

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA FILMOVÉ VĚDY

Andrea Slováková

# **Interpretační strategie pro filmy s nízkým stupněm narace**

diplomová práce

Rok: 2007 / 2008

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.  
Konzultant diplomové práce: Mgr. Helena Bendová

PRAHA 2008

## Poděkování

Děkuji Heleně Bendové za vytrvalou dialogickou kritiku, rady a doporučení, Petře Hanákové za důležité připomínky a návrhy, Deni a Susovi za inspiraci, Ondřejovi a mojí rodině za trpělivou podporu a kolegům z jihlavského festivalu, že přivážíme i takovéto filmy, na které je radost se dívat.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem text vypracovala samostatně a uvedla použité prameny a literaturu.

## Obsah

<b>OBSAH</b> .....	<b>2</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>3</b>
<b>METODOLOGIE</b> .....	<b>5</b>
POSTUP PRÁCE .....	7
TEORIE INTERPRETACE .....	12
KONVENCE, DIVÁCTVÍ A PSANÍ.....	17
ROVINY INTERPRETACE .....	22
<b>NARATIVNÍ VS. NENARATIVNÍ</b> .....	<b>25</b>
DEFINICE NARATIVNÍHO .....	26
DEFINICE NENARATIVNÍHO .....	31
STROM A SÍŤ .....	35
<b>SVĚT NENARATIVNÍHO FILMU</b> .....	<b>37</b>
<b>AUTOR V NENARATIVNÍM FILMU</b> .....	<b>40</b>
<b>STUPNĚ NARACE</b> .....	<b>43</b>
<b>HYPOTÉZY O VYTVÁŘENÍ VÝZNAMU VE FILMECH S NÍZKÝM STUPNĚM NARACE</b> .....	<b>48</b>
<b>PŘÍPADOVÉ STUDIE</b> .....	<b>54</b>
NAOMI KAWASE: OBJETÍ .....	55
ARTHUR LIPSETT: VOLNÝ PÁD .....	65
MIKE HOOLBOOM: FASCINACE .....	74
<b>INTERPRETAČNÍ STRATEGIE</b> .....	<b>83</b>
ČTENÍ.....	93
MODEL .....	94
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>101</b>
<b>RESUMÉ</b> .....	<b>105</b>
<b>LITERATURA</b> .....	<b>108</b>

## Úvod

Práce Interpretální strategie pro filmy s nízkým stupněm narace na základě analýzy kognitivních procesů při vnímání experimentálních filmů a analýzy interpretačních postupů formuluje model popisující různé strategie výkladu filmů nenarativních nebo obsahujících slabou naraci.

Moje motivace k napsání této práce je velice lidová – často se opakující otázka o experimentálních filmech: *o čem* ten film je? Co ten film *znamená*? Tyto prozaické otázky jsou v podstatě ale těžko stručně zodpověditelné – pokud odpověď není výzvou k neomezené a zcela neřízené subjektivní variabilitě významů nebo k některé slasti (například radosti z obrazů) – a rozevírají celou řadu dalších otázek v závislosti na odlišných předpokladech divákovy přístupu. Předmětem mého tázání se tak stává proces pochopení a recepce filmu ve vztahu k vytváření významů, hledanou odpověď bude kognitivní rozbor těchto procesů a formulace různých interpretačních strategií.

Většina výkladových modelů a teorií interpretace filmu platí bez posunutí významu víceméně jen pro konvenční narativní fikční filmy. U různých naratologů, kognitivistů a teoretiků interpretace se pouze v ojedinělých případech objevuje zohlednění, nebo vzácně i koncentrace na filmy s nekonvenční nebo slabou narací (například Edward Branigan i David Bordwell popisují nenarativní organizace dat, James Peterson předestírá kognitivní analýzu percepce avantgardního filmu). Interpretální modely narativních filmů ale nejsou aplikovatelné na filmy se slabou či žádnou narací, resp. některé jejich části jsou příliš úzké nebo nevhodné pro rozptýl významotvorných prostředků experimentálních a avantgardních filmů. Ve své práci tedy, po seznámení

s klasickými relevantními modely a schémata, navrhnu model interpretace těchto filmů.

