

Článek

NÁZEV JAKO JINÉ

Helena Bendová

Název filmu je vedlejší v obou smyslech slova. Míním tím jednak jeho zvláště hraniční postavení ve vztahu k dílu, které pojmenovává, jednak to, že zpravidla nepatří mezi prvky filmu, které by byly klíčové z estetického hlediska, prvky nepostradatelné pro adekvátní porozumění dílu. Nad estetickou funkcí názvu filmu – o které bude pojednávat tento článek – často dominují funkce jiné: název slouží k tomu, aby film odlišil od jiných filmů, učinil z něj ohraničenou věc, disponibilní výrobek, cosi, co je možné prodávat, kupovat, neproblematicky začlenit do jiných diskursů, cosi, s čím je možné manipulovat.¹⁾

Pojmenování jako forma kontroly nad dílem, jako vnější, mimoumělecká síla, se projevuje též v obvyklém podřizování názvu reklamním účelům. Reklamní název funguje, zjednodušeně řečeno, právě opačně než název vytvořený jako svébytná estetická součást filmu: snaží se působit rychle (umožnit potenciálnímu divákovi rychle a jednoduše si film zařadit, např. do nějakého žánru, tedy ujistit diváka v jeho konvenčních očekáváních) a spíše krátkodobě (jeho působení se odehrává ještě před příchodem diváka do kina, při samotné projekci filmu je už jeho účel splněn a název se nijak výrazněji nezapojuje do významového dění díla, nic už nepřidává).

Mimoumělecké a normativní fungování názvu filmu ponechám na následujících řádcích stranou – hodlám se soustředit naopak na zvláštnosti titulu ve vztahu k dílu a procesu jeho percepce. Uměleckou působivost názvu budu zkoumat nejprve na obecné rovině (specifičnost jeho postavení) a pak se zaměřím na to, jak ovlivňuje vnímání díla divákem (jeho dění v díle) a na konkrétní možnosti esteticky zajímavého používání názvů.

I. (Ne)místo názvu

Paradox názvu tkví v tom, že leží na hranici mezi dílem a světem, resp. že je právě touto hranicí. Být hranicí přitom znamená nemít žádné vlastní pevné místo: znamená to být zároveň uvnitř i vně filmu, stále oscilovat mezi přítomností a nepřítomností, být stále odjinud. Název je „ta část filmu, která je nejvíce ‚vně‘“, píše Peter Brunette a David Wills.²⁾

1) „[...] titul je vedlejší produkt mobility obrazů, i když je to třeba jen pozdější přezdívka,“ píše ve svém článku o názvech obrazů E. H. Gombrich. Viz Ernst Hans Gombrich, *Image and word in twentieth-century art*. „Word & Image“ 1, 1985, č. 3 (červenec – září), s. 216.

2) Peter Brunette – David Wills, *Screen/play. Derrida and Film Theory*. Princeton University Press 1989, s. 140.

Název, coby paradoxní „vnější část“ díla, narušuje do jisté míry jeho soudržnost, vnáší do něj stále neklid, nepřítomnost, heterogennost, podobně jako to činí podpis či rám obrazu, jak si všímá Jacques Derrida: „[...] instance rámu, titulu, podpisu, vysvětlivek nepřestávají narušovat vnitřní řád diskursu...“³⁾

Názvu chybí celistvá, samostatná existence: zatímco film může existovat a mít smysl i bez názvu, titul musí být vždy titulem něčeho, přičemž se sice stává součástí toho, co pojmenovává, ale nikdy ne úplně, vždy zůstává vůči dílu částečně vnější. Sám o sobě (bez filmu) proto název odkrývá vždy jakési chybění, nedostatek smyslu; v rámci díla zase naopak často působí jako jakýsi ne zcela nutný dodatek či nadbytek smyslu (který ovšem samozřejmě může, je-li divákem odhalen coby důležitý významový prvek, radikálně pozměnit celou interpretaci filmu a stát se tak – zpětně – nezbytným, třeba i klíčovým prvkem díla). Na druhou stranu, přes svou fundamentální necelistvost, právě název bývá tím, co film (na počátku) zakládá a (celou dobu) rámuje: necelistvý název je garantem celistvosti díla. Podobný paradox, odkrytý Derridou, se skrývá v tom, že název dodává filmu jeho identitu a jedinečnost (jinak řečeno ohraničenost) ovšem právě na základě své ne-jedinečnosti (a ne-ohraničenosti), díky tomu, že může být snadno a donekonečna citován, přenášen do jiných kontextů.⁴⁾ „Každý znak [...] může být citován, uveden v závorkách: díky tomu může zpřetrhat všechny svazky s jakýmkoli daným kontextem, donekonečna a nevyčerpatelným způsobem tvořit kontexty nové. V tom však není implikováno, že značka má nějakou platnost mimo kontext, nýbrž znamená to naopak, že existují pouze kontexty bez jakéhokoli absolutního centrálního zakotvení,“ píše Derrida.⁵⁾ Stejně jako se název může – ale nemusí – stát významově podstatným kontextem filmu, může se film stát kontextem pro název: název a dílo se takto mohou do značné míry navzájem určovat či zpřesňovat. Kontext je přitom dán jednak jejich „blízkostí“ (souvislostí), jednak „vzdáleností“ (vzájemnou nesouvislostí, diferencí).

