

Rozpohybované termíny

Seymour Chatman: *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.*

Univerzita Palackého, Olomouc 2000, 259 stran, náklad neuveden.

To, co na první pohled upoutá na českém překladu knihy amerického naratologa Seymoura Chatmana,¹⁾ je – bohužel – sám tento překlad, jenž autorův text místy zahaluje či přímo destruuje, spíše než aby jej čtenáři přibližoval. Po pravdě nechápu, jak je vůbec možné vpravit do jednoho překladu tolik chyb (od chyb pravopisných přes různé překlady, vynechaná slova, nesprávný slovosled až po omyly zcela posunující či zastírající původní význam) – navíc když na výsledné podobě českého textu se podílelo několik osob: od překladatelů, Brigity a Luboše Ptáčekových, přes recenzenty Karla Stibrala a Františka Valoucha, až po odpovědnou redaktorku Hanu Dzikovou.

Na důkaz alespoň několik víceméně namátkových příkladů redaktorských či překladatelských přehmatů. Tak třeba na straně 123 se píše, že „film nemá jednání souhlasné s vypravěčem“ – adekvátnější překlad by však zněl: „film nemá žádného činitele korespondujícího s vypravěčem“. Ve větě „V některých případech padne **subjektu** lépe film než román, který ho inspiroval.“ (s. 158, zvýr. H. B.) anglické slovo „subject“ očividně neznamená subjekt, ale námět, téma. „Sárin bezdechý předstih doby“ není bezdechý, ale dechberoucí (s. 164). Těžko říct, co by měl být „fiktivní cíl rétoriky“ (s. 179) – v originále se mluví o cíli rétoriky fikce. Zvláště podařenou je věta: „Genette není jen teoretikem nebo kritikem, který chápe *deskripce* jaksi vedlejší a tudíž nižší než *narativ*“ (s. 32). Ve skutečnosti Chatman mnohem strážlivěji říká: „Genette není **jediným** teoretikem nebo kritikem, který chápe *deskripce* **jako** jaksi vedlejší a tudíž nižší než *narativ*“ (zvýr. H. B.). Kaja Silvermanová nenapsala rozboru Opfůlse, ale Ophůlse (s. 251)... atd.

Občas je to docela zábavné, většinou se ale jedná o opravdu nikým nechtěný humor, který četbu neúměrně a otravně komplikuje. Za určitý paradoxní klad je snad možné považovat leda to, že díky nedůvěryhodnému překladu musí být čtenář stále ve střehu, musí neustále kontrolovat text, domýšlet se, co asi chtěl Chatman říci, co doopravdy napsal v originále. V jistém smyslu se tu autor knihy díky překladu sám stává zajímavým příkladem konceptů, jež v knize rozebírá – a sice termínů implikovaného autora či nespolehlivého vypravěče. Za jedinou věc je třeba překladatele ocenit – za to, že ke knize připojili coby doslov poměrně rozsáhlý text stručně objasňující a shrnující mnoho hlavních (nejen) naratologických pojmů, jejich historii a smysl.

Hlavním cílem Chatmanovy knihy bylo prozkoumání několika základních termínů obecné naratologie, jež osvětluje a případně i přepracovává jak na rovině obecné, tak při zkoumání konkrétních příkladů z oblasti filmu a literatury. „Vyčíslováním termínů teorie zkoušíme a objasňujeme pojetí, které nabízí,“ píše v úvodu, když vysvětluje svůj záměr (s. 9). Mezi hlavní koncepty, jež rozebírá, patří rozlišení typů diskursu, koncepty implikovaného autora, vypravěče, hlediska a rétoriky fikce. Přínosné se mi zdá být obzvláště jeho promyšlení typů diskursu (či textu) a hlediska.

