost pohledu, který je v první z vybraných tří sekvencí ještě dobře zachovaný, i když vychýlený, se v druhé sekvenci dále redukuje. Komorní orchestr, hlášení plavčíka do mikrofonu, nástup pacientů; jeden z pacientů zdraví commendatora Paceho, kterého ještě nevidíme – je to ostatně nejdůležitější osoba, pokud jde o vznik Guidova filmu. Commendatore nereaguje na pozdrav, nýbrž mluví s Guidem, rovněž ještě neviditelným: „Ale Guido, přesně jsem pochopil, co mi chceš vyprávět.“ Guido se objevuje, avšak jeho pohled je opět zaměřen stranou: na ženu, která mu sama pohled nevěnuje. Krátce poté, v prostoru pro koupání, se opět otáčí: dívá se pátravě na lavici a přejíždí pohledem anonymní návštěvníky. Guido se objektů svého pohledu nemůže zmocnit, jako by jej od nich odděloval neviditelný záves spuštěný přes plátno. Film *8 1/2* je ve vztahu k subjektivnímu světu protagonisty natolik fragmentarizován, že se zdá, jako by hrdinův vnitřní svět „odřezával“. To, co hrdina vidí, neodpovídá na jeho výzvu.

Ovšem snaha jiných postav proniknout k němu je neobyčejně důrazná: V další části této sekvence je Guido důvěrným hlasem mimo obraz [off] povolán ke kardinálovi. Jeho kolegové se Guidovi doslova vnucují. Čtyři z nich se na něj přímo obracejí – v detailu, hledíce čelně do kamery. Staví se mu do cesty, dávají pokyny, prosí o přímmluvu u duchovního hodnostáře a nešetří hroživými posunky, ukrytými pod gesty přátelství. Avšak Guido, doslova přecházeje z této scény, je už na cestě ke kardinálovi. Nápor na Guida je inscenován jako sled scén, v nichž se Guido dostává do pozice dítěte. Kolem něho se pohybují lidé, osamocení, izolovaní, bez sociální a komunikativní kompetence. V jazykovém babylonu studia si navzájem nerozumějí. Shlížejí na něj v záběru deformovaném širokoúhlým objektivem, takřka „rybím okem“, a Guido, jemuž je proti nim přisouzena perspektiva dítěte, je vystrašen. Tento postup, spojený se sekvencemi z Guidova dětství do asynchronního dialogu, se ovšem neukazuje jako anticipace stále kompaktnějších retrospektiv. Ačkoliv právě dané retrospektivy v souladu se svou narativní logikou slibují odhalit to nejniternější, zůstává jejich obrazová kompozice, tedy rámování záběrů [kadrage] a montáž, paradoxně uzavřená, ba hermetická. Tak jako obrazy chlapců od filmu snímáné jakoby „rybím okem“ převádějí také sekvence z Anselmiho dětství klasický prostor výpovědi do nelineární časovosti vypovídání. Film *8 1/2* nám neskýtá žádnou stabilní lokalizaci hlavní narativní linie diegeze, nýbrž dává k dispozici klasický prostor samotného vyprávění. Postavy se vzdávají své schopnosti pohledu. Jako předmět tohoto pohledu se jim už nic nenabízí, osleply před obrazy zmizelými v čase. V popisovaném *chronotopu ztráty prostorových obrazů* vstupuje každý obrazový element stranou diegeze a nad ní do dialogu s multiperspektivním procesem vidění jako toho, co je vždy už minulé, vyňaté z přítomnosti prostoru. Bez podřízenosti jakémukoliv časovému vývoji ukazuje se vše jako zmizelé z času, z okamžiku.

Této systematické odpovídá i třetí sekvence. Začíná dětským pohledem, přes suterénní okno, na sutany a nohy duchovních. Jeho Eminence sice mluví s Guidem, avšak nevěnuje mu jediný přímý pohled. Vizualní koncepce se znovu zakládá na oddělení od světa. Dvakrát se před kamerou objevuje prostěradlo, dominují tu profily duchovních, kardinálova hlava jako stínová silueta na osušce; sklepní okénko se zavírá, ovládané neviditelnými rukama.