Principiální a nezrušitelná jinakost názvu a díla (z hlediska struktury i materiality) způsobuje, že je mezi nimi vždy nějaká difference, jejíž míra je jedním z hlavních činitelů estetické působivosti vztahu název – dílo. Zajímavé jsou obzvláště krajnosti, což znamená na jedné straně minimalizování oné mezery mezi názvem a dílem: titul a dílo „říkají“ jako by totéž, „mluví“ o tomtéž. Zajímavost zde spočívá ve zmiňované nemožnosti absolutní identity názvu a díla, v tom, že mezi nimi je vždy nějaká jinakost, jež může být právě o to znepokojivější, oč více se název snaží být (naoko) doslovný, přesný a neproblematický (třeba ve svém popisu hlavního tématu filmu). Navíc na druhé straně zdvojení významu (i když nedokonalé) funguje často jako subversní síla – narušuje zdánlivou soběstačnost a jedinečnost významu, nechává mizet referent ve hře zrcadlení. Vezměme např. film Agnès Vardové ŠTĚSTÍ, zobrazující takřka neustálé štěstí hlavních hrdinů. Lidé se tu usmívají, navzájem se slovně ubezpečují o svém štěstí, název nám též říká, že se díváme na jejich štěstí... Právě ona přímota a nekomplikovanost, s jakou jsme vícenásobně ubezpečováni o tom, že „toto je štěstí“ (v kombinaci s jistými značně

3) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Paris 1978, s. 14.

4) Srov. Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: T ý ž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 277 – 306.

5) Tamtéž, s. 292.

disharmonickými, leč štěstí hrdinů přesto kupodivu neničícími událostmi v ději filmu), způsobuje, že se ono zobrazované a slovy tvrzené štěstí stává podezřelým a divák je naváděn k rušivě „neodůvodněné“ otázce: zda je skutečně právě tohle štěstí? Jiným způsobem může vznikat znepokojivost z mizení mezery mezi názvem a dílem díky faktu, že od uměleckého díla očekáváme vždy více, než co nám říká už jeho název a nepřinášeli pak film nic moc nad to, co sliboval název (jako např. ve filmech Andyho Warhola EAT či SLEEP), divák je obvykle přinejmenším vyveden z míry, udiven, rozčilen apod. Jedním z uměleckých zisků takových filmů může být právě odkrytí divákových konvenčních předpokladů, vedoucí k lepšímu pochopení toho, jak vnímáme umění, co od něj vlastně požadujeme.

Na druhé straně lze umělecky využít maximálního zvětšení oné mezery mezi názvem a filmem: divák je konfrontován s nemožností nalézt jejich souvislost, překlenout smysluplně onu mezeru. Vzhledem k obvyklému slabému, spíše nenápadnému a nepřiliš esteticky podstatnému vztahu mezi dílem a jeho jménem, bývá většinou zapotřebí, aby byl divák nějakým způsobem vybízen k propojení titulu a filmu – jež pak ovšem „iracionálně“ selhává. Název se tak stává zobrazením samé nemožnosti interpretace neboli neustálé a principiální možnosti interpretačního nezdaru. Příkladem by možná mohl být film Raoula Ruize TŘI ŽIVOTY A JEN JEDNA SMRT, v němž se *navzdory* názvu objevují hned čtyři hlavní postavy (a Carlos Castaneda), žijící v jediném těle a na závěr propojené v okamžiku své – jedné – smrti.

Vedle toho existují případy, kdy dílo, resp. jeho smysl, leží jaksí právě v oné mezeře, nenaplněnosti názvu: tématem je pak právě to, co se nestalo, to, kolem čeho film soustředěně, ale marně kroužil – touha, chybění. Kupříkladu název filmu Catherine Breillatové ROMANCE s ironickou hořkostí vyjadřuje právě to, k čemu nedošlo, co se hlavní hrdince přes její snahu nepodařilo prožít: její vztahy s muži jsou buď asexuální nebo víceméně čistě sexuální, vždy nějak neuspokojivé a „neromantické“. Název coby výčitka, znamení absence.

Podvojný, vnitřně/vnější charakter názvu filmu, zamezující jeho splynutí, ale i absolutnímu oddělení ve vztahu k dílu, se projevuje ještě v jedné jiné jeho obecné podvojnosti: název na jedné straně pojmenovává film (což znamená, že ho do jisté míry určuje, popisuje, shrnuje, „zdvojuje“, zakládá, ohraňuje atd.), na straně druhé pojmenovává něco „vlastního“, jelikož má též svůj referent a konotace, zcela nezávislé na pojmenováváním díle. Díky této vlastní referenci může název fungovat jako určitý zvláštní topos, (ne)místo, do jisté míry vizuální, ale přitom nezobrazované prostředí, do něž je někdy „imaginárně“ umístěn celý film (viz např. Antonioniho ČERVENÁ PUSTINA). Titul, přestože je ze slov, může sám o sobě vytvářet více či méně konkrétní a metaforický obraz: krajiny, místa, situace atd. Také film ovšem vytváří prostřednictvím obrazu, zvuku a vyprávění „obrazy“ různého stupně nejen realističnosti, ale i viditelnosti (v tom smyslu, že výsledný obraz může být i cele implikovaný, imaginární, smyslově neviditelný). Obrazy vytvářené filmem a obrazy vytvářené jeho názvem se setkávají v prostoru, jenž se právě (i) díky tomuto setkání stává bytostně heterogenní, „narušený“.

