

Petr Vlček

# Teorie Grzegorza Królikiewicze o mimo- obrazovém prostoru ve filmu

Grzegorz Królikiewicz

## Filmový prostor mimo obraz

Teoretickou práci „Filmový prostor mimo obraz“ napsal významný polský režisér a scenárista Grzegorz Królikiewicz jako svou diplomovou práci, kterou obhájil v roce 1970 na Fakultě režie Státní filmové, televizní a divadelní vysoké školy v Lodži (dále jen PWSFTviT).<sup>1</sup> Od jejího vzniku nás tedy dělí již víc než padesát let. Nakolik byl tento text zásadní ve své době? Může i v současnosti nějak obohatit filmovou teorii zkoumající dané téma, nebo je zajímavý především z historického pohledu? Úvodní text k překladu studie se pokusí tyto základní otázky zodpovědět, přihlédně i k tvorbě a osobnosti autora a problematice samotného překladu.

### Filmový prostor mimo obraz podle Królikiewicze

Grzegorz Królikiewicz (5. 6. 1939 – 21. 9. 2017) se hned v úvodu své kariéry zařadil mezi nemnoho polských filmařů, kteří se zároveň věnovali filmové teorii. Ve svých úvahách se snaží dokázat, že i prostor, jenž stojí mimo záběr kamery, tvoří nedílnou součást díla a tvůrci jej mohou interpretovat. Je podle něj žádoucí, aby se autoři zabývali nejen inscenováním prostoru v obraze, ale i mimo něj. Vše musí být přitom podřízeno divákově představitivosti. Představa prostoru mimo obraz totiž vzniká spontánně v divákově mysli, i když je zároveň prodloužením skutečného prostoru v obraze. Królikiewicz tvrdí, že pokud mimoobrazový prostor až příliš logicky koresponduje s prostorem v obraze, může to být z dramaturgického hlediska nebezpečné, neboť dochází k redukci jeho dramatické hodnoty a diváka takové realistické pojetí filmu „uspává“ (tzv. apodiktické inscenování). Aby k tomu nedošlo, je zapotřebí zařadit do díla prvek „překvapení“, které přichází z prostoru mimo obraz a připomíná jeho samotnou existenci. Takové „překvapení“ je nezávislé na samotném ději, jeho zařazením do inscenování vzniká nový prvek vyprávění. Diváková mysl je díky tomu povzbuzena k větší imaginaci a dalšímu zkoumání mimoobrazového prostoru a jeho vlastností (tzv. demokratické inscenování). Díky tomu se může divák stát plnohodnotným spoluautorem díla. Królikiewicz ve své teorii dokázal, že je možné prostor mimo obraz nejen interpretovat, ale představil rovněž svůj specifický přístup k vnitroobrazovému inscenování, čímž naznačil další možnosti vývoje výrazových prostředků filmu.

1 Grzegorz Królikiewicz napsal svoji diplomovou práci pod vedením Marie Kornatowské v letech 1968–1970. Jeho závěrečná zkouška se konala 6. května 1970. Komisi předsedal tehdejší děkan Fakulty režie prof. Jerzy Mierzejewský a doc. Jerzy Kotowsky. Jejimi členy byli: Mgr. Marie Kornatowská, Mgr. Ewa Nagurská, prof. Wanda Jakubowska, Mgr. Stanisław Grabowsky a prof. Stanisław Wohl. Teoretickou práci oponovala Ewa Nagurská. Tématem zkoušky byla praktická práce – dokumentární film *Wierność* (Věrnost, 1969), natočený ve Filmovém studiu Czołówka. Obě otázky položené v průběhu zkoušky korespondovaly s tématem magisterské obhajoby: „Definice pojmu filmový prostor“, „Na příkladu filmu *Wierność* rozvinout pojem dramaturgie spontánnosti a překvapení.“ Protokol závěrečné zkoušky se nachází v archivu děkanátu Fakulty režie PWSFTviT v Lodži. Królikiewicz představil koncept své práce jako prvnímu Jerzemu Bossakowi. Když obdržel jeho souhlas, přihlásil se k vedoucí Marii Kornatowské. Takto po letech vzpomínal na její nadšenou reakci: „Nikdo z géníů na to nepřišel. Ani Kurosawa, který k tomu neměl daleko, ale kterého omezovala struktura ideogramu.“ A dodává: „Skočil jsem jí na ten kompliment jako na špek, aniž bych tušil, že se s tím budu pachtit další dva roky.“ Piotr Kletowski – Piotr Marecki. *Królikiewicz. Pracuje dla przyszłości*. Krakov: Korporacja Ha!Art, 2011, s. 29.

## Grzegorz Królikiewicz v kontextu polské kinematografie

Své teoretické úvahy uplatnil Królikiewicz nejprve v dokumentární tvorbě (celkem natočil přes 50 dokumentů), která je kritikou značně opomíjená.<sup>2</sup> Za všechny uvedme alespoň snímek *Wierność* (Věrnost, 1969),<sup>3</sup> který byl jeho absolventským filmem a na kterém své teze obhajoval. Připomíná v něm hrdinnou obranu městečka Wizny na severovýchodě Polska v září roku 1939, kdy kapitán Władysław Raginis (strýc jeho manželky) marně vzdoroval enormní převaze Wehrmachtu. Nejedná se ovšem o klasickou historickou rekonstrukci událostí, nýbrž o rekonstrukci psychologickou. Válečná operace ožívá výlučně ve vzpomínkách a výpovědích přeživších pamětníků, které na místě bitvy snímá zblízka kamera, za doprovodu expresivních zvuků (bubny imitující dopadající střely, rytmické údery rukou napodobující padající střely, vzdechy protagonistů přehrávajících momenty bitvy). Ačkoli se tento dokument odehrává *de facto* na místě bitvy, hlavní těžiště „akce“ je umístěno do prostoru mimo obraz. Děsivost bitvy si tak musí divák představit.

I v následující hrané tvorbě si Królikiewicz uchoval jistý paradokumentární styl, například využitím neherců či reálných zvuků, čímž dosáhl velké autenticity, jak upozorňuje v souvislosti s jeho hraným debutem Marek Haltof.<sup>4</sup> Snímek *Na wylot* (Skrz naskrz, 1972) získal v roce 1973 na MFF v Mannheimu cenu za režii a cenu FIPRESCI a patří mezi nejcitovanější díla autora. Černobílé psychologické drama je inspirováno skutečným případem manželů Maliszových, kteří ve 30. letech okradli a zavraždili listonoše a staré manžele. *Na wylot* ale není příspěvkem k žánru kriminálního filmu, neodhaluje okolnosti samotného zločinu, ale v psychologické rovině spíše pátrá po jeho příčinách. Królikiewicz v něm poprvé naplno v hraném filmu uplatnil svou teorii a nekonvenční přístup k filmové formě. Expresivně laděné obrazy opět doprovází výrazné zvukové efekty, pomocí kterých můžeme domýšlet děj filmu odehrávající se mimo obraz, obdobně jako tomu bylo v jeho předchozích dokumentech. V často citované sekvenci filmu „sledujeme“ nejprve pomocí zvuků doléhajících mezerou mezi dveřmi a podlahou hádku probíhající za dveřmi. Záběr je statický. Teprve po výstřelu se scéna mění a my se staneme očitými svědky vraždy, která je pro změnu zachycena dynamicky. Kamera je neustále v pohybu a často mění pozici, zblízka sleduje obličej obětí a vrahů, v nichž se zračí děs a námaha z jejich urputného zápasu. Jeden záběr je pak koncipován tak,