Fellini na tomto místě i jinde dokázal nesklouznout do oblasti melodramatu, i když se mu přibližuje. Zabraňuje této změně žánru pomocí náhlých narušení logiky pohledů, jež je

platná v klasické technice navazování. Patrně proto si nemůžeme udělat žádnou představu o tom, jaké jsou představy režiséra Guida. A proto také neuvidíme film, který má Guido natočit. Mohl by to být jen film jako osobní vize umělce – a právě to je jemu i nám zapovězeno. Jen zřídka, např. při nočním rozhovoru s Claudií za městem nebo při dialogích s manželkou, se uskutečňuje ona klasická hra sutury,³¹⁾ která divákovi otvírá bránu k nitru fikce hrdinova nitra. To, co se nabízí vnitřnímu Guidovu zraku a našemu zraku vnějšímu, nedojímá a nevysvětluje, nýbrž vzrušuje a rozptyluje.

Tento fakt je možno vykládat často zdůrazňovanou blízkostí Felliniho ke komiksu. Také komiksům je vlastní rázný tah, gigantická inscenace, plamenná akce, a ne jemné cizelování dojmů. Ústup protagonisty z obrazu by také bylo možno hodnotit (řekněme z hlediska stylové analýzy) jako indicii pro *vyzdvížení* [foregrounding] diskursivní instance, „režiséra“. Bylo by možno – tentokrát z hlediska teorie autora – argumentovat, že právě takto všude proniká Felliniho rukopis, od hudby až po obsazení mohutných žen: Fellini by tak udělal film, na kterém Guido ztroskotál. Právě takové chápání – obohacené ve větší nebo menší míře biografickými detaily z Mistrovy tvůrčí krize – prostupuje literaturu o Fellinim a diskusi o sebereflexivitě v posledních letech. *8 1/2* tedy jistě lne k tomu, co bylo nazváno autorská perspektiva: Jak vytvořím film? Jaký je smysl natáčení filmu? Jak zůstanu – jako člověk a umělec – věrný sám sobě? Avšak všechny tyto otázky se míjejí s jádrem věci. *8 1/2* není podle mého názoru metadiskurs o dělání filmu, není to režisérova sebereflexe. Spíše tu vzniká prostřednictvím strohé, do času zasazené difference v dialogizaci toho, co je kolem Guida, obrana proti předvádění vnitřního života v obraze. Film představuje krizi subjektu jako individua a umělce tradičního ražení. Svou konzervativnost přitom čerpá v moderně, v kinematografii: Vyhrocuje ostrou protikladnost obou svých stop – obrazu a zvuku – a nesmiřitelně je obrací proti sobě jako cizí. Nepřipouští žádnou nostalgii po uměleckém a tvůrčím posvěcení, které stejně nikdy není náležité. Svého romantického a lehce melancholického uměleckého filmaře *8 1/2* právě tak hýčká a opatruje, jako jím pohrdá. Starostlivě ho vyplácá a pak ho drtí v dialogizaci mezi obrazem a zvukem: jako film.

* * *

Dialogičnost, tento centrální, už ve dvacátých letech zhruba načrtnutý pojem Bachtinovy estetiky, neslouží ovšem jen k osvětlení některých metodologických otázek klasického i moderního filmu. Z hlediska metodologie, resp. logiky vědy realizuje dialogičnost obrat od paradigmatu dialektiky k jiným formám pohybu a cestám myšlení. Důsledkem kritiky dialektického principu abstraktní negace může tak být nezanedbatelná korekce Ejzenštejnovy koncepce dialektické montáže. Ejzenštejn vychází – nejen ve svých úvahách z dvacátých let – od takřka monadicky uzavřených „buněk“, které v šoku produkujícím smysl jakoby obracejí své nitro navenek, jejich materiální síla se zhušťuje v znak: Aritmetické řazení a kladení proti sobě je přitom podle dialektického principu teze a antiteze překonáno v geometrickém produktu. Ejzenštejn se ovšem pokusil zvládnout

31) *Sutura* (fr. *suture* „šev, steh“) – „všívání“ vnímánského subjektu do řetězce filmových obrazů, především prostřednictvím systému pohledů a protipohledů. Srov. např. Alicja Helman, *Suture*. In: A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*. T. 2. Wrocław 1991, s. 112 – 137. (Pozn. překl.)