O prostoru, v němž se mohou setkat film a jeho titul, je možné mluvit ve třech smyslech, označujících tři různé hladiny jeho smyslové konkrétnosti a zobrazitelnosti: a) viditelný diegetický prostor (vytvářený pomocí obrazů); b) více či méně nezobrazovaný prostor

„imaginární“ (vytvářený slovem i obrazem); c) nezobrazitelný „diskursivní“ prostor (prostor vytvářený „řečí“; abstraktní časo-prostor nějaké řeči či kódu).

Rozdíl mezi prostorem diegetickým a imaginárním není ten, že první by byl jednoduše zobrazený filmovým záběrem a druhý ne: spíše, že první z nich je potenciálně zobrazitelný, zatímco v tom druhém je vždy i něco nezobrazitelného, radikálně jinakého, přístupného jen skrze myšlení a představivost. Nezobrazený, mimoobrazový prostor (coby hors champ, hors cadre i jako onen těžko lokalizovatelný prostor, „odkud“ zní mimozáběrová hudba a hlasy⁶⁾) není ještě nutně prostorem druhé roviny, prostorem jaksi bytostně imaginárním, ale náleží zpravidla do oné první, diegetické hladiny prostoru. „V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš, že ‚doléhá‘ (insiste) nebo že ‚přetrvává‘ (subsiste), určitě radikálněji jinde, mimo homogenní čas a prostor,“ píše v obdobném významu Gilles Deleuze.⁷⁾

Nelze říci, že prostor vytvářený dílem a prostor vytvářený jeho názvem mají zcela nezávislou existenci: sám jejich zrod a charakter bývá dán v závislosti na interpretačním rámci, jenž poskytuje jak dílu název, tak názvu dílo. „Výsledný“ prostor či prostory pak mohou být důsledkem právě takovéhoho diferencujícího „setkání“ názvu a filmu. Například deníkový film Jonase Mekase WALDEN: název upomíná na Thoreauovu knihu, vybízející k návratu do přírody, v níž se vyskytuje stejnojmenné jezero. K tomu, aby v nás název vyvolal představu tohoto idylického jezera (a to navíc ne pouze chvilkovou a náhodnou, ale déletrvající, rámující celé dílo), dochází díky tomu, že v obraze se Mekas často vrací, v různých ročních obdobích a situacích, k jezírku v newyorském Central Parku. Toto místo se navíc postupně čím dál více „zireálnuje“, zvnitřňuje – díky tomu, co se v něm odehrává a co nás Mekas nechává spoluprožít skrze introspektivní, pocitovou kameru a komentář; i díky časovému vrstvení, se z něho stává obecný a současně nanejvýš osobní obraz-vzpomínka. Z původního diegetického prostoru se stává doslova před našima očima prostor imaginární, k čemuž dopomáhá právě i konfrontace s (významově) obdobným imaginárním prostorem tvořeným názvem. Výsledný imaginární „Walden“, jenž vzniká během projekce z materie slovní i obrazové, z filmu i jeho názvu a jejich vzájemně se ovlivňujícího dění, je cosi zároveň viditelné i neviditelné, přítomné i nepřítomné – je to obraz vzpomínky na štěstí, imaginární obraz-místo, zrozené z analogie s *Waldenem* Thoreauovým, z (částečně) viditelných a zaznamenanatelných zážitků a z jejich emocionálního proměnění do představy jakéhosi ne/viditelného domova.

Jak bylo již částečně řečeno, titul a dílo se mohou uskutečňovat s různou „intenzitou“ (konkrétností, detailností, rozlehlostí atd.) ve třech odlišných prostorech, přičemž 1. jak film, tak titul mohou (ale nemusí) každý sám o sobě fungovat ve více prostorech zároveň; 2. prostory tvořené názvem a filmem se navzájem ovlivňují a prostupují. Prostorová heterogenost (jako smíšení dvou či všech tří prostorů nebo jako prostorová inkoherece na jedné rovině), vznikající potenciálně i „uvnitř“ názvu nebo díla samých, je ve vztahu

6) Tuto klasifikaci typů mimoobrazového pole přejímám z knihy André Gaudreault – François Jost, *Le récit cinématographique*. Collection Nathan-Université 1991, s. 83 – 86.

7) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 28.

díla a jeho názvu fundamentální a nezrušitelná. Zřetelné je to na rovině označené jako diskursivní prostor.

Osvětlit, co míním pojmem diskursivní prostor, není lehké, neboť se jedná z podstaty o jaksi unikavý, neobrazný obraz, jenž je nicméně přeci jen – ještě – nějakým zvláštním způsobem obrazem, čímsi, co má rozlohu a časovost, svou hustotu, intenzitu, rytmus... Je to prostor vágní a neurčitý, vznikající z vnitřku řeči, vytvářený jejím časo-prostorovým rozmisťováním, jejím rozpětím, pohybem. Vztah názvu a díla tuto rovinu nutně narušuje, vnášeje do ní inkoherece, chybení a nadbytky, a to jednak díky jejich odlišné materialitě (slovo x obraz), jednak – na rovině významu, „narace“ – díky fragmentárnímu rázu titulu.

