

Filmová naratologie — ni učebnice, ni teorie, ni metateorie

Peter Verstraten, *Film Narratology*. Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press 2009.

Výchozím úskalím monografie Petera Verstrate na *Film Narratology* je její žánrové rozkročení mezi učebnicí, teoretickou monografií a metateoretickou disputací. Na učebnici je málo transparentní, na teoretickou monografii málo novátorská a na metateoretickou disputaci málo systematická. Argument autoritou by mohl znít, že vlivná teoretická vyprávění Mieke Balové knihu na zadní straně obálky vřele doporučuje. Zejména zpětně však její pohříchu neurčité fráze typu „využívá teorii vyprávění i filmovou analýzu seriózně a důsledně“ působí spíš jako forma vděku za to, že Verstraten si ze všech existujících teorií vyprávění vybral coby vzorovou právě tu od Mieke Balové. Stačí ovšem letmý pohled na obsah několik dekád opakovaně vydávané *Naratologie: úvodu do teorie vyprávění*,¹⁾ jež patří mezi svého druhu kanonické texty oboru, aby při srovnání s Verstratenovou *Filmovou naratologií* vyplynulo, že co do celkové struktury i uplatňovaných strategií výkladu pocházejí obě monografie z úplně jiných světů. Podívám-li se na vydání z roku 1997, jež mám k dispozici a k němuž odkazuje i Verstraten, je výklad striktně logicky uspořádán do pěti bloků — „Úvod“, „Text: slova“, „Příběh: vlastnosti“, „Fabule: prvky“, „Doslov: teze o využití

naratologie pro kulturní analýzu“. Druhý až třetí blok je pak dále rozdělen do šesti až devíti kapitol, z nichž každá je ještě dále členěna do logicky rozvíjených podkapitol. Jakkoli totiž Mieke Balová v doslovu rozšiřuje svou badatelskou perspektivu o aspekty tzv. kulturně založených otázek, jsou nabíledni (a) strukturalistické zázemí nabízeného přístupu, (b) modelový čtenář textu, jímž je zaujatý zájemce o otázky spojené s teorií vyprávění, leč bez specifitějšího teoretického předpokladu.²⁾

Proč věnuji tolik pozornosti organizaci textu, který s recenzovanou Verstratenovou knihou pojí jen přiznaná inspirace? Inu, možných odpovědí je hned několik. Nejdůležitější z nich je zdůvodnění, proč vůbec Verstraten nabyl dojmu, že filmová naratologie potřebuje podobný úvod, když už existují knihy od Seymoura Chatmana, Davida Bordwella nebo Edwarda Branigana (omezím-li se na angličtinu). Nepřekvapilo by mě, kdyby první Chatmanovu knihu (*Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a ve filmu*)³⁾ shledával málo filmovědnou a druhou (*Dohodnuté termíny*)⁴⁾ málo systematickou a zaměřenou spíš na nikoli nutně souvztažné problémy filmové narativity. Bral bych jako platný argument i to, kdyby

1) Mieke B a l, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press 1997.

2) Tamtéž.

3) Seymour C h a t m a n, *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host 2008.

4) Seymour C h a t m a n, *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000.