První polovina textu představí použitou metodologii a vyznačí pojmovný prostor, pojmenuje specifika filmů se slabou či žádnou narací, resp. je přesněji definuje, a následně formuluje předpoklady o jejich výkladě. Kapitola Metodologie jednak vysvětluje zaměření na kognitivní proces a zvolenou metodu introspekce, jednak uvádí definice základních pojmů a představuje teoretické koncepty užitečné pro formulování hypotéz o vytváření významů a následně strategií při interpretaci filmů s nízkým stupněm narace. Samostatná kapitola se pak zabývá definicí narativního a nenarativního filmu, a navrhuje přechodové stupně mezi nimi. Zvláštní úvaha je též věnována světu nenarativního filmu a pozici a formování různých podob autora v těchto filmech.

Druhá polovina se soustředí na vytváření významů ve filmech s nízkým stupněm narace. Hypotézy o interpretačních předpokladech, postupech a výstupech se opírají především o konstruktivistickou teorii Davida Bordwella, kognitivistický přístup Jamese Petersona a recepční úvahy Janet Steigerové.

Následují tři případové studie výkladu filmů Naomi Kawase *Objetí*, Mika Hoolbooma *Fascinace* a Arthura Lipsetta *Volný pád* a introspektivní analýzy těchto konkrétních interpretací s ohledem na vybrané kognitivní procesy, jejichž chápání slouží k hlubšímu poznání a prozkoumání interpretačních strategií. Filmy byly vybrané na základě odlišnosti výrazových prostředků, práce s významem, a taky jako příklady různých stupňů slábnoucí narace.

Výsledkem práce je pak zobecnění pozorování z analýzy ve vztahu ke specifickým těmto filmům, a následně formulace interpretačních strategií a konstrukce modelu recepce nenarativního filmu.

## Metodologie

Práce vychází z teoretických koncepcí naratologie, kognitivismu a recepčních studií, pomocí nichž hledá základní definice a modely, které slouží především k formulaci otázek zkoumajících proces tvorby významů ve filmu, těmito otázkami pak zkoumá postupy vytváření interpretace v případových studiích. Část teoretická a případové studie vznikaly paralelně – analýzy kognitivních a interpretačních procesů během sledování tří vybraných filmů a formulace výkladů kladly otázky, jejichž zobecněním nebo zamyšlením se nad variabilitou přístupu k nim docházelo k objevování otázek funkčních pro posun teoretického uvažování. Prolínání praktického výzkumu a teoretizování fungovalo i opačným směrem: vybrané filmy sloužily k ověřování hypotéz a závěrů, a zároveň jsou v celé práci nejčastěji používanými příklady pro ilustraci teoretických úvah.

V případových studiích jde o kvalitativní výzkum založený na introspektivní analýze procesů vnímání, porozumění a interpretace těchto filmů. Po napsání své interpretace filmu zkoumám proces, který k jejím výkladovým závěrům vedl, a to odpověďmi na otázky (ve všech případových studiích stejné), jež se táží na důvody, postupy a mechanismy, které vedou ke generování významů ve filmu. Introspektivní analýza, teda zkoumání sebe jako jednajícího a interpretujícího, byla jako důležitý způsob sběru dat hojně využívána i v kognitivní psychologii. Já jsem ji zvolila jako funkční první krok hlubšího průzkumu kognitivních procesů při sledování nenarativních filmů; pokud bych v práci chtěla pokračovat skupinovými výzkumy, je pro ně tento přístup vhodným předpokladem.

Při analýzách interpretace jsem se zaměřovala na racionální poznávací procesy. I když kognitivní psychologie, a podobně v reakci na ní i filmová studia rozeznaly roli emocí jako součásti kognitivních procesů, a jejich zkoumání ve vztahu k experimentálním filmům je jistě zajímavou výzvou, tato problematika je natolik rozsáhlá, že snaha ji postihnout by textu připsala přehnanou ambici po dosažení komplexnosti svým nutným rozsahem přesahující záměr této práce. Funkčnější bude se důkladně zaměřit na zúženou část racionálních procesů a emoce, včetně zajímavé historické debaty o proměně jejich role z inferiorní a nadbytečné na rovnocennou a propojenou s racionálními pochody, ponechat jako výzvu k pokračování této práce.