Název je jako první slovo z cizí řeči, zrod artikulace – která ovšem záhy umlká a je vystřídána zcela jinou řečí (obrazem, filmem). Název vstupuje na scénu jako tajemná šifra, neznámý kód, jeho počátek a zároveň předčasný konec, neboť následné dílo je kódováno jinak: existuje mezi nimi vztah (paralelní řekněme), ale nikoli plynulý přechod, jenž by umožňoval brát je jako jeden celistvý diskurs. S tím souvisí, že název coby zrod artikulace s sebou přináší neklid a nevěrohodnost tkvící v nemožnosti určit jeho původce. Nejde samozřejmě o hledání „reálného“ tvůrce, režiséra či scenáristy, ale o původce, jenž je konstruován dílem, implicitního autora/vypravěče, velkého obrazotvorce (grand imagier terminologií Alberta Laffaye).

David Bordwell považuje zdlouhavé teoretické hledání takového vypravěče za víceméně zbytečné: v případě filmu je implicitní vypravěč buď vytvořen dílem (a pak jaksi „víme, kde ho hledat“, kde se vzal), nebo jednoduše „neexistuje“, není implikován, a pak není důvod ho hledat. Bordwell píše, že narace je „organizace souboru vodítek pro konstrukci příběhu. To předpokládá vnímatele, ale žádného odesilatele zprávy. [...] vypravěč je produktem specifických organizačních principů, historických faktorů a mentálního nastavení diváka. Narozdíl od toho, co implikuje komunikační model, tento druh vypravěče nevytváří naraci; narace, odvolávající se na historické normy vnímání [viewing], vytváří vypravěče.“⁸⁾ Hledání vypravěče „za každou cenu“ je dle Bordwella pochybené: „Dávat každému filmu vypravěče nebo implikovaného autora znamená oddávat se antropomorfické fikci.“⁹⁾ To platí ovšem v případě filmového obrazu. Slova a písmo, materie názvu filmu, oproti tomu nutně předpokládají nějakého původce, nějaké individuální vědomí, jež název vymyslelo a „zapsalo“.

Tento prvotní vypravěč (vypravěč názvu) se ovšem významně liší od (případného) implicitního vypravěče filmu: umlká hned poté, co dal vzniknout dílu, jeho promluva ihned zaniká, vyčerpává se ve vyslovení názvu, jedním či několika slovy. Přitom však – díky oné diferenci mezi názvem a dílem, díky onomu nezahladitelnému přerušení diskursu – právě tento vypravěč je tím, kdo ustanovuje onoho velkého obrazotvorce, implicitního vypravěče (následného) filmu právě jako vypravěče, kdo ho *jmenuje* vypravěčem: název říká nejen „sebe“ (může být sám o sobě tvrzením, heslem, otázkou, osamělým slovem atd.), ale též (performativně) ohlašuje: „Toto je začátek filmu, bude se vyprávět.“

8) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press 1985, s. 62.

9) Tamtéž.

François Jost a André Gaudreault si ve své knize *Le récit cinématographique* všímají toho, že onen mega-vypravěč (méga-narrateur) filmu, velký obrazotvorce, je bytostně heterogenní: není vlastně tak úplně vypravěčem (v klasickém smyslu, což též znamená v onom smyslu, který kritizuje Bordwell), neboť nejen vypráví, ale též ukazuje. Nicméně jeho heterogenost není, zdá se, dle Josta a Gaudreaulta natolik radikální, aby ho jaksi zcela „rozložila“, aby o něm znemožnila mluvit a přemýšlet coby o jedné, zastřešující „entitě“.¹⁰⁾ Rozdíl mezi implicitním mega-vypravěčem filmu a „vypravěčem názvu“ je oproti tomu, dle mého, bytostně nepřekonatelný, vždy mezi nimi zůstává jakási diference, jež je zároveň vzájemně utváří.

Toto vzájemné utváření/diferování má asymetrický charakter. Je-li implicitní vypravěč fundován (v jistém smyslu *vyprávěn*) vypravěčem názvu, kdo pak ustanovuje tohoto vypravěče názvu coby vypravěče? Název coby zvláštní (ne)místo přechodu od ne-vyprávění k vyprávění, coby akt utvoření (mega)vypravěče neumožňuje většinou určit nějak konkrétněji svého tvůrce, a to ani na oné implikované významové či „metaforické“ rovině. Za příklad může sloužit dokument Karla Vachka *CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU*. Na jednu stranu se během projekce ozřejmuje, že ona klíčová otázka „co dělat?“, je otázkou režiséra filmu, jenž ve filmu též hraje, stále jakoby pronásledován, rozpohybován právě touto otázkou, kterou v implicitní podobě klade lidem, s nimiž se setkává. Na druhou stranu se tato otázka stává zároveň i nadosobní a společnou, je to otázka kladená kýmsi neviděným a neidentifikovatelným každému z diváků i postav filmu (včetně režiséra, jenž je jednou z nich). Je-li u *CO DĚLAT?* vazba na původce ještě přeci jen z velké části jasná a vysvětlitelná (implikovaný autor je tu implikován nejen coby tvůrce filmu, ale i názvu), titul jako je *ŽÍT SVŮJ ŽIVOT* lze jen těžko přiřadit k nějakému původci, ať už režisérovi nebo hlavní hrdince. „Žít svůj život“ je tu jako osiřelá promluva, bez autora a kontextu, u níž můžeme jen hádat, je-li míněna (a kým) jako příkaz, heslo, povzdech, vyjádření touhy, toho, oč jde... A přece tu jakýsi ne-hlas během filmu neustále našeptává „žít svůj život“. Nemožnost určit nějak konkrétněji vypravěče názvu souvisí s tím, že název je v jistém smyslu zcela osamělý (nesousedí *plynule* s nějakým kontextem, jenž by ho jasněji určoval) a že to, co říká, je samo o sobě příliš krátké a „nesmyslné“ na to, abychom z této (ne)promluvy mohli konstruovat vypravěče.