problémy, které vyplývají z blokovitě uspořádané, do sebe uzavřené struktury záběrů jako buněk. Jeho výzkumy se stále více vztahovaly jednak na kompoziční procesy *uvnitř* jednoho záběru, jednak na principy konstrukce filmu *jako celku*.³²⁾ Při pečlivé četbě ale vidíme, že nejde o víc než o rozšíření principu buněčné uzavřenosti na celou filmovou konstrukční *jednotku*. V Ejzenštejnových spisech od poloviny třicátých let můžeme sledovat neustálý zápas o hranice celku díla. Sřetají se tu představy dialektického myšlení v uzavřených „bunčkách“ spojeného s hledáním jednotícího principu a radikálně dialogický princip otevřenosti, která nemůže být spoutána časově syntetickým myšlením založeným na ideji řádu. Tak chce Ejzenštejn např. ve svém projevu na všesvazové konferenci filmových pracovníků sice vyznačit hranice logiky, vylučující jiné principy pohybu, v procesech vnitřní řeči, poukazuje ale v osmi po sobě následujících větách osmkrát (přitom v jedné větě dokonce třikrát³³⁾) na „zákonitost“ jejího utváření. Jako velmi zřetelný protějšek síťovitě klenuté, antihierarchicky se vznášející polyfonie se zase jeví Ejzenštejnova idea kulovité knihy, pocházející už z roku 1929. Kniha by měla být založena na „metodě vzájemné zvrtnosti“,³⁴⁾ díky níž by byl zaručen současný přístup ke každému jednotlivému prvku. Byla by to obrazová kniha, v níž by linearitu a následnost četby nahradily a(chrono)logické akty? Tuto myšlenku nejen aktualizují nové, postkinematografické techniky, jako je video, obrazový kompaktní disk nebo internet, ale také odpovídá principům dialogického sledování pohyblivých obrazů. Avšak Ejzenštejn se tímto projektem, v zásadě bachtinovským, už dále nezabýval – snad kvůli své větší spjatosti s formalisty, především s Borisem Ejchenbaumem. Jeho koncepce nerozhodně váhají mezi trváním na monologičnosti *zákona* dialektického překonání na jedné straně a hledáním multiperspektivního prostoru vypovídání, prostoru polyfonické difference na straně druhé. Vzhledem k tomu, že trvá na zákonech dialektikou vyšperkovaného symbolického řádu, zůstává nadále připoután k paradigmátům abstraktní negace, inspirovaným lingvistikou. Ještě v roce 1946 píše Ejzenštejn v Prvním dopise o barvě: „Zákonitosti vývoje jsou ve všech složkách kinematografie stejné.“³⁵⁾ V tomto krátkém článku ještě jednou zdůrazňuje – v explicitní návaznosti na své koncepce montáže z dvacátých let – dialektický princip překonání jednoho obrazového elementu jiným:

„Protože mi to nestačí (...) chtěl bych, aby myšlenka zahořela barvou a ve splynutí s tématem díla zrodila obraz.“³⁶⁾

Naposledy zde Ejzenštejn podléhá mylné představě, že i ve sféře pohyblivých obrazů existuje něco jako *abstraktní* negace, která – krok za krokem – krystalizuje v celku díla

32) Srov. Peter W u s s, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin 1990, s. 308.

33) „A to, co je zde pozoruhodné a proč o tom hovořím, spočívá ve faktu, že *zákonitosti výstavby vnitřní řeči jsou právě těmi zákonitostmi, které tvoří základ nejrůznějších zákonitostí, podle nichž se buduje forma a kompozice uměleckých děl.*“ – Sergej M. E j z e n š t e j n, *Vystupenije na vsesojuznom tvorčeskom soveščanii rabotnikov sovetsoj kinematografii* (1935). In: S. M. E j z e n š t e j n, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. T. 2. Moskva 1964, s. 109, zvýraznil Ejzenštejn.

34) Srov. Oksana B u l g a k o w a, *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin 1996, s. 31.

35) Sergej M. E j z e n š t e j n, *Pervoe pismo o cvetě*. In: S. M. E j z e n š t e j n, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. T. 3. Moskva 1964, s. 491.

36) Tamtéž, s. 489 (vynechávka je v rukopisu).

ve význam. Cesta od myšlenky přes syžet k mentálnímu obrazu může být v případě slova a pojmu zcela oprávněná, ve vztahu ke specifické pohyblivých obrazů ale selhává. Obrazová řeč jako film nebo televize vůbec nedisponuje možností abstraktní negace umožňující tuto myšlenkovou figuru. „Ne“ je sice možno říci, ale nikoli ukázat.