Filmy vybrané pro případové studie zastupují odlišné typy experimentálních filmů: *Volný pád* je audiovizuální hříčkou s nelehko pojmenovatelným tématem, místy zběsilým střihem, natočený částečně na animační kameru. *Fascinace* jsou vrstevnatým esejem kombinujícím osobní portrét umělce a polemiku nad širšími společenskými tématy televizní reprezentace a války, v částečně found footage, částečně původních obrazech. *Objetí* je intimním rozjímavě-zkoumavým hledáním neznámého otce. Liší se stupněm narace – zatímco *Volný pád* je přímo demonstrativním příkladem nemožnosti narativního výkladu, ve *Fascinacích* se argumentativní rozvíjení širšího tématu neustále přetlačuje s biografickými poznámkami o portetovaném, v *Objetí* je možné kromě velice niterného popisu vnitřního hledání vidět i příběh pátrání po otci. Liší se v míře explicitnosti obrazů a scén a zásadně se liší používanými výrazovými prostředky.

Zatím by se mohlo zdát, že výrazy nenarativní a experimentální či avantgardní film používám jako synonyma. Je tomu tak jen částečně; nenarativní je charakteristika vztažená k vnitřní stavbě (podrobnější definice v následující kapitole), kdežto další



dva názvy odkazují k postavení filmu v rámci celku kinematografie či označují druh filmu na základě zhotovovacího procesu či účelu, nicméně historicky i aktuálně je nenarrativní podoba filmu typičtěji spojena s avantgardním okrajem kinematografie, resp. využívána v experimentálních postupech konstrukce filmů.

### ***Postup práce***

Pro přesnější představu popíši, jak jsem postupovala při průzkumu kognitivních a interpretačních procesů, v němž jsem pracovala s introspekcí, tedy pozorováním a rozborem vlastních vědomých mentálních pochodů, vnitřních myšlenek, motivací a impulzů. Nejdřív představím, jak výzkum probíhal, následně vysvětlím, proč jsem ho zvolila a co bych jím měla získat, pak uvedu obecné přínosy a úskalí této metody, její historické přijetí a nakonec očekávání, která od zvolené metody mám vzhledem k otázkám své práce.

Výzkum má dvě roviny – zkoumání kognitivních procesů (během dívání se na filmy) a interpretačních procesů (během a po procesu formulování interpretace). První shlédnutí filmu bylo ve všech případech shlédnutím po dlouhé době nebo úplně poprvé. Po prvním vidění následovala pauza několik dní a potom jsem každý z filmů viděla několikrát, minimálně třikrát po sobě. S každým filmem jsem pracovala odděleně, v jiný čas. Při zapisování během prvního sledování (volné pozorování) jsem se snažila dodržovat pravidla horizontalizace a deskripce. Tedy zapisovat si všechny významotvorné motivy, které jsem rozeznala, bez ohledu na váhu, kterou bych jim v pozdější interpretaci mohla přisuzovat. Zároveň poznámky byly víceméně v podobě čistého popisu toho, co vidím a slyším, tedy primárně bez hodnocení. Třetím základním pravidlem introspekce je pravidlo epoché (uzávorkování), a tedy

oproštění popisu dat od širších vědomostních rámců – toto pravidlo bylo nejobtížnější, protože prakticky neobejitelným předpojetím při sledování experimentálních filmů je předchozí zkušenost s podobnými filmy a jejich různými interpretacemi (třeba z tisku, seminářů a pod.). Při dalších sledováních filmů jsem pak již měla stanovené některé interpretační hypotézy a ty jsem zkoumala do hloubky.

Výzkum však zahrnoval nejen bezprostřední zapisování, ale i zpětnou reflexi, na základě které následně po ukončení všech shlédnutí vznikla formulovaná interpretace. Interpretace filmu je založena na zpětné reflexi celku, vsazením do kontextů, spojením s dalšími vědomostmi. Právě tato fáze by se mohla zdát nejspornější a nejméně reliabilní, a tedy i nejproblematičtější pro zobecnění, proto jsem se ji také snažila rozebrat v odpovědích na otázky.