Verstraten považoval první Braniganovu knihu (*Hledisko ve filmu*)⁵⁾ za příliš úzce zaměřenou na problémy hlediska a druhou (*Narativní porozumění a film*)⁶⁾ zase na aspekty dané kognitivní výzkumnou perspektivou. A nabízela by se i námitka, že Bordwellova kniha (*Narace ve fikčním filmu*)⁷⁾ se pro změnu soustřeďovala na výzkumné otázky svázané pouze s procesem zprostředkování narativních vodítek divákovi a se zakotvováním tohoto procesu v historické poetice. Žádný z těchto argumentů Verstraten ale nepoužije a uvedené s výjimkou první studie smete se stolu poněkud naivním způsobem: „Vady těchto studií lze shromáždit pod jednoho společného jmenovatele. Všechny zůstávají přesvědčení věrné strukturalistické narativní analýze, zatímco se vyjevuje potřeba poststrukturalistického přístupu k řešení situací“ (s. 6). Strukturalistická východiska všech studií lze s výjimkou první Chatmanovy knihy *Příběh a diskurs* (již nicméně Verstraten nezmiňuje) zpochybnit. Stejně tak jako se lze s bezelstností přiměřenou bezelstnosti tvrzení ptát, proč je vlastně věrnost strukturální analýze vadou a proč že se vyjevuje ona potřeba poststrukturalistického přístupu. Ale ve vztahu k výše řečenému postačí: proč si potom Verstraten vybral za vzor právě kovanou strukturalistku Mieke Balovou? Podle něho se tato na rozdíl od nich zaměřuje i na ideologické přístupy (Chatman ne?), roli čtenáře (Bordwell a Branigan ne?) a na polyvalenci přístupů (což dělají všichni tři pánové).

Podezřívám proto Verstratena, že se pánů hned na začátku promptně „zbavil“, aby mu svými výzkumnými hypotézami, testovanými závěry a výkladovými celky ctižádostivých monografií „nezavazeli“ v bujení jeho vlastní argumentace. A že by se tak dělo takřka neustále, protože Verstraten

s nadsázkou řečeno rád vykopává otevřené dveře teoretického poznání. Ke jmenovaným služebně starším kolegům se tak obrací jen ve formě dílčích, z kontextu vytržených východisek a závěrů, což se znalostí původních kon/textů tak jako tak bije do očí. Za všechny se pozastavím u Verstratenovy interpretace (u nás ze zmíněných asi nejznámějšího) Bordwellova přístupu k vyprávění. Bordwell se přinejmenším od prvního vydání *Umění filmu* roku 1979⁸⁾ okázale staví proti členění obsahu a formy. To ovšem Verstratenovi nebrání tvrdit, že pro Bordwella naratologická analýza obíhá kolem interakce mezi narativními taktikami a stylistickými rysy. Tato interakce je analogická ke známějšímu rozdělení mezi obsahem a formou. **Obsah** [zvýraznil RDK] odkazuje k prostředkům reprezentace osnovy [plot], jež je redukována na otázku, „o čem to je?“. Narativní taktiky se týkají tvarování obsahu; pořádek, v němž jsou události proneseny, kupříkladu, spadají do narativních taktik příběhu. **Forma** [zvýraznil RDK] podchycuje zařizování [furnishing of] obsahu a znamená otázku, „jak a jakými prostředky je obsah sdělován?“ To s sebou nese volbu z celého arzenálu filmových postupů (s. 21–22).

Ještě bych chápal, kdyby Verstraten připisoval Bordwellovi analogii k francouzsko-strukturalistickému dělení na příběh/diskurs či histoire/discourse, v němž by identifikoval příběh či histoire s obsahem, zatímco diskurs jako skupinu zahrnující narativní taktiky i využití stylistických prostředků by zahrnul pod formu. Nesouhlasil bych, ale chápal to... Jak však dokázal narativní způsob (tj. třeba „formálně“ nechronologickou a vysoce komplexní reprezentaci „obsahově“ prostého příběhu o tahání řepy) zahrnout podle všeho cele pod obsah, zatímco formu identifikovat až se

5) Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York – Berlin: Mouton 1984.

6) Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London — New York: Routledge 1992.

7) David Bordwell, *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

8) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading — Menlo Park — London: Addison-Wesley Publishing Company 1979, s. 28–29.

stylistickými prostředky média, nad tím mi po pravdě zůstává rozum stát.