Vypravěč názvu bývá o to konkrétnější, oč více je název jasně formulovaným a uceleným tvrzením, větou. Například vypravěč názvu filmu Rosy von Praunheimové *NENÍ TO HOMOSEXUÁL, KDO JE PERVERZNÍ, ALE SPOLEČNOST, VE KTERÉ ŽIJE* je identifikován jako poměrně konkrétní, kriticky uvažující vědomí, o němž můžeme předpokládat, že splývá s (implikovanou) autorkou – oproti tomu je těžké říci něco bližšího o „někom“, kdo „říká“ například *ZRCADLO* nebo *NOC*. Vypravěč názvu, i když může být též částečně implikován, zůstává vždy do značné míry tajemný, neidentifikovatelný, neurčený, a to i v onom výše zmiňovaném smyslu, že není možné říci, kým je tento vypravěč vyprávěn, určen jako vypravěč. Název filmu tedy zároveň ustanovuje instanci vypravěče/vyprávění a zároveň rozkládá samu možnost její existence, strhává ji (jaksi zpětně) do nicoty, odhaluje, že nemá žádný pevný základ, žádný jasný počátek.

10) Srov. A. Gaudreault – F. Jost, c. d., s. 54 – 56.

II. Název-dění

Od dosavadních obecnějších a spíše „prostorových“ úvah přejdeme nyní ke konkrétnějšímu zkoumání časovosti názvu, což v podstatě znamená obrátit se ke studiu divácké percepce názvu, resp. k dění názvu v díle a v divákovi. Východiskem nám budiž porovnání malířství a filmu. Zatímco v malířství není nijak neobvyklé obraz nepojmenovat, případně pojmenovat obligátním Bez názvu, nepojmenovaný film je cosi zcela výjimečného (najdou se i /skoro/ takové: např. experimentální filmař Harry Smith své abstraktní filmy označoval pouze čísly). Nepojmenování filmu je vzhledem ke komerčním tlakům možné v podstatě pouze u avantgardních snímků. Další důvod – pomineme-li onen fakt, že nepojmenovat film je přeci jen poněkud nepraktické – vidím v tom, že ve výtvarném umění slovo působí jako více cizorodý materiál, kdežto film jako povětšinou narativní umění se pojmenování vydává snadněji. Navzdory (či spíše právě kvůli) nepsané nutnosti pojmenovat film existují snímky, jež jsou pojmenované tak rafinovaně, že jejich titul v ironickém, zcizujícím gestu neguje a vymazává sám sebe (své konvenční fungování coby záruky díla, jeho počátku a jeho odlišnosti od jiných filmů): viz Maurice Lemaître a jeho FILM UŽ ZAČAL? a film Jeana-Luca Godarda pojmenovaný FILM JAKO JINÉ.

Je-li na jedné straně v malířství obvyklé dílo nijak nepojmenovat, na straně druhé může titul získat při vnímání obrazu často takovou důležitost, jako u filmu má jen zřídka.¹¹⁾ Jednak je to dáno zmiňovanou nesourodností slova a obrazu, způsobující, že název působí v kontrastu k malířskému obrazu výrazněji, než je tomu u jeho vztahu k obrazům filmovým, jednak odlišnou časovostí vnímání obrazu. Malířské dílo se děje – podobně jako film – během procesu vnímání divákem a v tomto smyslu je i pro něj časovost fundamentální. V porovnání s filmem je nicméně trvání diváckovy recepce obrazu minimální, *relativně* okamžité. Díky této relativní krátkosti vnímání obrazu je divácký zážitek jaksi celistvější, méně se toho „ztratí“ (zapomene či přehlédne), navíc je možné se kdykoli vrátit pohledem. Nezáleží příliš na tom, zda si přečteme název před tím, než si začneme prohlížet obraz, během toho či poté – vždy to bude v tu „správnou chvíli“: proces utváření díla v mysli bude sice trochu jiný, a tak možná i samo výsledné dílo, ovšem s největší pravděpodobností *dojde* k onomu „střetu“, porovnání díla s jeho názvem.