Interpretace experimentálních filmů je vysoce individualizovaná, je obtížněji uchopitelná do jasných vzorců než narativní film. Pro výzkumníka, který se chce věnovat výkladovým mechanismům pro experimentální filmy, je nevyhnutným východiskem introspektivní analýza, výzkum jeho vlastního přístupu k těmto filmům. Myslím, že po této zkušenosti může důkladněji pracovat s výstupy dalších zkoumaných diváků. Snahou bylo zmapovat psychologickou realitu vnímání filmů ve vztahu k vytváření významů a odpozorovat vracející se nápady a struktury. Existují v recepci experimentálních filmů vzorce? Jestli ano, jsou tyto vzorce pouze přebrané z již naučeného rozboru narativních filmů? Anebo další postupy při interpretaci nepodléhají opakováním a nevytváří schémata, ale jsou vždy unikátní?

Jako hlavní nástroj a zároveň jako velká překážka při metodě introspekce funguje sebereflexe. Na jedné straně je právě ona zdrojem pozorovaných jevů a postupů, na druhé straně může být také zdrojem korekcí a úprav u vypovídáných či

zaznamenávaných myšlenkových procesů, a to především ve fázi retrospekce (tedy zpětného popisu těchto procesů). Pozorované kognitivní procesy mohou být dále ovlivněné samotnou skutečností vypovídání o nich. Za jednu z hlavních slabých stránek introspekce bývá jejími kritiky považována nevyjádřitelnost nebo obtížná vyjádřitelnost některých pocitů a vnímání. Je ale důležité dodat, že s touto překážkou se potýká i extrospektivní metoda a v podstatě každý kvalitativní výzkum, který má slovnými formulacemi vyjádřit vlastnosti určitého jevu. Rezignace kvůli nevyjádřitelnosti by znamenala rezignaci na téměř veškerý psychologický výzkum. Další nejčastěji zmiňovanou výhradou bývá subjektivita výsledků. Zde je třeba doplnit, že psychologie již v 80. letech přijala výklad slova subjektivní ne ve smyslu, aby pejorativně vyjádřilo menší přesnost. Výhradně odkazuje ke skutečnosti, že daný jev náleží subjektu. V tomto smyslu samozřejmě introspekce subjektivní je a je to její hlavní příznak.<sup>1</sup> Moje hlavní motivace k použití této metody je však především zkoumaný materiál, jímž jsou nenarrativní filmy a filmy s nízkým stupněm narace, často filmy experimentální, nestandardní v konstrukci významů. Jejich povaha vyžaduje výzkumníkovo ujasnění si vztahu k nim, analýzu a kritický pohled na jeho vlastní vnímání.

Nicméně právě s ohledem na vysokou individualizovanost přístupů k experimentálním filmům a pravděpodobného postihnutí pouze části této příznačné variability, pokládám případové studie a jejich rozbor spíše za předvýzkum, jehož hlavní rolí je především ujasnění a zformulování osobního přístupu výzkumníka k nenarrativním filmům. Tuto fázi pokládám za neobejitelnou pro případnou další práci s materiálem experimentálních filmů.

---

<sup>1</sup> Podrobněji k výhodám a nevýhodám tohoto postupu viz: Miovský, Michal: *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Grada, Praha 2006. Kapitola 6.1.1 Introspektivní přístup.

Historicky metoda introspekce procházela fázemi zavržení i znovupřijetí. Zpravidla však byla v psychologii vnímána jako jeden ze základních přístupů, proti němuž bývaly především extrémní směry snažící se dodat psychologii vědeckou váhu aplikováním metod z přírodních věd; tyto snahy po exaktním přístupu byly historicky obvykle spíše brzdou v dialektickém vývoji psychologie. Kořeny introspektivní metody jsou ve filozofii, kde sledování vlastních myšlenek a zážitků sloužilo k objevování obecné podstaty mnoha zkoumaných jevů. Ještě před ustavením psychologie jako vědy pracovali s introspekci jak stoupeni racionalizmu (např. René Descartes), kteří za nejdůležitější způsob získávání vědomostí považovali logickou analýzu a dovozování, tak přívrženci empirizmu (např. John Locke), pro něž jsou zdrojem vědomostí empirické důkazy ze zkušeností a pozorování. V biologii ji pro výzkum zrakových vjemů používal Jan Evangelista Purkyně. Nejpřísnější introspektivní postup používal na konci 19. století představitel asocianismu Hermann Ebbinghaus, který v rámci pozorování svých duševních procesů (například pro výzkum vlivu opakování na učení se a pamatování) počítal chyby, zaznamenával reakční časy atp. Ještě před nástupem kognitivizmu v 50. a 60. letech 20. století používal tuto metodu německý psycholog Wilhelm Wundt, který introspektivním studiem smyslových vjemů předešel strukturalistická zkoumání struktury lidského poznávání. Introspekce byla nadále zásadním přístupem pro strukturalistické psychology. Nejvýraznějšími zastánci introspektivní metody v 20. století byly lipská holistická škola a následně würzburská škola.