2 Situace se částečně změnila díky Michałowi Dondzikovi, který ve svém článku podrobil některé Królikiewiczovy rané dokumenty pečlivé analýze. Michał Dondzik. Eksperymenty z filmową formą. O filmach krótkometrażowych Grzegorza Królikiewicza. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* [online], č. 3, 2017. Dostupné z: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/eksperymenty-z-filmowa-forma-o-filmach-krótkometrażowych-grzegorza-krolikiewicza/612-k63a> (cit. 25. 1. 2021).

3 *Wierność* [film]. Režie: Grzegorz Królikiewicz. Polsko: Wytwórnia Filmowa Czołówka, 1969. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=yiVO\\_LFPdal](https://www.youtube.com/watch?v=yiVO_LFPdal) (1. část) a <https://www.youtube.com/watch?v=qloue69zoSk> (2. část) (cit. 25. 1. 2021).

4 Marek Haltof. *Polish Cinema. A History*. New York: Berghahn Books, 2019, s. 199.

že v obraze vidíme pouze stékat krev, jenže vzhůru nohama, ze spodní části obrazu směrem nahoru. Jelikož celou scénu sledujeme fragmentárně, musíme si domýšlet, čeho jsme to vlastně svědky. Celá sekvence tohoto zločinu představuje prvek „překvapení“ vytrhávající diváka z poklidné percepce filmu – nejen způsobem její inscenace popsané výše, ale i tím, že po celou dobu trvání filmu nic nenasvědčuje tomu, že se k vraždě schyluje.

Królikiewicz získal díky svému hranému debutu pověst filmového experimentátora. Jelikož jeho filmy vyžadují zkušenějšího diváka a velkou míru zapojení, nepatří k divácky nejoblíbenějším. Výjimkou nejsou ani jeho následující hrané snímky, např. *Tańczący jastrząb* (Tančící ještěb, 1977), který filmový kritik Mirosław Przyłipiak označil za „opravdovou studnici formálních nápadů“ a autora za nezpochybnitelného experimentátora.<sup>5</sup> V této adaptaci románu Juliana Kawalece Królikiewicz slovy Mirosławy Papežové „využívá avantgardních postupů, střídá časové a prostorové roviny, zařazuje metaforu a nabízí široký prostor pro diváckou imaginaci a interpretaci“. Pozorného diváka vyžadují i mezi realitou a fantazií oscilující *Zabicie ciotki* (Vražda tety, 1984) a *Przypadek Pekosińskiego* (Przypadek Pekosińskiego, 1993), v němž rekonstruuje život titulního hrdiny zmítaného osudem a vyobcovaného společností, nebo groteskní a surrealistický snímek *Sąsiedzi* (Sousedé, 2014), panoptikum obyvatel činžovního domu na okraji Lodže, který jeho filmografii uzavírá.

Radikalita Królikiewiczova stylu spočívá v rezignaci na tradiční pojetí filmové akce a dialogů ve prospěch expresivního obrazu. Prožitky svých hrdinů ukazuje pomocí detailní observace jejich tváří či gest, vyhybá se tradičnímu herectví založenému na „prožívání“ a angažuje neherce. V tematické rovině společného jmenovatele jeho hrané tvorby představují hrdinové – převážně lidé z okraje společnosti. V dokumentární tvorbě je to motiv touhy po ovládnutí chaosu a nastolení pořádku a harmonie – Królikiewicz tvrdí, že filmové představení historických událostí umožňuje uspořádat chaos univerza, a fungovat tak jako „buzola současnosti“.<sup>7</sup>

Kontroverze nevzbuzovala jen Królikiewiczova tvorba, ale rovněž jeho politické postoje, které byly často v rozporu s převládajícími politickými názory polských filmařů. Aktivně začal tvořit v době, kdy v Polsku nastal zjevný odklon uměleckých kruhů od socialistického zřízení.<sup>8</sup> V opozici pak stojí jeho působení ve tvůrčí skupině Profil, která vznikla v roce 1975 jako stranická reakce na pozvolna se formující směr tzv. filmů morálního neklidu a která sdružovala filmaře se socialisticko-nacionalistickými názory.<sup>9</sup>

5 Mirosław Przyłipiak. Obrona Królikiewicza. In: Kazimierz Sobotka (ed.) *Film Polski. Twórcy i mity*. Lodž, 1987, s. 158–159.

6 Mirosława Papežová. Tančící ještěb. *Katalog 45. Letní filmové školy*. Uherské Hradiště: AČFK, 2019, s. 61.

7 Grzegorz Królikiewicz. Wyobraźnia historyczna. *Kino*, č. 6, 1978, s. 33–34.

8 Tadeusz Lubelski. *Historia kina polskiego 1895-2014*. Krakov: Universitas, 2015, s. 464.

9 *Tamtéž*.



Grzegorz Królikiewicz při  
natáčení filmu *Tarčící  
jastržab* (1977). Foto  
Filmoteka Narodowa –  
Instytut Audiowizualny.

Podobně je vnímána i jeho funkce uměleckého ředitele tvůrčí skupiny Aneks, která působila pouze v době výjimečného stavu (1981–1983). Příklon k patrioticko-konzervativnímu myšlení je patrný rovněž z témat některých jeho dokumentárních filmů, v nichž se zaměřuje na vojenskou historii, či televizních inscenací, např. *Inspekcja* (Inspekce, 2018, společně s Jackem Raginis-Królikiewiczem), v níž vykresluje obraz katyňského masakru a akcentuje zejména neochotu polských důstojníků nechat se naverbovat sovětskou rozvědkou.