Film oproti malířství mnohem více řídí časový průběh divákova vnímání (co bude kdy vnímáno), na druhou stranu však na diváka zároveň klade v jistém smyslu větší nároky, konkrétně na jeho anticipační a paměťové schopnosti. Právě ty jsou při vnímání/interpretaci díla klíčové, jak si všímá Ernst H. Gombrich: „Veškerá interpretace se objevuje v kontextu paměti a očekávání [...]“.¹²⁾ To, že dílo (a filmové jaksi „více“ než malířské) není dáno naráz, v přítomnosti, ale nastává postupně v čase, s sebou nese riziko „chyb“, špatných cest, „neoptimální“ recepce (jako utopickou „optimální“ recepci můžeme označit takovou, která vede k nejintenzivnějšímu estetickému prožitku, ke vzniku toho nejzdařilejšího filmu z možných – přičemž jako film zde chápu to, co vznikne v divákově mysli během projekce). Divák si musí propojovat to, co viděl, s tím, co vidí nyní i se svým očekáváním toho, co teprve uvidí, a z jistých „správných“ kombinací

11) Srov. Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994.

12) E. H. Gombrich, c. d., s. 221.

ve „správných“ chvílích pak vznikají nové významy, stejně jako dochází k transformaci těch minulých. Během vnímání filmu se jistě významy utváří (jen) v určité chvíli, v jisté situaci: není-li divák v onu chvíli dostatečně vnímavý, tj. nezareaguje-li například adekvátně na vodítka nabízená filmem či neprojeví-li v dostatečné míře vlastní interpretační, imaginativní, konotativní atd. schopnosti, onen význam mu unikne. Vzhledem ke zmiňovanému faktu, že divák nevnímá nikdy pouze „nehybnou“ přítomnost díla, ale zapojuje paměť a očekávání (minulost a „budoucnost“ díla), je ovšem možné, aby mu onen hypotetický uniklý význam došel později a byl pak zpětně „vložen“ do díla, jež je takto možné zpětně radikálně proměňovat.¹³⁾ „Při zanedbání časové charakteristiky lze proces recepce, osvojování umělecké informace, chápat jako lineární nárůst komplexnosti. [...] Zahnutí časového vědomí umožňuje odhalit oscilační charakter, zpětné vazby a návraty, vícedimenzionálnost, překryvy a simultaneity rozvíjejícího se procesu, heterarchické fáze vedle hierarchických,“ píše Vlastimil Zuska.¹⁴⁾ Je-li díky tomuto oscilačnímu charakteru vnímání filmu možné do jisté míry opravovat zpětně své „nedostatečné“ vnímání díla (ono „přehlédnutí“ některých esteticky zajímavých, třeba i klíčových potenciálních významů), složitost časovosti tohoto procesu je přesto nicméně většinou relativně vyšší než u malířství a způsobuje, že se název může při vnímání filmu (v kontrastu k malířství) mnohem snadněji zcela „vytrátit“, nepřipomenout „se“ ve správný okamžik, a tak nevstoupit do vztahu s dílem.

Obecně lze říci, že název si uvědomujeme (a „porovnáme“ jej s dílem, vytvářejíce z jejich střetu potenciálně nové významy) tehdy, když jsme k tomu nějak navedeni filmem samým a pak především na začátku a na konci filmu. „Film předkládá vodítka, vzorce a mezery, které usměrňují divákovu aplikování schémat a testování hypotéz,“ píše David Bordwell, popisující vnímání filmu z hlediska konstruktivistické teorie, která percepci nahlíží jako proces aktivního testování hypotéz.¹⁵⁾ Z hlediska vytváření hypotéz je obzvláště důležitý právě počátek filmu, fungující jako určitý nejasný příslib, podnět ke snění, jako prvotní nasměrování našich očekávání, jež ovšem do jisté míry ovlivňuje, co vlastně vůbec uvidíme. Podle Gombricha, analyzujícího fungování názvu u malířských děl, titul „mění náš mentální stav a naši interpretaci, nastavuje řetězec asociací“.¹⁶⁾ Asociace, které nám nabízí, nás mohou navádět spíše k dílu, či naopak od díla, k interpretaci jaksi konkrétnější, nebo naopak obecnější, uzavřenější, nebo otevřenější (ve smyslu míry participace divákovy imaginace a myšlení na vytváření díla). Název nás navádí hledat/vidět ve filmu to, co nám – většinou tak nejasně – říká: hledáme název v díle. „Role titulu [...] může být také popsána jako role diferenciacce, z vágní a obecné nálady je učiněna více specifická tím, že je naší reakci umožněno krystalizovat kolem

13) Vlastimil Zuska ve své knize o vnímání výtvarných uměleckých děl mluví o „pochopení času jako konstitutivní složky celkového uměleckého poselství v té míře, v níž může (v rámci reality uměleckého díla, v jeho „možném světě“) *přítomnost ovlivnit minulost*“. Viz Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho percepce*. Praha 1994, s. 39.

14) Tamtéž, s. 43.

15) D. Bordwell, c. d., s. 33. Divák je dle této teorie aktivní: vytváří si více či méně stabilní soubor základních předpokladů (týkajících se především soudržnosti předkládaného možného světa a kauzální propojenosti událostí); dedukuje; používá paměť; vytváří a testuje hypotézy. Tamtéž, s. 37.