Jinými slovy, Verstraten se hned na začátek zbavil potenciálních nepřátel a dále už svoje hypotézy staví jen (a) na vágně nesystémovém přejímání systémových kategorií Mieke Balové (příběh, fabule), (b) na vágně nesystémovém přejímání systémových kategorií od jiných teoretiků filmového vyprávění (Raymond Bellour, Nick Browne, André Gaudreault), (c) na citacích nesystematických (ne ve strukturálním smyslu slova) myslitelů v čele se Slavojem Žižekem. Ale k čemu je vlastně ne/používá? Jak jsem načrtl na samém začátku, Verstratenova kniha je rozkročena mezi učebnicí, teoretickou monografií a metateoretickou disputací. Ačkoli se k řešení jiných badatelů vyjadřuje často, chatrnou logicko-argumentační úroveň textu výmluvně — jak alespoň věřím — demonstrovaly příklady předchozích odstavců. Coby metateoretická disputace proto kniha poslouží snad jen jako odstrašující příklad. Zbývá se proto ptát, nakolik může být ku prospěchu (a) čtenářům dosud neobeznámeným s otázkami a odpověďmi filmové teorie vyprávění, (b) teoretickým badatelům očekávajícím vyargumentovaná řešení jasně nastolených badatelských problémů, zodpovězení otázek spojených s filmovou teorií vyprávění — a to prostřednictvím poskytnutých příkladů a důkazů. Ač bych rád napsal opak, a tak sám sebe přesvědčil o smysluplnosti časové investice vložené do Verstratenovy knihy, v obou případech spíše selhává. Nebo jinak řečeno, v čem tolik neselhává, to už dávno pojmenovali, vysvětlili a prověřili jiní teoretici filmového vyprávění, i když třeba nepoužívali adjektivum „naratologický“ na každém dvacátém pátém řádku výkladu.

Na první pohled má kniha „učebnicovou“ strukturu: v první kapitole se ptá „nakolik je film esenciálně narativní?“, druhá kapitola podchycuje „základní principy naratologie“ a třetí až pátá

kapitola postupně probírá vztah narativu ke stylistickým kategoriím mizanscény, práce kamery a střihu (ke zvuku se dostává až v osmé kapitole). Relativně návodné, byť občas pro laika snad poněkud přehlacené kapitoly o mizanscéně a práci kamery významně následují výkladovou organizaci *Umění filmu* od Bordwella s Thompsonovou (a to nepřiznaně, odkazují se explicitně jen k jejich *Dějínám filmu*).⁹⁾ To však neplatí pro kapitolu o střihu, kdy do výkladu jako uragán vtrhne teorie sutury (všívání či švu), jež nechá nebohého čtenáře vzpomenout na konceptuální ping pong první kapitoly o „esenciálnosti filmového narativu“. Verstraten to bere oklikou od lacanovské psychoanalýzy přes kulešovovské experimenty a teorii vizuální rozkoše Laury Mulveyové až k subjektivě i subjektivně založeným záběrům v analýzách Nicka Browneho. Co je přitom typické pro tuto i pro všechny kapitoly následující, Verstraten často velmi složité pojmy zavádí nečekaně bez většího uvedení, rychle je aplikuje na ne zcela jasné, ale zato pro aplikaci pojmů zcela účelové příklady — a už se řítí k pojmům dalším. To ostatně výrazněji vyplyne ani ne tak z kapitol s ambicí učebnicovou (tj. zejména těch dosud zmíněných), jako z kapitol s ambicí teoretickou. V nich Verstraten zaprvé přichází s vlastními pojmy, resp. s úpravami již existujících, zadruhé je konfrontuje s jejich dosavadními výklady či jejich ekvivalenty. V kapitolách šest a sedm se tak zabývá vizuálním vypravěčem a vizuální focalizací (šest) a pnutím mezi vizuálními a auditivními vypravěči (sedm; podle všeho je v každém filmu z obou kategorií po jednom, ale kapitola se vskutku jmenuje „Tension between the Visual and Auditive Narrators“).