Hledání nových možností filmového vyjadřování se stalo jedním ze základních rysů Królikiewiczovy filmové tvorby. Z tohoto důvodu patří bezpochyby mezi nejpozoruhodnější polské filmaře, i když jeho tvorba zaujímá v kontextu celé národní kinematografie spíše solitérní postavení.<sup>10</sup>

### Kritická revize Królikiewiczovy teoretické práce

Królikiewiczova diplomová práce byla krátce po obhajobě publikována v renomovaném měsíčníku *Kino*,<sup>11</sup> díky čemuž se dostala do širšího odborného povědomí. A pozornost poutá dodnes. Při příležitosti sedmdesátého výročí založení PWSFTvT, které připadlo na rok 2018, připravilo školní nakladatelství sborník teoretických diplomových prací pěti absolventů školy s názvem „Teorie praxe“.<sup>12</sup> Každý z textů byl doplněn o odbornou analýzu. Królikiewiczově příspěvku se věnuje filmový historik a teoretik Mirosław Przyłipiak,<sup>13</sup> který se jeho teoretickou prací zabýval již dříve, kdy ji obdivoval a vehementně obhajoval. Ve svém tehdejší textu mimo jiné píše:

Królikiewiczovy teoretické myšlenky, i když se jedná pouze o ve-  
dlejší produkt jeho filmů a inscenací, můžeme bezpochyby označit  
za systém. Vychází z ontologických úvah, aby z nich odvodil  
estetickou normu, a z ní téměř pravidla filmového řemesla. Taková  
struktura ji spojuje s velkými teoretickými systémy v dějinách  
kinematografie.<sup>14</sup>

Po letech ale Przyłipiak přiznává, že Królikiewiczovy teoretické úvahy musel s jistou nelibostí zrevidovat, neboť je kdysi interpretoval nesprávně

<sup>10</sup> V níže uvedené kolektivní monografii, jejímž cílem je představit hlavní etapy vývoje polské kinematografie v letech 1989–2006, je sice Królikiewicz několikrát zmíněn, jeho tvorba či konkrétní díla nejsou ale hlouběji analyzována.

Tadeusz Lubelski – Konrad J. Zarębski. *Historia kina polskiego*. Varšava: Fundacja Kino, 2007, s. 279.

<sup>11</sup> Grzegorz Królikiewicz. Przestrzeń filmowa poza kadrem. *Kino*, č. 11, 1972, s. 25–28.

<sup>12</sup> Katarzyna Mąka-Malatyńska (ed.) *Teoria praktyki/Theory of Practice*. Lodž: Nakladatelství PWSFTvT, 2019. Królikiewiczův text byl do publikace jistě zařazen i z toho důvodu, že sám patřil mezi dlouholeté pedagogy školy. V letech 1976–1991 zde vedl předmět Analýza filmového díla.

<sup>13</sup> Mirosław Przyłipiak. The Theory of the Off-Screen Space: Re-reading the Text after the Years. In: K. Mąka-Malatyńska (ed.) *Theory of Practice*, s. 152.

<sup>14</sup> Mirosław Przyłipiak. Grzegorza Królikiewicza teoria kina. *Kino*, č. 3, 1987. Dostupné z: <https://www.filmotekaskolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-filmoznawcze/grzegorza-krolikiewicza-teoria-kina> (cit. 25. 1. 2020).

a selektivně. Při svém novém čtení textu vytýká především neakademický styl, absenci odkazů na odbornou literaturu a egocentrický způsob psaní: „[...] jako kdyby byl napsán v naprosté izolaci, jako kdyby o filmu nikdo nikdy předtím nic nenapsal a nikdo jiný předtím žádný film nenatočil.“<sup>15</sup> Przylipiak zasazuje Królikiewiczovu teorii do kontextu pozdějšího zkoumání filmového prostoru, a to jak sémioticko-kognitivního, tak psychoanalytického. Królikiewicz pracuje převážně s psychoanalytickou terminologií (spánek, představivost, surrealismus) a nevyužívá kognitivně orientované pojmy,<sup>16</sup> které by podle Przylipiaka vedly k větší erudici při řešení problému. Ze současného hlediska považuje Przylipiak Królikiewiczův text spíše za manifest „provokativní“ kinematografie, která spadá do aktivního a intelektuálního vnímání filmu jedinou potřebnou hodnotu filmového umění.<sup>17</sup>

### Závěrem: teorie pro praxi

Abychom i po několika desítkách let dokázali ocenit přínos Królikiewiczovy teoretické práce, je třeba si uvědomit některé důležité skutečnosti. První z nich je dobový kontext vzniku textu, který dokládá jeho zásadní význam pro polskou filmovou teorii, neboť do té doby měly teoretické příspěvky samotných filmařů jen pramalou tradici.<sup>18</sup> Svědčí o tom nejen nadšená reakce vedoucí práce, významné filmové kritičky, ale i zájem odborného měsíčníku *Kino*, který text záhy po obhajobě publikoval. Musíme rovněž doplnit, že tento text nebyl Królikiewiczovým jediným teoretickým příspěvkem – v průběhu 70. let publikoval více než 20 článků<sup>19</sup> a ani v dalších letech se odbornému psaní věnovat nepřestal. Jednu knihu věnoval svému oblíbenému režisérovi Jeanu-Lucu Godardovi,<sup>20</sup> ve druhé podrobil analýze *Občana Kanea* (Citizen Kane, 1941) Orsona Wellese.<sup>21</sup> Je tak nezbytné docenit nejen samotný text o mimoobrazovém prostoru, ale celý Królikiewiczův přínos filmové teorii a kritice.

Dalším důležitým faktorem, který je třeba při hodnocení textu vzít v potaz, je způsob, jakým Królikiewicz svou teoretickou koncepci rozvinul ve vlastní tvůrčí činnosti. Pokud zůstaneme u mimoobrazového prostoru, najdeme jeho aktivní využití při inscenaci téměř ve všech jeho dílech, od dokumentů až po hrané snímky. Królikiewiczovy teoretické úvahy tak tvoří nedílnou součásti jeho tvorby, jsou jejím základem i motivací.

15 M. Przylipiak. The Theory of the Off-Screen Space: Re-Reading the Text after the Years, s. 152–153.

16 *Tamtéž*, s. 156.

17 *Tamtéž*.

18 Výjimku tvoří jen dvě knihy Kazimierze Karabasze věnované dokumentárnímu filmu a příležitostně fragmenty diplomových prací jiných filmařů.

Kazimierz Karabasz. *Cierpliwe oko*. Varšava: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.

Kazimierz Karabasz. *Bez fikcji*. Varšava: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.

19 M. Przylipiak. Grzegorz Królikiewiczza teoria kina, s. 21–24.

20 Grzegorz Królikiewicz. *Godard-Sejsmograf*. Varšava: Ha!art, 2010.

21 Grzegorz Królikiewicz. *Różycka. Próba analizy filmu Orsona Welleśa „Obywatel Kane”*. Łódź: Nakładatelství PWSFTViT, 2012.

Królikiewiczovu studii je tedy nutné vnímat jak v rámci jeho vlastní avantgardní tvorby, tak i v dobovém kontextu. Z této perspektivy představuje jeho práce, nejen ta teoretická, nebývalý fenomén. Ze současného hlediska sice nemůžeme tvrdit, že by zásadním způsobem ovlivnila vývoj filmové teorie, ale zůstává dobrým příkladem práce teoretizujícího filmaře, jehož tvorba vychází z vlastního teoretického konceptu. Podobných příkladů není (nejen) v polské kinematografii mnoho.