16) E. H. Gombrich, c. d., s. 222.

definitivní ideje,“ píše Gombrich.¹⁷⁾ K diferenciaci, vzájemnému zpřesňování a proměňování, nemusí docházet, jak jsem zmiňovala už v předešlé kapitole, jen tehdy, když se název snaží vyjádřit cosi tématicky, pocitově či třeba stylisticky podobného jako dílo, ale i tehdy, kdy je schválně matoucí, protichůdný, „nesmyslný“, zneklidňující atd. Ona diferenciaci proto může směřovat dvěma směry: ke zpřesňování, zřetelnějšímu určování významu, nebo naopak k ambivalenci, větší tajemnosti či heterogenosti filmu. „Obraz je jeden pól, titul často vytváří druhý a pokud spojení [set-up] funguje, objeví se něco nového, co není ani obrazem, ani slovy, ale produktem jejich interakce,“ všímá si Gombrich.¹⁸⁾

Připomínání si názvu, k němuž povětšinou dochází na konci či po zhlédnutí filmu, při jeho „doznívání“, je vedeno snahou scelit si film do jednoho celku, zjistit, zda byl „příslib“ daný názvem na začátku splněn, či nikoli. Název může takto na závěr sloužit jako poslední (i když vlastně zároveň první) chybějící článek řetězu, klíč k celému filmu, definitivně ujasňující „o čem“ to bylo. Například ve filmu Dušana Hanáka TICHÁ RADOST až poslední záběr filmu, kdy vidíme hlavní hrdinku, jak stojí mlčky u okna, prožívá svou tichou radost, dává plně pochopit, že právě tento pocit byl celou dobu hledán, že k této chvíli celý film směřoval. Zatímco na počátku je titul čímsi obecným, nejasným, „prázdným“, trsem neutříděných a jaksi libovolných konotací, po zhlédnutí filmu se vrací radikálně proměněný, asociující mnohem konkrétněji určitá témata, obrazy, situace.

Jelikož estetika směřuje spíše k neklidu než klidu, spíše k mnohovýznamovosti než jednoznačnosti, bývá toto zpřesnění názvu zároveň dosti otevřené a nedefinitivní. Takto např. název filmu Jana Gogoly ml. NONSTOP, zprvu implikující jaksi příliš mnoho věcí najednou a tedy vlastně nic konkrétního, se po zhlédnutí vrací jako mnohem konkrétnější síť významů, mezi nimiž se děje: název nebyl filmem vysvětlen, spojen s nějakým jedním významem, ale získával postupně různé významy, které se navíc různě vzájemně propojují; „výsledný“ název (i film sám) je pak právě touto ztěžka uchopitelnou, a přece konkrétní, dějící se mnohovýznamovostí.

Podstatnost názvu pro samotný vznik díla v divákově mysli si můžeme na závěr přiblížit na filmu Kurta Krena 31/75 ASYL. V tomto devítiminutovém experimentálním filmu vidíme jediný proměňující se obraz předjarní krajiny s cestou a několika stromy. Kren se vracel jednadvacet dní za sebou na stejné místo, natáčejíc podle předem vytvořeného strukturálního schématu přes různé masky zakrývající části záběru a následně film dle přesného schématu také sestříhal. Vzniká tak fascinující obraz-čas, kdy v záběru vidíme (a zároveň částečně nevidíme) krajinu, v jejíž jedné části sněží, v jiné je nasněženo, v jiné je již jaro. Nicméně jen díky znalosti názvu můžeme svou interpretaci/vnímání filmu rozšířit o další významy, při nichž se tato zvláštní unikavá krajina stává sama o sobě „azylem“: zobrazuje, jak je azyl čímsi bytostně skrytým a v podstatě nedosažitelným, čímsi, co dodává jistotu paradoxně kvůli své nejisté, imaginární, skryté existenci – je čímsi, co neexistuje jinde než v představě, v melancholické hřejivosti vzpomínky. Ten „pravý“ azyl je skryt právě v čase, v paměti, ve vzpomínkách.

17) Tamtéž, s. 225.

18) Tamtéž, s. 222.