Hlavním cílem introspekce bylo v mém případě nasbírat data pro navrhnutí vzorců, které se při interpretačních postupech opakovaly. Průzkum kognitivních a interpretačních procesů by měl vést k obecnému závěru, který je však především

pomůckou a nástrojem v dalším případném zkoumání, například extrospektivním skupinovém výzkumu.

V rámci popisu metodologie ještě vysvětlím příklon ke kognitivizmu. Analýzu interpretačních postupů na podkladě rozboru postupů kognitivistických jsem zvolila především proto, že mě zajímaly vědomé významotvorné procesy a zároveň protože nabízí široký prostor pro konstruování modelů recepčních mechanismů. Kognitivní psychologie zkoumá vnímání informací, proces učení, pamatování a dalšího používání informací. Čistě kognitivistická analýza vnímání filmu by se například mohla zaměřit pouze na otázku toho, co si divák po tom kterém shlédnutí pamatuje, a analyzovat pouze proces pamatování. V této práci má však analýza kognitivních procesů být prostředkem k širšímu přemýšlení o interpretačních procesech – konkrétně, jak divák vnímá informace, které z nich se pro něj stávají významotvornými a jak, a jak je dále skládá do formulovatelného výkladu.

Kognitivizmus vychází z přesvědčení, že lidské myšlení je zkoumatelné a jeho pochopení vede k porozumění lidského chování. Prochází napříč vědními obory – přes biopsychologii, lingvistiku, antropologii, po komunikační teorie či informatiku a výzkum umělé inteligence. (Pro příklad kognitivistického přístupu mimo psychologii mohu uvést lingvistu Noama Chomského, který se zabýval jazykem jako odrazem struktury mysli, nikoli struktury prostředí, a protirečil tak behavioristům). Od 70. let 20. století byla kognitivní psychologie uznávaná jako hlavní oblast studia psychologie. Introspekce, sebezpozorování je dodnes jednou z rozeznávaných a uznávaných metod kognitivizmu. Cílem kognitivizmu je studium specifických poznávacích jevů, v mém případě vytváření významů při sledování nenarativních filmů. Jednou fází kognitivistického výzkumu je popis kognice na základě pozorování, druhou pak logické odvozování poznatků z pozorování.

V 60. a 70. letech 20. století převládaly historizující periodizace avantgardy a experimentálního filmu, institucionální a monografické popisy, a dále sémiotické analýzy. Můžu jmenovat Petera Wollena (v roce 1975 napsal článek *The Two Avant-gardes*), který historicky-institucionální pohled na avantgardu kombinuje se sémiotickým přístupem a z tohoto hlediska popisuje a porovnává avantgardní film v Evropě a Americe. Dále např. německého autora Petera Burgera, který ve své knížce *Theory of the Avant-Garde* (1981) proti Peteru Wollenovi říká, že radikální umělecká praxe je spíše věcí institucionální proměny než stylistických inovací. V roce 1977 německý sémiolog Bernhard Lindemann napsal knihu *Experimental Film as Metafilm*. Sémiotika se při diskuzích nad avantgardními filmy vrací, i když u pozdějších autorů spíše v roli pomocné anebo dokonce jako objekt odmítnutí. S posílením kognitivizmu ve filmových studiích se i na experimentální film začíná nahlížet skrze tuto optiku, zásadní je v tomto přístup Jamese Petersona ale i Carla Plantingy.