### Dovětek k překladu

Jedním ze základních rysů textu „Filmový prostor mimo obraz“ je velmi specifický jazyk a stylizace autora do role narátora. Při překladu sice došlo k nutnému zjemnění osobitého jazyka, původní stylizace však byla zachována.

Zásadní problém představoval překlad klíčového výrazu textu, tedy „kadr“. Tento termín představuje v polštině doslovně „filmové okénko“. Přeneseně ale odpovídá i českým výrazům „záběr“ či „obraz“. Bylo tedy zapotřebí rozhodnout se pro jeden z možných termínů. Jako východisko pro řešení sloužily dosavadní teoretické studie zabývající se prostorem, zejména studie Jana Mukařovského věnovaná estetice filmu z roku 1929<sup>22</sup> a český překlad knihy Davida Bordwella a Kristin Thompson o filmové formě a stylu.<sup>23</sup> V obou případech se v souvislosti s filmovým prostorem používá termín „obraz“ a objevuje se zde i slovní spojení „prostor mimo obraz“ či „mimoobrazový prostor“. Pro překlad byl tedy jako dominantní zvolen tento termín. Jeho striktní dodržování však nebylo vždy možné, zejména v případech, kdy původní termín zahrnoval rovněž dynamiku či pohyb uvnitř obrazu. V těchto případech byl upřednostněn český výraz „záběr“, jež lépe vystihoval popisovaný jev.

### O autorovi:

Vystudoval polskou filologii a filmovou vědu na FF UP v Olomouci. Profesně se věnuje polské hrané a animované tvorbě. Jako dramaturg dlouhodobě spolupracuje s festivalem Letní filmová škola, pro který připravil řadu retrospektiv polských filmařů (K. Kieślowski, A. Holland, J. Majewski, A. Jakimowski, W. Smarzowski, L. Majewski). Příležitostně publikuje v odborných periodikách a překládá odborné texty z polského jazyka.

22 Jan Mukařovský. K estetice filmu. In: Týž. *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 446.

23 David Bordwell a Kristin Thompsonová. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 639.

Grzegorz Królikiewicz

## Filmový prostor mimo obraz

Ve skutečném životě na sedadle sedíme. Jasná korelace pojmenování a jeho denotátu například zaručuje to, že si v kině sednu na to sedadlo, jehož číslo mám napsáno na své vstupence. Na sedadlo na plátně se ale díváme. I kdyby se jeho číslo přesně shodovalo s číslem na vstupence, stejně si na něj sednout nemohu. Proč by tedy v tomto případě měla platit korelace pojmenování a denotátu? Když se sedadlo na plátně ocitne mimo záběr, jeho povaha se změní. Se sedadlem, na kterém sedím, to tak ale není.

Pokud by ve filmu platila stejná pravidla prostorových vztahů jako v reálném životě, mohla by se podstata sedadla měnit v závislosti na tom, jestli se nachází v záběru, nebo mimo něj?

### Kamera

Existuje takový paradox: dokonce i náhodně postavená kamera interpretuje snímáný svět skrze svou vlastní polohu v prostoru. Je to z toho důvodu, že střed snímaného světa se vzhledem k povaze optiky nachází v ohnisku objektivu.

To znamená, že perspektiva kamery a daný okamžik snímání nejen definuje, co vidím a jak to vidím, ale ještě kdy to všechno vidím.

Rovněž to znamená, že určité oblasti nemohu vůbec spatřit, protože kamera stojí právě tady a takhle, právě v tomto okamžiku.

Jelikož simultánní pohled kolem dokola není možný, neboť neexistuje 360° objektiv,<sup>24</sup> má výběr pozice snímání pro filmovou řeč ještě i další význam: při rozhodování o umístění kamery zároveň ztrácím možnost zabírat celou oblast mimoobrazového prostoru. Neztrácím tím ale možnost tuto sféru interpretovat, a cílem této práce je to dokázat.

Ztrátu dalších možných simultánních pohledů, kromě těch určených záběrem, je potřeba zkoumat také s ohledem na faktor času. V prostoru obklopujícím objektiv kamery nastávají procesy, jejichž fragmenty jsou zaznamenávány na filmový pás coby pohyb. Současně s událostmi v záběru se v prostoru mimo něj odehrávají i události jiné. Jak je ale zachytit? Vždyť vychází ze stejného fyzického prostoru jako ty v záběru. Tento prostor je fyzicky homogenní jen díky tomu, že existuje v daném čase, právě teď, a tak pro mě v tuto chvíli tvoří celek.

Prostor je v technickém scénáři součtem postupně prohlížených obrazů, do kterých vstupují herci a zase z nich vycházejí. Jejich pohledy, gesta, mimika a promluvy určují střih, jehož skladba se snaží popsat okolní prostor.

Snímání pod úhlem 360° není možné. Tento nedostatek by si film chtěl i nadále uchovat, aby mohl i nadále s prostorem svévolně nakládat. Například Goebbels nechal v německých filmových týdenících sestříhat záběry okupovaného Smolenska se záběry předválečné Moskvy, aby tím dosáhl efektu okupované Moskvy. Podobnou metodu vyčítal Bazin americkým válečným kronikám. Z falšování reálného prostoru můžeme tedy podezírat celý dokumentární film. Hraný film se díky svému preciznímu inscenování a touze po stylu může věnovat popisu celkového prostoru. Nejen takového, který nám zprostředkovává pohled kamery, ale i prostoru za jejími „zády“.

Dosavadní způsoby inscenování umisťují snímáný předmět do středu: z estetického hlediska jde o libovůli, pramenící ze zvědavosti, nebo utilitarismu. Mnohá technická řešení se ve filmu zavrhuje, neboť se předpokládá, že psychologické podmínky vnímání filmu jsou převzaty z reálného života. Když na plátně vidím věc, po které toužím a kterou si chci už dlouho koupit, přestanu vnímat její okolí. V mé představě se nenacházím v žádném prostoru, ale nacházím se naopak v čistém stavu touhy po této věci. Film si přitom může určit vlastní omezení a optická specifika, která podmiňují koncepci obrazu. Při stanovení formálních pravidel pro film je potřeba nalézt to, co ho odlišuje od reálného života a v čem se nutně liší rovněž od hudby či poezie. Tímto charakteristickým znakem je samotná existence kamery, objektivu, filmového pásu, chemických procesů a fyzikálních

24 Novodobá média používají zařízení, která umožňují vytvářet prožitek 360°. Viz Adam Svoboda. *Nový fenomén v audiovizuální tvorbě? Komparace atraktivity 360stupňového videa oproti normálnímu videu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. 2018. Vedoucí diplomové práce Mgr. František Géla. (pozn. překl.)

zákonů. Středobodem světa se stává ohnisko objektivu, důsledkem čehož se vše v hraném filmu zpravidla přizpůsobuje kameře.