Verstraten tu nabízí kombinatoriku (a) vypravěčů, tj. vzájemně souřadné dvojice vypravěčů vizuálního a auditivního, jež oba řídí filmický vypravěč, a (b) interních a externích focalizací. Nástrojem jejich testování jsou v šesté kapitole

9) Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU — NLN 2008; Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.

záběry/protizáběry, ustavující záběry (jež autor vztahuje k teorii voyeurismu), externí a interní fokalizace ve vizuální stopě, a nakonec přesuny fokalizací mezi jednotlivými postavami. Ve všech případech se přitom Verstraten pokouší o kategorizaci jevů, kteréžto jsou ale striktně ahistorické, a jestli šlo autorovi o proklamovanou ne-strukturálnost, pak jsou i vskutku nestrukturálně arbitrární, odvozené od vysoce specifických příkladů. Záběry/protizáběry pak Verstraten rozděluje na „odložený protizáběr“ (kdy celou MILDRED PIERCOVOU — 1945 — čekáme na protizáběr vražedkyně), na „absentující protizáběr“ (například v TEMNÉ PASÁŽI — 1947, kdy nedostaneme protizáběr tam, kde ho očekáváme) nebo v „božím pohledu coby protizáběru“ (v PROLOMIT VLNY — 1995 — v protizáběru vidíme zázrak). Pojem fokalizace přitom Verstraten vymezuje v opozici k teorii sutury (taktně ovšem mlčí o pečlivých členěních u Branigana nebo Chatmanově polemice s teorií hlediska, neb tyto by nutně rozbily jeho předpoklady). Opět přitom nabízí sérii příkladů/kategorií: „z dětské perspektivy“ (ŽIVOT JE KRÁSNÝ, 1997), „z perspektivy objektu“ (AMADEUS, 1984), „fokalizace skrze barevné významy“ (SCHINDLERŮV SEZNAM, 1993), „evidentní halucinace“ (JA ZUSTER, NEE ZUSTER, 2002; ZLATÉ OPOJENÍ, 1925), „možná halucinace“ (OBLEČEN NA ZABÍJENÍ, 1980), „od návaznosti pohledu k záběru fantazie“ (VERTIGO, 1958), „spoluvinný vizuální vypravěč“ (KLUB RVÁČŮ, 1997), „nejednoznačná fokalizace“ (ČERVENÁ PUSTINA, 1964). A nakonec přesuny fokalizací mezi postavami demonstruje na přesunu „od boží k ptačí perspektivě“ (PTÁCI, 1962) a „nepřiznaný druhý pohled“ (TEĎ SE NEDÍVEJ, 1973). Všechny kategorie se přitom *de facto* odvozují od funkčně vybraných příkladů, nepokrývají žádné pole problémů, nezodpovídají jasné otázky.

To je úskalí této i následující teoretické kapitoly. Ačkoli totiž Verstraten přejímá či zavádí kategorie, není krom snahy nabídnout „filmovou naratologii“ zřejmé, jaký problém vlastně svým aparátem řeší, proč právě tento a ne jiný... a na

jaké otázky odpovídá. Zejména pak, pokud se jeho kategorie odvozují jen od případů nějakých značně aberačních jevů spojených s hlediskem/fokalizací/perspektivou, nebo jsou přinejmenším na takových příkladech vysvětlovány. Co nám Verstratenova trojice uvedených kategorizací říká o kinematografii *per se*? Jaké umožňuje zobecnění? Takové otázky bych pochopitelně nekladl, pokud by Verstraten napsal cokoli na způsob, že řeší problém specifických fokalizačních extrémů, kdy se narušují nějaké konvenční postupy — a že jeho kategorizace má *pars pro toto* povahu, protože jejím prostřednictvím chce dokázat, že dosud užívané pojetí fokalizace bylo příliš úzké, aby se s takovými odchylkami popasovalo. Třeba. Nebo cokoli jiného, alespoň něco... Avšak Verstraten se formulováním výzkumných problémů, kladením výzkumných otázek a poskytováním odpovídajících tvrzení (natož jejich prověřováním) nijak netrápí. Namísto toho tráví několik stran bezzubou „filozofickou polemikou“ s pojetím implikovaného autora u Chatmana (s. 126–129). Jakkoli sám s Chatmanovým pojetím implikovaného autora nesouhlasím, skrze dvojí divácké rámcování filmu PŘÍBĚH ALVINA STRAIGHTA (1999), jež má navíc mnohem víc společného s otázkami filmové recepce, propagace a evaluace než s otázkou implikovaného autora, je vskutku zamítnout nelze. Natožpak je nahradit pojetím filmového vypravěče, které je v důsledku jakýmsi pojmovým mutantem mezi Chatmanovým implikovaným autorem (v původní, Verstratenem nezdeformované podobě) a vypravěčem (s. 129–133).