Na recepci nenarativních filmů chci pozorovat především tvorbu významů, chci se tedy zaměřit na studium myšlení, mechanismu sběru, třídění a používání informací z filmů, zkoumáním kognitivních procesů se dostat ke zkoumání interpretačních a pokusit se mechanismy v interpretačních procesech zobecnit. K tomuto jsou nejvhodnější postupy kognitivizmu, protože ten se na procesy získávání informací a dalšího vědomého pracování s nimi v rovině myšlení primárně zaměřuje. Mnohem víc než podvědomé procesy mě zajímají mechanismy aktivní reflexe, logického odvozování, kreativního konstruování.

### ***Teorie interpretace***

Teoretickým podložím pro mně byla naratologie (pro vymezení části kinematografie, na kterou se zaměřuji), recepční studia a kognitivizmus – jejichž základní koncepty mi pomohly zformulovat hypotézy o výkladových postupech. Jelikož mě zajímá proces tvorby *významu* filmu, z uvedených teoretických konceptů jsem si vybírala ty autory a díla, která se zaměřují na tvorbu významu ve filmu obecně, i v narativním filmu. Hledala jsem zobecnění, která mi mohla pomoci tyto procesy konfrontovat s recepcí nenarativních filmů a následně interpretační postupy pro vybranou skupinu filmů specifikovat. Interpretační strategie, které se pro filmy s nízkým stupněm narace pokusím zformulovat, jsou vědomé (případně i mimovolné, ale v některé fázi interpretace zvědoměné) přístupy k filmu, které determinují určitý postup nakládání s prvky filmu tak, aby vznikl význam.

Kniha Davida Bordwella *Vyrábění významu* vychází z „přesvědčení, že velké dny kritiky zaměřené na interpretaci jsou pryč“<sup>2</sup>. Nicméně věnuje se podrobnému rozboru konvencí a praktik používaných při interpretaci filmů. Převážně se zaměřuje na narativní fikční filmy, ale v odbočkách se místy zastaví i při avantgardních filmech.

První klíčové ujasnění v teoriích interpretace se týká původu a „umístění“ významu. Bordwell navrhuje, že „principy kognitivní psychologie a sociální teorie racionálního jednání by mohly spolupracovat na vytvoření konstruktivistické teorie interpretace.“<sup>3</sup>

Tento konstruktivismus pak důsledně metodologizuje a i aplikuje, a jeho základní premisou je: „Významy nejsou nalézány, jsou vyráběny.“<sup>4</sup> Tento výrok platí i ve vztahu k nenarativnímu filmu, a často ještě naléhavěji, protože rozbitý rozbíhavý film dává méně nápadná vodítka a nápovědy ke sdíleným významům a přímo nutí k individuálně zaujaté tvorbě významu. Divák je tím, kdo oživuje text, znovu ho

---

<sup>2</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991, str. xiii.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. xiv.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 3.

aktualizuje svým výkladem a slastmi, a i když je v této svojí konstrukční roli součástí jakéhokoliv filmu, v následujících kapitolách se budu snažit ukázat, že jeho aktivita a akčnost je pro významy v nenarativním filmu nepostradatelná (míním především aktivitu na úrovni vědomých procesů).

Ve filmových studiích existuje několik definic interpretace. Základní rozlišení mezi nimi spočívá v tom, zda-li význam vnímají jako něco, co je „již ve filmu“ předem vepsáno, nebo za čistě divákův konstrukt. První přístupy bývají spojovány se záměry autora jako hlavním vodítkem pro výklad. Druhý přístup tíhu významu nechává pouze na divákově straně. Mnozí autoři však (James Peterson, Janet Steigerová) připouští paralelní existenci či dokonce fungování obou. Při experimentálním či avantgardním filmu se první přístup často vztahuje k manifestačním vyjádřením autora – o jeho poetice, záměrech či přímo konceptu konkrétního filmu.