Dokumentární film se prostorem nechce zabývat ve své výkladové, reklamní či observační funkci. Animovaný film přistupuje k prostoru kartograficky, aby mohl přinášet stále okouzlivější akce. V hraném filmu však nikdy nedosáhneme psychologické pravdy observačního dokumentu ani rychlého tempa animace. Musíme se tedy zaměřit se na základní otázku, na prostor. Pravdy o životě by hraný film měl dosáhnout hledáním pravdy o prostoru, ve kterém existuje, neboť akce i psychologie jsou výsadou jiných druhů filmu.

Podívejme se nyní, jak se tato nejočividnější fakta odráží ve filmové řeči.

Výchozí bod v prostoru určuje pomocí objektivu kamera. Výchozí linie jsou tvořeny úhlem pohledu kamery vybíhajícím z objektivu. Kamera také určuje základní rovinu, tedy rovinu záběru, a konstruuje i výchozí těleso – jehlan se základnou tvořenou záběrem a vrcholem v objektivu. Prostorové vztahy vytvořené kamerou aktivně působí na mé psychické vnímání filmu a zmocňují se mě. Kameru jsem ale vymyslel já sám. Já sám jsem jí dal moc. Korelace kamery a představivosti vytváří dialektiku, která umožňuje věřit filmové řeči.

## Pohyb

Inscenování pohybu ve filmu můžeme definovat mírou svobody, kterou při procesu poznávání zakouší divák během projekce. Podle toho můžeme inscenování rozdělit na apodiktické a demokratické. Apodiktické inscenování je ve svém přesvědčování agresivní a důsledné. Inscenování demokratické důrazy relativizuje, nedává jasné odpovědi a vede k přemýšlení.

V literatuře existují způsoby vyprávění, kdy neúplný popis nechává prostor pro dohady. Chybějící části pak vznikají v mých představách na základě mechanismu stylistických figur. Film pravidla stylistických figur zná, ale na rozdíl od poezie z nich nikdy nevytvořil jazykový systém. Z tohoto důvodu slouží filmový prostor zatím pouze k rozvíjení děje, a ne k prohlubování významů.

Když se v záběru opakovaně objeví ruka, představím si člověka, jak prochází mimo záběr. Když se v záběru opakovaně objeví mokrá ruka, představím si člověka, jak plave mimo záběr. Záběr exponující část tak sugeruje celek. Typ pohybu v záběru může prohlubovat rozdíly ve způsobu chování. Nutnost určitého pohybu v záběru je dána vědomím prostoru mimo obraz. Kdybych si jej nedokázal představit, oba typy pohybu rukou v záběru by byly pouhou prezentací vyabstrahovaných detailů. Tyto úvahy o příkladech figury *pars pro toto* se mohou jevit jako praxi vzdálené.

Tak to ale není. Protože *pars pro toto* je již obsažena v samotném principu selektivního pohledu kamery. Jedná se tak o základní otázku pro stanovení významů vyplývajících z využití pohybu.

Na chvíli bych si přál, aby představivost nebyla omezena logikou. Obrátím tedy tyto příklady vzhůru nohama. Jen tak si můžu spojit rozpohybovanou ruku v obraze s mimoobrazovým prostorem plným vody, a dostanu z toho takřka zázrak na jezeře. A když se plavající ruka v záběru spojí s mimoobrazovým prostorem plným vzduchu, mám z toho bezmála mýtus o Ikarovi.

Teprve tato absurdita jasně ukazuje, že díky zásadám korelace sfér prostoru v obraze a mimo něj je možné vycítit významy, které vyplývají z inscenování. Moji představivost neohrozí chaos jen tehdy, pokud se dá zkrátit pomocí principů pohybu vyplývajících z fyzického rozdělení prostoru snímaného kamerou. Toto dělení slouží k potvrzení samotné podstaty pohybu. Zachycení podstaty pohybu je přitom základním principem filmu. Rytmus je interpretací tohoto pohybu. Mimoobrazový prostor podléhá mimoobrazovému inscenování, které si domýšlím, i když ho nevidím. Předpoklad tohoto prostoru se tedy vždy týká fyzického pohybu, který musí mít svá fyzikální pravidla. O prostoru mimo obraz mi například může referovat rytmus tohoto pohybu, vyjádřený číslem určujícím jeho rychlost. To, co je neviditelné, je třeba interpretovat.

Můžeme si to vysvětlit na příkladu závodníka běžícího po oválu stadionu. Necháme zorné pole objektivu zabírat jen krátký úsek běžecké dráhy, kameru postavíme doprostřed stadionu. Poběží-li závodník kolmo k objektivu, vběhne do záběru zprava a díky statické kameře běží dál vlevo, až nakonec ze záběru vyběhne úplně, aby se za nějaký okamžik objevil znovu zprava. Takové inscenování leccos vypovídá o celém stadionu a sugeruje jeho tvar. Doba, po kterou byl závodník v záběru, se stává rytmickou mírou celého příběhu. Doba, kterou strávil mimo záběr, kdy jsem na něj čekal, podléhá posouzení a klasifikaci, při které využívám již dříve podvědomě ustálenou míru filmového rytmu. Mimoobrazový prostor je zde tedy geometricky definován pomocí časových vztahů. Reálný pocit o geometrické podobě stadionu nicméně získám díky tomu, že jsem čekal, až se projeví vztahy mezi sekvencemi inscenovanými po sobě. Je to tedy příčinná souvislost, která umožňuje vnímat epizodu v její celistvosti, se začátkem, očekáváním a koncem. Moje představivost si vytváří ovál stadionu díky logické konstrukci příčinné souvislosti, která figuruje v konstrukci *pars pro toto*. V představách si vytvářím hypotézu pohybu kamery jako panoramatu, které existuje. Pohyb kamery by zde byl až příliš doslovný, protože by vyžadoval reálné 360° panorama. Představa pohybu takto rozbíjí tautologii jeho doslovnosti.

Představím si teď příklad se stadionem detailněji a budu předpokládat, že závodník běží na začátku a konci příběhu různou rychlostí. Domyslím si tak konflikt člověka s časem, drama zpožděného nebo zrychleného



Fotoska z filmu  
*Na wylot* (1972).  
Foto FilMOTEKA  
Narodowa – Instytut  
Audiowizualny.

pohybu. Stejný příklad to ale může zkomplikovat: závodník vyběhl ze záběru čistý, ale vrací se do něj vyčerpaný a zablácený. Obraz únavy a skoku přes překážku plnou vody nevybočuje ze zkušenosti mé představitivosti. Pohyb v mysli diváka, který si představuje příčinné souvislosti mimo záběr, musí mít stejná pravidla jako pohyb viditelný v záběru. Ze zrovnoprávnění představ a viděného vyplývá, že inscenování v záběru nemůže být apodiktické. Inscenování mimo záběr je tedy příkladem demokratického přístupu.

Mimoobrazový prostor podléhá pravidlům logiky a určuje jej shoda či rozpor s příčinnými vztahy. Zároveň je založený na principu překvapení nebo pocitu spontánní sounáležitosti s ním. Psychický prožitek, který do něj vkládám, jej zlidšťuje.