Zásadní změnou rétoriky od přehledově extenzivní k teoreticky intenzivní Verstraten navíc přerušil kontakt se čtenářem učebnice o filmové naratologii, ke kterému se nečekaně vrací v osmé kapitole o zvuku a v deváté kapitole o žánrech, aby jej zase opustil v desáté kapitole věnované otázkám filmového excesu. Jako čtenář bych navíc čekal, že když už si Verstraten vyrobí jakkoli diskutabilní pojmový instrumentář a nutí čtenáře se těmito pojmy i kategoriím naučit, bude tohoto instrumentáře v dalších kapitolách sebevdo-

mě používat. Ovšem chyba lávky, v kapitole o filmových žánrech jsem po většinu času marně hledal pojmy a kategorie, jimž se autor knihy věnoval v předchozích kapitolách. (A nakonec jsem v kapitole o excessu stejně marně hledal pojem excessu ve vymezení Kristin Thompsonové, k němuž Verstraten zprvu odkazuje. Vzápětí se jím totiž nenechává svazovat do takové míry, že jeho pojetí s původním definováním pozbude jakoukoli spřízněnost.) A pokud se v definování tak obecných diferenčních kategorií, jakými filmové žánry bezesporu jsou, nejeví ustavené pojmy užitečné ani jejich autorovi, není to dobrá zpráva ani pro jejich další uchopování čtenáři — a tedy ani pro jejich budoucí aplikova(tel)nost při filmové analýze.

Verstratenova kniha tedy nakonec není ani učebnicí, ani teoretickou monografií a ani metateoretickou disputací. Jako učebnice svého čtenáře přiměje spíše k znalostnímu zbloudění, než by mu ukazovala cestu. Jako teoretická monografie neřeší žádné specifické výzkumné problémy a nezodpovídá žádné určité otázky. I ty problémy případně vyvoditelné zpod povrchu výkladu přitom nakonec představují natolik arbitrární, v rozpoznatelných souvislostech nezakotvené jevy bez obecnějšího výskytu, že neposkytují představitelnou možnost jejich epistemického zobecnění. A konečně, jako metateoretická disputace Verstratenova kniha zaprvé neodpustitelně posouvá významy pojmů, konceptů i celých teorií, s nimiž polemizuje. Zadruhé nabízí pohříchu naivní protiargumenty, než by se daly brát vážně, což koneckonců plyne i z oné nemohoucnosti platně tlumočit východiska a tvrzení, s nimiž je veden spor. Je tedy k něčemu čtenářsky užitečná? Může být bez ironie přínosná pro milovníky filmu *PODIVNÁ POHOSTINNOST* (1990), adaptace McEwanova románu *Cizinci ve městě*, k níž se Verstraten opakovaně ve výkladu argumentačně vrací a ukazuje

na ní některé vysvětlované pojmy. Pro zájemce o vstup do filmové naratologie bych ale doporučil spíše literárněvědné naratologické příručky od Seymoura Chatmana (*Příběh a diskurs*),¹⁰⁾ Shlomith Rimmon Kenanové (*Poetika vyprávění*)¹¹⁾ nebo Davida Hermana (*Základní složky vyprávění*),¹²⁾ případně některou ze zmíněných filmově naratologických monografií od Davida Bordwella či Edwarda Branigana. Verstraten sice zůstal věren svému příslibu nestrukturálního přístupu k problému, žel nenabídl žádný alternativní.

Radomír D. Kokeš

10) Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008.

11) Shlomith Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001.

12) David Herman, *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Willey-Blackwell 2009.