Bachtinův princip dialogičnosti ukazuje prostřednictvím myšlenky *konkrétní* negace, jak se dostat z tohoto úskalí:

„Negace není v lidových svátečních obrazech nikdy abstraktně logická. Je vždy obrazná, názorná, hmatná. Odmítá se vždy ve jménu něčeho, za negací stojí určitý ‚obrácený‘ předmět, rub odmítaného, karnevalové ‚naopak‘.“³⁷⁾

Koncepce konkrétní obrazné negace dokládá, že Bachtin je vyhraněný okulární excentrik ve vztahu k řeči *obecně*; jeho myšlení nachází možnosti aplikace i daleko mimo sféru literatury a lingvistiky:

„Negace přeměňuje obraz odmítaného předmětu a především mění prostorové situování celého předmětu i všech jeho částí. Přesouvá celý předmět do podsvětí, obrací jej na hlavu nebo v něm zaměňuje ‚vpředu‘ za ‚vzadu‘, komolí prostorové proporce předmětu, hyperbolizuje určité jeho rysy na úkor jiných atp. Negace a zničení předmětu představuje tak především jeho prostorové přemístění a přestavbu. Nebytí předmětu představuje jeho obrácená podoba, jeho rub. Tento rub nebo ‚dole‘ nabývá časového zabarvení: chápou se jako minulost, jako věci byvší, nesoučasné.“³⁸⁾

Skutečně: k tomu, aby ukázal rub viditelného, aby ukázal negaci viditelného, potřebuje film čas. A sice onen čas, který uplývá proto, aby sklouzl od jedné perspektivy k jiné, aby přešel od jednoho záběru k dalšímu. Změna záběru představuje konkrétní negaci, aniž by se stala ničím ve vztahu k předcházejícímu něčemu.

Zde se vynořuje hrubá skica teorie montáže, která se obejde bez linearity klasického stylu, ale také bez Ejzenštejnovy dialektiky: je to dialogická, či – jak ji v trošku jiném smyslu pojmenoval sám Ejzenštejn – polyfonní montáž:

„Zničený předmět jako by byl ponecháván na světě, ale v nové formě prostorové existence; stává se jakoby rubem nového předmětu, který přišel na jeho místo.“³⁹⁾

Dialogičnost umožňuje uchopit a klasifikovat ty časoprostorové diskursivní formace, které v průběhu diskursu ukazují své objekty, resp. výpovědi *jako nové*. Předměty stále mění svou pozici v prostoru, příp. se mění úhel pohledu na ně. Dále se zde pracuje s přemisťováním fragmentů obrazu těla či předmětu v rámci otevřeného a proměnlivého souboru. Tento princip pohybu (Bachtin tu nenechává místo pro pochybnost) není lineárním a kauzálním principem dialektiky, nýbrž spojuje v daném okamžiku dějiny a současnost, minulost a přítomnost – dohromady i jako „rub“:

„Podstata věci je v tom, že časová a prostorová – ‚chronotopická‘ – negace, fixující záporný pól, není zcela odtržena ani od kladného pólu. Není to abstraktní a absolutní negování, úplně oddělující odmítaný jev od ostatního světa. Chronotopické negaci je takové separování cizí. Chápe jev v jeho stálé konkrétnosti, v pohybu od záporného pólu ke kladnému. Nemá co dělat s abstraktním pojmem (není to přece logické negování);

37) M. M. Bachtin, *François Rabelais...*, s. 319.

38) Tamtéž.

39) Tamtéž.

popisuje v podstatě metamorfózu světa, jeho přejinačení, přechod od starého k novému, od minulosti k budoucnosti. Zachycuje svět, procházející fází smrti k znovuzrození.⁴⁰⁾

A právě to je princip pohybu kinematografické aparatury. Forma dialogické negace uvnitř textu nemá nic společného s abstraktní negací ejzenštejnovské dialektiky, nýbrž nachází konkrétní ztvárnění v jednotlivém obraze, *uvnitř* jednotky diskursu chápané Ejzenštejnem jako „buňka“, a zároveň je vůči dílu vnější: ano v rámci ne, nic v rámci bytí.