### Spontaneita

Co mi umožňuje tolerovat dlouhé dějové pauzy v obraze, když si představuji intenzivní pohyb mimo něj? Zdá se, že délka dějových pauz závisí na míře mého přijetí mimoobrazového prostoru a na mé spontánní účasti v něm. Když se v obraze nic neděje, začíná být moje představitivost hodně aktivní a nasycuje se tím, co vytváří mimo obraz.

Prostor mimo obraz přijímám na základě již dříve přisvojeného kódu filmu. Právě v dějových pauzách si musím začít představovat imaginární pohyb, který nevidím. Z hlediska zpřesnění charakteru mimoobrazového prostoru mě zajímá stav připravenosti divákovy mysli a spontaneita, se kterou si mimo obraz sám něco představuji. Vyplývá z toho, že moje mysl tuto oblast prostoru silně subjektivizuje. Kdyby tomu bylo jinak, vnímal bych pauzu děje probíhajícího v obraze jako mezeru ve vyprávění nebo chybu filmového rytmu, a ne jako přenesení pohybu do jiné oblasti prostoru. Subjektivní mimoobrazový prostor je pevně spjatý s prostorem v obraze, takže podléhá stejným objektivním zásadám, protože prostor je jen jeden. Díky plynulosti filmu získává mimoobrazový prostor paradoxní vlastnosti: nepřestává být prodloužením skutečného prostoru v obraze, současně se ale stává i kategorií mentální – je fyzický a duševní zároveň. Plynulost filmu mi tak pomáhá pochopit charakter mimoobrazového prostoru. To může nastat rychle a přímo, když vymyšlený prostor logicky doplňuje zobrazovaný obsah záběru. V tu chvíli zažívám silný pocit spontaneity, protože moje hypotéza o prostoru se velmi rychle ukáže jako pravdivá a moje očekávání se naplní. Dramatičnost je však v tomto případě zredukována na minimum, což je řešení, které je pro dílo založené na konfliktu nepřijatelné. Při pronikání prostorem se představivost snaží eliminovat neznámé a poskytnout mi pocit bezpečí ve světě, který je zároveň, za jeho zády, obrazem tohoto světa, do kterého mně představivost sama umístila, abych se ničeho nebál.

Nyní chci a musím všechno zjednodušit, abych mohl labyrint pohybu a podmíněnosti vztahů mezi věcmi proměnit na schémata. Je to proces obohacující poznání, neboť podobná systematizace zabraňuje chaosu a díky stereotypům umožňuje všechno jasně vysvětlit. Nicméně pocit spontaneity, který nakonec utváří vlastní prostor, je z estetického hlediska škodlivý. Naplňuje mě totiž pocitem jistoty a sugeruje, že to, co nevidím a co je mimo obraz, je definitivní. To tlumí můj neklid. To, co je v obraze, jasným způsobem v daný moment určuje možnosti mimo obraz. Dramatičnost mizí, protože směřuje k jednoduché symetrii. Následuje série analogických a snadno předvídatelných událostí a míst. Připustím na chvíli, že moje sny jsou opakováním života a že noci jsou kopiemi dne – zažívám klid a život je sérií událostí bez konfliktů.

Pokud bychom chtěli z porovnání bdělého stavu se sny vyvodit nějaký závěr, pak ten, že spontaneitu tvoří jistota mysli a klidné emoce. Jistota a klid – tyto dva stavy musí fungovat spolu. Teprve jejich součinnost způsobí, že můj zájem o děj začne vyhasínat. Spontaneita je tedy harmonickým stavem mezi intelektem a pocity. Je momentem mého úplného ztotožnění se s postavením kamery v prostoru. Taková spontaneita je možná, pokud se moje vnitřní harmonie shoduje s harmonií vyprávění, tj. když jsou děj a významy absolutně komunikativní a jasné. To je velmi důležitý okamžik, protože pak už nemluvíme o umění... Je to okamžik duševního zděšení, kdy dochází k přenosu informací, které se bůhvíjak stávají mými, i když



Fotoska z filmu  
*Na wylot* (1972).  
Foto Filmoteka  
Narodowa – Instytut  
Audiowizualny.

k nim nemám žádný myšlenkový ani emocionální vztah. Je to stav velmi podobný tomu, čemu často říkám vnitřní přesvědčení. Rovněž připomíná stav, kdy jsem mylně přesvědčen, že jsem odhalil pravdu. Spontaneita mi místo argumentů dává pocit sounáležitosti s podstatou.

### Překvapení

Je tedy potřeba najít činitele, který naruší konvenci příliš plytkých a hloupých představ a ztlumí mou smělost nárokovat si autorství prostoru. Takovým činitelem je protiklad pocitu spontaneity, tedy zaskočení. Zaskočení vyplývá z překvapení. Překvapení mě z hlediska mého tématu zajímá, protože přináší nové prvky, které dosavadní hypotézu o mimoobrazovém prostoru negují.

Překvapení je paradox, je absurdní a logické zároveň, je nepochopitelné a funkční. Takto chápané překvapení vždycky vyplývá z mimoobrazového prostoru. Je také důkazem, že existuje ještě jeden aspekt sféry prostoru, který jsem neviděl. Vzhledem k obrazu je překvapení absurdní, je to myšlenková a formální chyba. Ve vztahu k mimoobrazovému prostoru je ale vždycky logické, neboť právě z této sféry prostoru pochází. Smysl mu dává

již samotný mimoobrazový prostor, a to právě tím, že překvapení z této sféry prostoru plynule a hmatatelným způsobem vyplývá. Překvapení ničí dosavadní výtvarnou kompozici obrazu i dosavadní myšlenkové působení děje. Už samotný fakt, že ho vnímám jako překvapení, a nikoli jako dramaturgický blábol, nejlépe vystihuje jeho funkci.

Pokud budeme chápat překvapení jako předzvěst vlastností prostoru mimo obraz, musíme připustit, že k nám přichází z nepochopitelných, neurčitých a nevysvětlitelných oblastí tohoto prostoru. Právě všechny tyto vlastnosti začínající předponou „ne“ zabarvují význam překvapení negativně. Prostor v obraze, konečný a určený, ho stejně tak musí částečně zabarvovat kladně. Překvapení je tedy nositelem konfliktu vlastností dvou různých prostorových sfér. Moje chápání překvapení je ve skutečnosti anexí nových oblastí prostoru, a zároveň i dalším pokusem pochopit negativní vlastnost prostoru související s překvapením – nekonečnost.