Peterson ve svém textu<sup>5</sup> uvádí příklad Brakhageova filmu o narození dítěte a upoutává na autorovy výroky o paralelách mezi viděním dítěte a pohledy umělce, který se chce na svět „dívat jinak“. Aniž bych zpochybňovala důležitost takovéto kontextuální informace (dokonce jsem přesvědčená, že práce s kontextem autora, který zahrnuje i jeho explicitní vyjádření ke své tvorbě, může být výbornou inspirací pro kreativní vytváření dalších „verzí“ filmu v divákově vědomí), chtěla bych se v práci spíše věnovat interpretaci v tom druhém, konstruktivistickém pojetí – vzhledem k lidovosti otázky, z níž vznikla motivace k celé práci, se chci zaměřit na diváka, jehož znalost podobných kontextů je méně pravděpodobná.

Postup od dívání se na film po jeho výklad pak můžeme rozdělit do tří fází: vnímání, chápání a interpretaci. Někteří teoretikové ale dokonce všechny směšují v jednu fázi, protože tvrdí, že už i v selektivitě vnímání se projevuje záměrnost vykládání. Bordwell

---

<sup>5</sup> Peterson, James: *Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?*. In: Bordwell, David, Carroll, Noel (ed.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press 1996, str. 108-129.



poukazuje na teoretické rozlišování dvou fází přístupu k filmu: pochopení a interpretování. Historicky toto rozdělení vychází z klasické hermeneutiky, která rozlišovala umění porozumění (*ars intelligendi*) a umění vysvětlování (*ars explicandi*). Tomuto rozdělení připisuje Bordwell práci s jinými významy: pochopení zahrnuje zjevné či přímé významy, interpretace skryté, nezjevné. Budu vycházet z tohoto modelu, který je vhodný především proto, že nenarrativní filmy často vytváří vyzývavé překážky v obou dvou fázích – jak porozumění, tak vysvětlování.

Podle konstruktivistického výkladu divák a kritik začíná svoji interpretaci vodítky v díle, do nichž jsou vepsané určité významy. Interpretace se buduje vzestupně, nabývá na platnosti a váze, když jsou uváděny další podpory z textu. „Kritická logika je převážně induktivní, protože je pravděpodobnostní.“<sup>6</sup> Vodítka zpřesňují a doplňují vytyčené sémantické pole na základě vyhodnocení míry pravděpodobnosti, s jakou jsou s polem v souznění. Nicméně je podle něj pro tvorbu významu důležitý i proces opačný, deduktivní. „Psychologicky i sociálně, vědomost zahrnuje dovozování.“<sup>7</sup> Chápání a výklad pracují s oběma druhy těchto procesů, při nichž materiál, který má divák k dispozici, prochází proměnami: *zdola-nahoru* – od vodítek k ucelenému výkladu, přes automatické psychologické procesy a vědomé zobecňování, a *shora-dolů* – konceptuální, strategické zpracovávání látky, od naučených vzorců, norem a zkušenosti, které determinují očekávání, ke konkrétním závěrům.

James Peterson k avantgardním filmům přistupuje kognitivní analýzou a tvrdí, že jejich interpretace je založena právě na deduktivním postupu odvozování: „Sledování avantgardního filmu je svým způsobem procesem řešení problémů, jež může být vysvětlen pomocí kognitivních teorií.“<sup>8</sup> „Jeden z hlavních kognitivních přístupů k percepci totiž navrhuje, že *veškerou* percepci je možné vnímat jako svého druhu

---

<sup>6</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 32.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 2

<sup>8</sup> Peterson, James: *Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?*, str. 110.

řešení problémů.“<sup>9</sup> Podle Petersona divák nepracuje tak, že by si jako nepoznamenaný sledovatel identifikoval jednotlivá vodítka a ta skládal ve významová pole, ale, jelikož se postupně učí a zdokonaluje v dovednosti avantgardní filmy číst, nabývá znalosti, jež mu slouží jako jisté návody, které pak vedou jeho vnímání a výklad filmu: „Diváci si osvojují vědomosti. Přesněji: zkušený diváci si osvojili jak *procedurální* znalosti, což můžeme nazvat věděním *jak*, tak *deklarativní* znalosti, což můžeme nazvat věděním, *že*. Procedurální znalost diváka avantgardního filmu sestává z tipů, vodítek, hrubých odhadů – to, co by teoretikové řešení problémů formálněji nazvali heuristikou. Diváci je používají k uspořádání obrazů a zvuků filmu do smysluplných šablon.“<sup>10</sup> Deklarativními znalostmi pak míní právě vědomosti o kontextu vzniku filmu či autorových záměrů.