U diskursu rozlišuje (následuje mimo jiné Gérarda Genetta) tři hlavní typy (narativ, argument, deskripce), které pak zkoumá jednak v jejich vzájemných odlišnostech a vztazích, jednak je aplikuje na film. Na začátku kapitoly Narativ a dva další textové typy nejprve definuje, co chápe pod pojmem text: zahrnuje pod něj „sdělení, jež temporálně řídí své recipování diváky“ (s. 7 v originále; v českém překladu je smysl chybně převrácen: textem je tu „sdělení, jehož recepci v čase

1) Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, NY 1990.

kontrolují diváci“, s. 14). Zatímco u obrazu malířského je časovost, jak tvrdí Chatman, „zahrnuta jen v divákově práci při percipování malby“ a „není součástí malby samotné“, u hudby, literatury či filmu jsou diváci vedeni „časovým ‚programem‘ vepsaným do díla“ – proto sochy a obrazy nejsou texty, ale hudba a filmy ano (s. 15). Narativ je pak takový typ textu, který má dvojí časovost (danou jednak trváním prezentace románu, hry či filmu, jednak trváním událostí příběhu), čímž se odlišuje od argumentu a deskripce. Na následujících stránkách se Chatman podrobně věnuje rozlišování a charakterizování jednotlivých typů textu, přičemž dochází mimo jiné k poznání, že „běžně pracují ve službách jeden druhého“ (s. 18). V kapitolách Co je deskripce ve filmu? a Argument ve filmu: Mon oncle d’Amerique pak prozkoumává, jakým způsobem se uplatňují tyto dva typy diskursu ve filmu.

Při detailní analýze termínu hlediska (kapitola Nové hledisko na „hledisko“) jej Chatman shledává v jeho dosavadní podobě nedostačujícím a navrhuje rozlišovat mezi vlastním hlediskem, tj. hlediskem vypravěče, a hlediskem postavy, pro něž navrhuje pojem „filtr“ (což je rozlišení korespondující „s rozlišením původně učiněným Gérardem Genettem mezi tím, kdo ‚vypravuje‘ a tím, kdo ‚vidí‘ příběh“ /s.141/). Z tohoto rozlišení pak plyne další nové terminologické rozdělení a sice mezi dvěma druhy „nedůvěryhodnosti“: mezi nespolehlivou narací a omylnou filtrací. První termín popisuje takový text, v němž „vypravěčovo osvětlení událostí se zdá být v rozporu s tím, co text implikuje jako fakta“, druhý termín Chatman vyhrazuje pro takový text, ve kterém percepce a názory postav se zdají být v rozporu s tím, co vypravěč vypravuje nebo ukazuje (s. 146).

Dostí problematické se mi naproti tomu jeví Chatmanovy rozvahy nad filmovým vypravěčem, kde se odhaluje to, co je dle mého možná největší slabinou knihy – zdá se mi totiž, jako by Chatman nebyl dostatečně vnímavý, citlivý vůči filmu, jeho specifičnosti, jako by se na něj stále díval, ve srovnání s literaturou, poněkud svrchu (viz například s. 155, kde filmu upírá schopnost zobrazovat myšlení a mentální stavy typu vzpomínky, snu, představ – narozdíl od literatury...). Nejde při tom jen o to, že je poněkud rozčilující, když někdo v roce 1990 znovu objevuje, že film může být umění (viz třeba s. 158, kde „odhaluje“, že i ve filmu mohou být umělecky využívány mezery...). Nejde ani jen o to, že Chatman, zdá se, není nějak zvlášť dobře obeznámen s filmovou historií (používá-li příklady z literatury, nerozpakuje se používat obtížná, experimentální díla, zatímco u filmu se uchyluje mnohem víc k filmům konvenčním, známým). Jde o to, že tato jistá „necitlivost“ k filmu zasahuje v důsledku i do teoretických pasáží a například právě při zkoumání filmového vypravěče Chatman jako by dosti násilně aplikoval model vhodný pro literaturu na film.

Otázkou nakonec je, proč vlastně byla jako první a nejspíše nadlouho jediná kniha filmové naratologie u nás přeložena právě tato, když v zahraničí existují dle mého knihy komplexnější a myšlenkově hlubší, přinášející důkladnou analýzu dosavadních naratologických koncepcí a zároveň i vlastní, originální a ucelenou teorii – takovými jsou třeba známá kniha Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film* (1985) nebo kniha Françoise Josta a André Gaudreaulta *Le Récit cinématographique* (1990). Kniha Chatmanova oproti tomu nepřináší ani ucelený přehled dosavadních naratologických poznatků, ani nějaké velké vlastní objevy. (Chatman sám si to sice nespíše nemyslí, jak je patrné z několika chlubných zmínek,²⁾ jeho sebevědomou rétorikou se však zajisté nemusíme nechat mýlit.) Netvrdím přitom, že by jeho kniha byla nezajímavou: její přínos je však hlavně v opracovávání „detailů“, v kritizování a domýšlení cizích tezí. Nic ale proti