Takto chápaná funkce překvapení je nevýčerpatelnou řadou dramatických momentů a řešení, která ale nevyžadují dějový základ. Stačí jim dramatickost samotné textury filmu – prostoru. Překvapení přetrhává články v řetězení příčin a následků. Při tomto náhlém otřesu principů logiky jsem nucen hledat nové zákonitosti a za cenu ztráty starých návyků získávám schopnost určit nové uspořádání dramaturgických prvků. Dokud je ale překvapení něčím cizím a nesrozumitelným, znamená to, že jsem ještě dosavadní představu prostoru saturovanou mým pocitem spontaneity nezrevidoval. Když si chci překvapení přisvojit – jako nový prvek vyprávění, který přináší nejistotu a neklid – musím ihned odmítnout dosavadní hypotézu týkající se mimoobrazového prostoru. Nový prvek, který jsem pochopil a přijal, tak nachází své místo v novém řetězci kauzálních vztahů. Nová hypotéza mimoobrazového prostoru je založena na novém souhrnu logických předpokladů, obohacených o nový, srozumitelný a přijatý prvek. Překvapení v tuto chvíli ztrácí svou moc – přestává mě překvapovat. Ve mně však přetrvává proces kontemplace nového modelu mimoobrazového prostoru, a to až do chvíle, kdy se dostaví nový pocit spontaneity. V ten moment je potřeba zařadit další překvapení. Smyslem celého tohoto cyklu je tedy povzbudit ke zkoumání stále větších oblastí prostoru, jakož i stále většího množství jeho vlastností.

## Surrealismus

Díky čemu můžeme v životě vnímat prostor celistvě? Díky čemu se v něm můžeme zabydlet, vlastnit ho či ovládnout? Jak to, že máme schopnost ho poznávat? Proč je vždy přítomen tak silně, že se stává až monotónní skutečností, neviditelnou a banální? Proč nemůžeme definovat něco tak blízkého, tak samozřejmého? Proč tuto elementární kategorii nedokážeme pořádně izolovat od jiné kategorie – od času? Proč vnímáme prostor jako homogenní a jednotnou kouli, která nás obklopuje? Proč stále věříme

a cítíme, že jsme v prostoru, a ne mimo něj? Je to z toho důvodu, že tento prostor sledujeme a představujeme si ho. Nacházíme se v něm totiž na různých úrovních vědomí neustále: ve snech, v halucinacích, v pohledech.

Analogicky můžeme upřesnit povahu prostoru, který vnímáme při projekci filmu. To, co je v obraze, definujeme pak jako oblast bdění, a to, co je mimo obraz, jako oblast spánku. Představme si, že se mi zdá o mém bytě. Formální důsledky takového snu mohou být zajímavé. Vzpomínám si na tento sen a můj byt se bez povšimnutí přesouvá ze sféry spánku do sféry reality, protože sen ovlivňuje vnímání mého skutečného bytu. Nyní reaguji na skutečný byt, jako by to byl také byt z mého snu. Teprve, když se prostor snu smísí s reálným prostorem, jsem schopen vnímat prostor bytu jako celek. Tato skutečnost svědčí o významových možnostech a psychologických aspektech tohoto prostoru. Můj běžný a všední pokoj se tedy může jednoho rána stát místem plným tajemství a nejasností. Samotný prostor této místnosti u mě může vyvolat špatné nebo radostné pocity. Když v něm žiju, mohu zažívat pocity déjà vu, nebo se skutečná topografie místnosti může v mém prožívání jevit jako relativní, „neuspořádaná“ či „zkreslená“. Všechny tyto deformace vnímání prostoru mě ale nemohou donutit k tomu, abych odmítl své představy či dokonce přikročil k likvidaci reálného bytu. Jako uživatel místnosti jsem totiž přistoupil na korelaci dvou významů prostoru, ve kterém žiju. Místnost není ani banálním výsledkem interiérového designu, ani fantomem ze snu. Prostor tohoto místa je nasycen duševním prožíváním mého přebývání v něm. Obrazně bych to mohl vyjádřit takto: můj den se sytí mou nocí, můj racionální pohled mou fantazií. Takto pojmáný proces vlivu snu na realitu předpokládá nasycení našeho prostoru významem, který je intenzivní i nepředstavitelný zároveň. Pouze tak můžeme v tak fyzikální kategorii, jako je prostor, spatřit poezii. Ve filmovém prostoru je poetická rovina nezbytná, protože v samotné atmosféře tohoto prvku struktury filmu spočívá jeho estetická hodnota.

Mimoobrazový prostor zasahuje do reality stejným způsobem jako sen a svým charakterem ovlivňuje prostor v obraze. Mimoobrazový prostor filmový prostor zintenzivňuje: sugeruje pocit 360°, aniž by bylo nutné narušit časové vazby střihem. Jelikož je ale tato sféra obrazu vytvářena divákovými představami o dění mimo obraz, je filmový prostor silně poetický. Tyto dvě vlastnosti – poezie a materialita – fungují v součinnosti a vytvářejí surrealistický charakter filmového prostoru. Zázračnou vlastností tohoto prostoru je, že když vystoupím z obrazu, moje filmová existence nekončí a moje postava nebude od děje odříznuta rámem obrazu jako břitvou. Realnost prostoru spočívá v tom, že když se do obrazu vrátím, tak to, co bylo pro děj důležité, ale mohlo se odehrát mimo obraz, bude i tak pochopeno. Reálné tedy propůjčuje věrohodnost i tomu, co je zázračné, a v tom právě spočívá surreálný charakter filmového prostoru.

## Narace

Touha pochopit roli kamery nevede vždy k proměně narace. Pokusy o subjektivní vyprávění byly například prováděny pomocí kamery, která nabízela klamné perspektivy a předstírala chůzi fyzického vypravěče. To je ale omyl. Kamera totiž nebyla sestrojena proto, aby byla sochou předstírající, že jsem to já, ale měla být mechanismem, který ukazuje struktury objektivním způsobem. Tyto struktury se mohou týkat projevů života, tedy procesů, mohou se týkat také formy, tedy pohybu, mohou se však týkat také samotných textur, jako je prostor.

Snížení hmotnosti kamery a zvýšení kapacity záznamu umožňují dokumentárnímu filmu zaznamenat pravdu o životě a lidském chování. Technická vylepšení animovaného filmu zdokonalují mechanismy vytvářející pohyb. To umožňuje odklon od iluzorního pohybu k odvážné a okázalé demonstraci umělých a parodických vzorců znázornění reality, tedy k odhalení role kamery jako nástroje tvorby. V hraném filmu cítíme přítomnost kamery prostřednictvím jejích pohybů. V těchto pohybech se však projevuje pouze záměr doprovázet děj. To není pro roli kamery důležité. Přítomnost kamery musí být v procesu vyprávění odhalena. Nejde o manifestaci přítomnosti kamery v prostoru, ani o následování vypravěče způsobem „kamera jde“, „kamera běží klusem“. Funkcí kamery je utvářet vztahy mezi jednotlivými prvky filmového materiálu – v tom spočívá její přítomnost.