To, že působivost tohoto snímku závisí (též) na jeho názvu, může dokumentovat jiný Krenův film, 37/78 TREE AGAIN. TREE AGAIN, ač též velmi zdařilý, není tak uchvacující jako ASYL z několika důvodů: dva z nich vidím v jinakosti (techniky) obrazu, třetím je právě název. I tento film je založen na strukturální kombinaci záběrů krajiny (tentokrát s jedním dominantním stromem a loukou, na níž se – někdy – pasou krávy) snímaných statickou kamerou z téhož místa během padesáti dní. I zde jsme svědky zázračného zhuštění času do jediného obrazu, čehož je dosaženo zrychlením času záběrů a rychlou montáží: rychlost je taková, že spolu s pomalostí našeho vnímání a snahou zadržet obraz paměti způsobuje, že se jednotlivé záběry, snímané v odlišných dnech, v divákově mysli skládají a prolínají, vytvářejíce tak opět „nemožný“ zážitek simultánního vnímání několika odlišných chvil zároveň. Účinek je nicméně dle mého o něco menší než u ASYLU – jednak proto, že tu nedochází k natolik znepokojivému zakrývání, mizení (částí) obrazu (i v TREE AGAIN díky rychlosti záběrů zažíváme nemožnost trvalého zachycení obrazu, jeho unikavost, nespolehlivost paměti, nicméně ono bolestné chybění zde není *zviditelněno* /černými plochami/, i ono samo nám *uniká* díky rychlosti filmu), jednak sám zachycovaný obraz zprostředkovává pocit časovosti méně výrazně: změny času zde nejsou prostředkovány skrze sněžení a tání sněhu, samo o sobě melancholické ve své tichosti a nevyhnutelnosti (zmizení). A konečně sám název tohoto filmu, TREE AGAIN, se mi zdá být jaksi „méně dobrý“, protože – oproti ASYLU – příliš neprohlubuje vnímání/interpretaci filmu: název, fungující též jako odkaz na Krenův film 3/60 BÄUME IM HERBST, jenž byl sestaven ze záběrů větví stromů ve vídeňských parcích, zdůrazňuje repetitivnost, časovou nelineárnost, možnost (či nutnost) časových návratů, ne-li přímo kruhů, nekončících a bezvýchodných, neotevírajících žádný prostor „jinde“. Zatímco ASYL inspiroval k asociacím, obecným i čistě osobním, vzpomínkovým, název TREE AGAIN funguje v tomto směru naopak spíš jako brzda: vidíme strom, a právě jen strom, a opět strom, a opět... Název nás neponouká vidět v obraze ještě něco jiného, ale stále znovu (a znovu) „jen“ strom.

* * *

P. S. Název mého článku má (minimálně) čtyři odlišné významy, jejichž vytváření/zpřesňování během četby snad demonstrovala některá z témat textu.

Helena Bendová (1976)

Studentka filmové vědy na FF UK v Praze.

(Adresa: U Uranie 9, 170 00 Praha 7; e-mail: hbendova@email.cz)

Citované filmy:

Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova a zpět aneb Jak jsem sestavoval novou vládu (Karel Vachek, 1998), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Eat* (Andy Warhol, 1963), *Film jako jiné* (Un Film comme les autres; Jean-Luc Godard, 1968), *Film už začal?* (Le Film est déjà commencé?; Maurice Lemaître, 1951), *Není to homosexuál, kdo je perversní, ale společnost, ve které žije* (Nicht der Homosexuelle ist pervers sondern die Situation, in der er lebt; Rosa von Praunheimová, 1970), *Noc* (Le notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Nonstop* (Jan Gogola ml., 1999), *Romance* (Catherine Breillatová, 1999), *Sleep* (Andy Warhol, 1963), *Šťěstí* (Le Bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Tichá radost* (Dušan Hanák, 1985), *Tři životy a jen jedna smrt* (Trois vies & une seule mort; Raoul Ruiz, 1996), *Walden* (Jonas Mekas, 1964 – 1969), *Zrcadlo* (Zerkalo, Andrej Tarkovskij, 1975), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962), *3/60 Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), *31/75 Asyl* (Kurt Kren, 1975), *37/78 Tree again* (Kurt Kren, 1978).

SUMMARY

TITLE AS THE OTHER

Helena Bendová

The title of a film is marginal in both connotations of the word: because of its oddly limiting position with regard to the work and its aesthetic insubstantiality. This paper leaves apart the non-artistic (advertising, normative) influences of the title which are mostly its dominant function, and concentrates on its artistic function.

Part One examines the status of the title, its (non-)place. The paradox of the title lies in its being at the boundary between the work and the world, namely, that it creates this boundary. The fundamental non-integrity of the title is the guarantee of the work's integrity; its non-uniqueness (iterability) gives the work its uniqueness (see Derrida). The measure of difference between the title and the work is one of the main factors of aesthetic impact in the relation between the former and the latter, the extremes being especially interesting: minimalization or, contrarily, maximalization of the split between the film and its title.

The title gives the film its name and at the same time has its own reference independent of the film. Thanks to this it can by itself create a more or less concrete image implying some image space and time. Space created by the film and that created by its title intersect creating a nondestructible spatial heterogeneity. Space can be referred to in three ways: a) visible diegetic space, b) more or less unrepresented imaginary space, c) unrepresentable discursive space.

The title as the birth of articulation brings along restlessness and inauthenticity issuing out of the impossibility to determine its author. Narrator of the title is different from the narrator of the film: it is the former that appoints the latter as the film narrator. At the same time, the title of the film institutes the authority of the narrative/narrator and immediately dissolves the very possibility of its existence, shows that it has no firm foundation, no clear beginning.

Part Two investigates the temporality of the spectator's perception of the film and its title, the action of the title in the work and the spectator, the starting point being comparison of painting and the cinema. We become aware of the title when we are led to it by the film itself and then primarily at the beginning and at the end. At the beginning the title acts as an important stimulus for creating hypotheses, for dreaming, it directs our interpretation, makes the importance of the film more precise or, on the contrary, more ambivalent. At the end, the title can act as a key to the whole work, finally clarifying "what it was about". However, the title represents mostly an occurring variety of meanings that have arisen in the spectator's mind during the projection rather than being an unequivocal explanation of the plot.

Translated by Karla Hyánková