2) „Jdu v rozboru Bordwellovy výborné teorie do takových detailů, protože kromě rozdílných názorů na filmového vypravěče, je velmi blízká mé teorii,“ píše poté, co na několika stranách rozvláčně a redundantně popisoval Bordwellovu naratologickou teorii (s. 128). Ještě kurióznější poznámku má ovšem na straně 154, kde po ocitování jedné pasáže knihy Nicka Browna vydané v roce 1982 dochází k odvážně sebeoslavnému závěru: „Ono metaforické vtělení je to, co nazývám ‚ohniskem zájmu‘; ve skutečnosti Browne anticipoval mé užití slova [...]“.

tomu – takový je úděl možná většiny filmových či naratologických badatelů a Chatman se ho zhostil se ctí. Není-li navíc jeho kniha explicitním shrnutím hlavních naratologických tezí, nějakou vyčerpávající, učebnicovou syntézou, je takovým shrnutím do jisté míry alespoň implicitně. Chatman nevysvětluje podrobně jakých objevů se v naratologii dosud dosáhlo, ale uvádí čtenáře přímo doprostřed práce: neukazuje mu sled hotových, „usazených“ termínů a to, jak se k nim dospělo, ale zatahuje jej rovnou do promýšlení, zpochybňování a redefinování pojmů. V tomto rozpohybování termínů je čtenář jednak pohnut k vlastnímu uvažování (což je koneckonců to nejdůležitější), jednak se tak jaksi zvnitřku, jakoby „cestou“, obeznámí s hlavními pojmy naratologie.

Helena Bendová

Rastr v prostoru a čase (města)

(Filmová místa I)

V nedůvěře vůči všemu kultovnímu říkám: notorický film... film, který člověk sleduje po sté, a znovu s napětím, dovede jej prožít navzdory tomu, jak dobře ho zná; čeká na známou scénu či oblíbený záběr. Film, který patří do privátní mytologie. Jsou čtenáři beletrie, kteří se s oblibou vydávají na místa dějů, jež poznali při četbě. V některých případech se ovšem zážitek ze světa fikce propojí s (předchozím) zážitkem ze světa žité skutečnosti a vznikne tak zvláštní emocionální situace, která může významně prohloubit čtenářův prožitek. Jakási forma *déjà vu*. Totéž ovšem nastává také u filmu, a není rozhodující, jde-li o hraný příběh nebo dokument. I ve filmu hraném může diváka těšit, pozná-li „své“ místo, může ho naopak rušit, když se reálná lokalita destruuje v prostorových vztazích, v dimenzích apod.

Když si představím své „privátně mytologické“ představení, hned ze začátku se hraje PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL (rež. Svatopluk Innemann) – film, s nímž se setkávám a utkávám dlouhá léta, pravidelně. Má určitou pozici v rámci tak řečené české filmové avantgardy – a možná proto ten film někdy tajně, v duchu, přestříhávám a s odpuštěním vylepšuju. Je v něm mnoho z ikonografie avantgardy, modernistická víra v technický pokrok, zdůrazňují se motivy jako komunikace (pošta, telegraf), dálky, cestování, také ovšem hédonistická víra v budoucnost. Tak málo by stačilo a i v české filmové historii bychom měli „velkoměstský film“ – neboli city symphony – jak zákon káže. Takhle máme jenom takový poloreklamní, místy zdouhavý, místy podmanivý dokument, kde se kouzlo nechťeného snoubí s filmařskou bravurou.

Je v tom filmu jedna krátká sekvence, která mě přesvědčuje, jak daleko máme k Ruttmannovi; sekvence výsostně lyrická, s nádechem nostalgie po časech už tehdy, v roce 1928, nenávratně minulých. Objeví se tam, kde se rozjíždí noční život moderního velkoměsta, tep moderní doby se zrychluje – ale zároveň soupeří s obrázkářskou romantikou staré Prahy. Trumfem živlu modernosti, osou všeho dynamického, se stává Václavské náměstí, které podobně jako další bulváry, Příkopy a Národní třída, září do noci světlem neonových reklam, výkladních skříní i automobilů.