Jedním z prvních vztahů v takto interpretovaném prostoru je poměr toho, co je v obraze a co mimo něj. Prostor v obraze je vždy výlučně filmovým prostorem, což je dáno již pouhým faktem vytvoření záznamu na filmový pás. A co prostor mimo obraz? Jaký je, když nebyl deformován optikou a chemickým zpracováním? Určit definitivní konvenci této sféry prostoru není úplně možné, a proto jeho využití ve filmu zesiluje i intenzitu mého estetického prožitku. Při projekci totiž moje myšlenky, které nejsou přímo spojené s filmem, volně plynou a nabírají podobu obrazů. Tyto obrazy ale musí do prostoru zapadat. A přesto je to stejný prostor, v němž se odehrávají mnou vymyšlené a z projekce vyplývající prvky mimoobrazového inscenování. A tak začíná pozoruhodný proces rozptýlení logického prostoru filmu mým vlastním prožíváním. Pouze díky tomuto rozptýlení je možné vnímat filmové dílo subjektivně a recepce může být stejně demokratická jako metoda inscenování. V tomto systému recepce obsahu mimoobrazového prostoru se já sám, aniž bych si to vůbec uvědomoval, měním z pasivního pozorovatele na tvůrce. Mohu si dovolit kontemplovat a intelektualizovat naraci. Díky tomu může mít každý divák jinou vizi samotné modalitě vyprávění, protože ji spoluvytváří, a může se, zejména při prožívání spontaneity, cítit být více autorem motivů představených ve filmu než samotný filmař.

Pokud existuje pouze subjektivní způsob vnímání díla, získáváme nové možnosti jeho výkladu. Z toho vyplývá nutnost vyprávět takovým způsobem, aby mohl být film mnohoznačný, jak vyplývá z výše uvedených interpretačních perspektiv. Tato mnohoznačnost také vyplývá ze skutečnosti, že mimoobrazový prostor nám, ve srovnání s prostorem v obraze, umožňuje vnímat více než smyslové dimenze duševní.

Z toho všeho vyplývá narativní flexibilita prostoru. Mimoobrazový prostor může například existovat v jiném čase než prostor v obraze a mimoobrazový prostor, který charakterizuje prostor obrazu, může zároveň deformovat časové vztahy v obraze. To je možné dokázat. Jaký prvek mi poprvé signalizuje existenci mimoobrazového prostoru? První překvapení. Již jsem uvedl, že zde diskutovaný filmový prostor disponuje časovou uniformitou. Toto je správná teze, pokud se jedná o fyzikální aspekt prostoru. Na druhé straně, z psychologického hlediska jsou časové vztahy prostoru velmi často narušeny. Děje se tak vlivem momentu překvapení, který ovlivňuje mé vnímání prostoru, což vytváří určitou časovou mezeru. Překvapení – přivandrovalec zpoza obrazu – se dostává do konfliktu s kauzalitou obrazu. Prostor v obraze je vždy vybaven aktuálním časem psychického prožívání. Aby můj intelekt mohl vůbec přijmout překvapení jako nositele rozporu s logikou, musí být překvapení vřazeno do kauzálního řetězce. K přijetí toho je zapotřebí minimální znalost příčiny samotného překvapení, protože sám přece musím kontrolovat správnost svých rozhodnutí. A právě z toho vyplývají znalosti o novém prvku, které jsou vlastně krátkou prehistorií překvapení: najednou se musím vrátit v čase, abych něco pochopil. Musím si tedy představit minulost překvapení, když ještě stálo mimo obraz, zatímco při rekonstrukci mé mysli je již v obraze. Tato „časová složka“ verifikuje dramaturgii, a zároveň vyžaduje verifikaci mimoobrazového prostoru jako takového, čímž umožňuje vytvořit další „časovou složku“ – budoucnost. Ta spočívá v možnosti vytvoření hypotézy o dalším překvapení, které teprve přijde, a to ze stejného prostoru jako jeho předchůdce. Odehrává se tak jisté „zřetření“ současnosti přežívající na okraji prostoru v obraze. A do těchto časových mezer pronikají jiné časy. Samotná struktura sfér prostoru tedy skýtá velké možnosti flexibility filmového jazyka.

„Časové smyčky“ vznikající díky překvapení mají jinou modalitu než jednoznačnost obrazu. Břemeno nejistoty toho, co je mimo obraz, musí otřást jednoznačností toho, co je v obraze. Proto v samotné kapacitě obrazu existuje možnost změn modality. Postupy stříhové skladby týkající se času a modality ochuzují jazyk o tolik, o kolik vylepšují expresivitu a jednoznačnost děje. Nevyplyvají z imanentních možností materiálu, ale z tiché dohody s divákem. Stříh, naznačující vzpomínky a sny, dokazuje nedůvěru v mou představivost a také velkou přízrůbivost filmového materiálu, který umožňuje slepování ve všech směrech.

Jaká je geneze myšlenky slepení dvou záběrů? Producenti zbavení uměleckého myšlení byli v době vynálezu kinematografu nuceni k prvním slepencům technickými nedostatky nového vynálezu. Tato metoda technologické nutnosti musela být přehodnocena od okamžiku, kdy film začal mít estetické ambice, a technická chyba se musela stát estetickou předností. A tak byl vynalezen umělecký střih. Pojem plynulosti se pak už netýkal prostoru, ale děje. Pohyb nebyl pohybem kamery, ani otázkou inscenování, ale vyplýval z proměnlivosti záběrů. Příčinou této konvence byla snaha o komunikativnost: první diváci si mysleli, že důvodem změny záběru je selhání nebo jiná praktická příčina, a filmařům odpouštěli. V momentě, kdy odměnou za přerušovanou jednotu prostoru získali rytmus střihové skladby, rozhodli se pro tuto estetiku. Význam pohybu kamery během natáčení záběrů a pohybu filmovaných objektů byl na dlouhou dobu zapomenut, a proto byly otázky inscenování řešeny se zpožděním.

Zdá se mi, že závěr úvah na téma narace v takto pojímaném modelu prostoru v obraze i mimo něj, včetně využití vnitřobrazového a mimoobrazového inscenování, by měl být, že vše je řízeno divákovou představivostí, kterou inspiruje pouze film, omezený jen svou texturou. Rytmus vnímání takového filmu je rytmem překvapení, rytmem pulzování významů sfér prostoru, což není jen bezvýznamná hra. Je to důležitý aspekt struktury filmu, v němž musí být vyjádřen můj vnitřní postoj ke struktuře skutečnosti.

Skutečnost, že sen nazýváme snem, nesouvisí s jeho obsahem. Vyplývá to z mé fascinace samotnými texturami snu: časem a prostorem, jakož i z vědomého referenčního bodu – mého těla, které zaujímá v reálném prostoru konkrétní místo. Pouze díky osobní fascinaci formou našich vlastních snů a díky ověřené pravdě o našem bytí v realitě nás všech můžeme zažít sny ostatních lidí. Podobně je to ve filmu: je potřeba nabídnout divákům zázračnost, tajemství, nekonečno samotných textur tohoto umění – času a prostoru. Teprve potom budou mít pro nás obsahy filmů zvláštní důležitost.

Přeložil Petr Vlček