György Lukács to v roce 1913 – tedy pochopitelně před svým příklonem k dialektickému materialismu – ve svých Myšlenkách k estetice filmu rovněž poznal:

„Neexistuje kauzalita, která by je [jednotlivé časové momenty filmu] navzájem spojila; nebo přesněji: jejich kauzalita není brzděna či vázána žádnou obsahovostí.“⁴¹⁾

* * *

Dialogičnost se tedy zabývá sociálněhistorickým založením svých analýz, aniž by propadla problematickému nátlaku autenticity. Chronotopy jsou sice spojeny se světy, na něž odkazují, avšak jen nepřímou, s použitím estetického posunu a rovněž posunu nejen kontextového a intertextového. V díle jednotlivých filmařů nebo v jiných diskursivních formacích se vynořují hlasy, jež pak zase mizí a musí být znovu objeveny, nebo procházejí zvláštními a osobitými krizemi. Tyto „hlasy“ je třeba – jak jsem ukázal na příkladu filmu *Běda mi* – dekonstruovat spolu se specifickými prvky textuality daného filmu. Tak se překlenuje propast mezi teoretickým horizontem paradigmatiky a detailní analýzou. To, co se mění oproti běžným referenčním schémátům různých estetických teorií míméze, je směr odkazování: nikoli už od reality k obrazu, nýbrž od obrazu k realitě. Klasifikují se nejen typy obrazů samy o sobě, ale také – a to nutně – příslušný, stále se měnící a „vznikající“ způsob jejich sledování. Tak je možno postihnout chronotopy, které svou specifikou sice mohou odkazovat nad jednotlivé dílo, avšak nepřerůstají do kulturněhistoricky konstantních souborů časoprostorových vztahů nebo do stereotypů. Uvedenou Bachtinovu myšlenku lze ostatně v náznacích najít i u ruských formalistů. Proto se stala jedním z nejpodstatnějších příspěvků bordwellovské školy k utváření nové teorie filmu, avšak nebyla v konkrétních analýzách filmů realizovaných v rámci „wisconsinského projektu“⁴²⁾ dále promyšlena v souladu se svou radikálností.

Takto lze rovněž mnohem jemněji postihnout implozi reality a imaginárna, na niž přísahají postmodernisté: svět nespěje prostě k tepelné smrti z vyrovnání mezi bytím a zdáním, skutečností a médiem. To, co můžeme pozorovat v kinematografii, ve filmech, je specifictější a rovněž sociálněhistoricky pronikavější: V konkrétní historické krizové situaci se stírá existující rozdíl mezi světem a představou, a je tudíž obtížněji uchopitelný. Obraz tedy nikdy není sám: Je zde jen tehdy, pokud se vystavuje pozorování. Každý historiografický podnik, který abstrahuje od této *textové relace neostrosti* a snaží se načrtnout velké oblouky historie – ať jde třeba o obrazy –, je odhalen jako metafyzický.

40) Tamtéž, s. 320.

41) Georg Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*. In: Karsten Witte (Ed.), *Theorie des Kinos*. Frankfurt a. M. 1972, s. 144.

42) Takto bývá označován neoformalistický výzkum, jehož protagonisté, David Bordwell a Kristin Thompsonová, působí na University of Wisconsin v Madisonu. (Pozn. překl.)

Neexistují totiž žádné kontinuální dějiny či lineární vývojová linie – ani v případě textů nebo obrazů. Ale přesto jim lze přiznat něco jako „dění“, jež zaznívá v každém slově, v každém obraze jako hlas:

„Významově podvojně slovo se nikdy nesnaží zastavit otáčející se kolo, aby v něm našlo a vymezilo nějaké ‚nahore‘ a ‚dole‘, ‚vpředu‘ a ‚vzadu‘. Právě naopak, fixuje jejich neustálé zaměňování a splývání.“⁴³⁾

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: Karl S i e r e k, *Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung*.
„Montage/AV“ 5, 1996, č. 2, s. 23 – 49.

Citované filmy:

Běda mi (Hélas pour moi; Jean-Luc Godard, 1993), *8 1/2* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963), *Pozemská láska* (L'Amour par terre; Jacques Rivette, 1984), *Velké polknutí* (The Big Swallow; James A. Williamson, 1901), *Z.d.r.a.v.í.* (H.e.a.l.t.h.; Robert Altman, 1979).

43) M. M. Bachtin, *François Rabelais...*, s. 336.