Deduktivní postup následně Peterson spojuje i se sémiotickým přístupem kódování sdělení vysílatelem a dekódování příjemcem, ale tvrdí, že při přijímání sdělení je dekódování pouze prvním krokem k hledání významu. „Deduktivní model tudíž bere v úvahu dekódování lingvistického významu věty pouze jako první krok porozumění. Ten zakódovaný význam je pouze jedním z důkazů, z nichž musíme vyvodit celý význam promluvy.“<sup>11</sup> I když je sporné redukovat sémiotický model komunikace na pouhé rozeznávání významů z jazyka (i sémiotika zohledňuje šumy v komunikačním kanálu, kontext komunikace atp.), dá se tento jeho první krok vnímat jako svérázná paralela k Bordwellovým explicitním významům – k podrobnějšímu rozboru těchto různých typů se dostanu v kapitole Hypotézy o tvorbě významu.

---

<sup>9</sup> Peterson, James: *Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?*, str. 110.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 110-111.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 113.

## ***Konvence, diváctví a psaní***

David Bordwell se ve své knize zaměřuje především na kritiky – lidi, kteří své interpretace formulují a komunikují dalším lidem. Při tomto postupu tedy zohledňuje i vliv institucí, akademického diskurzu, historického a teoretického povědomí o filmu.

„K interpretaci dochází používáním určitých konvencí zdůvodňování a jazyka.“<sup>12</sup>

Používání konvencí a norem při procesu interpretace je nesporně příznačné pro všechny divácké skupiny. Psychologicky silná interpretativní konvence je například logické usuzování, sociálně jsou konvencemi automatizovány vzorce jednání v rámci a s ohledem na skupinu.

Když mluvím o logice, předpokládám tím tu, kterou sdílí pozemská antropocentrická společnost, jejíž jedinci prošli alespoň základním stupněm klasického všeobecného vzdělání. Pomímám tedy (i když připouštím, že jejich zohlednění by mohlo být víc než zajímavé) logiky primitivních národů (pro zjednodušení poukážu na notoricky známý příklad (často ho uvádí třeba Marshall MacLuhan, ale i další, například James Burns sumarizuje mnohé výzkumy diváctví v Africe s podobnými výsledky<sup>13</sup>) experimentu s kmenem domorodců v Africe, jehož příslušníci nikdy neviděli film, a nevěděli tedy pochopit základní narativní figury, třeba elipsu), zvířat (mezi nimiž by mohly být zajímavé především ty, jejichž fyzický proces vidění je odlišný od lidského), nebo jiných částí vesmíru (kde odlišně fungují základní fyzikální zákony jako třeba gravitace).

To, co má Bordwell na mysli konvencemi ve vztahu ke kritikově práci, se projevuje především ve fázi formulace konkrétního výkladu filmu. Konstruování argumentů na podporu tezí, odvolávání se na logiku, nebo třeba koherentnost výkladu. Na tu

---

<sup>12</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 7.

<sup>13</sup> viz Burns, James: *Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 28, no. 2, červen 2000. s. 197 – 211.

poukazuje i Janet Steigerová, a uvádí, že kritik (ale i divák „postižený“ odpozorováním takovéto „normy“ ze svého okolí) je veden k tomu, aby formuloval jeden výklad (v jehož prospěch třeba i potlačí nebo záměrně udělá méně důležitými kontradiktorní prvky, které ve filmu vidí) – variabilita verzí od různých diváků je očekávaná, protiřečení si jednoho diváka je však proti převládající normě.

Další konvencí je přijetí určitých rámců pro výklad – tvorbu významu může vést například teorie, nejen z oblasti filmových studií, ale jako rámec systematizovaný jakýmkoliv oborem. Film může vycházet z pozic určité teorie (např. humanistické, feministické, levicové...) a více či méně explicitně (někdy i zcela podprahově) ji předestírat, vykládat či ilustrovat. Tato teorie pak může tvarovat interpretační akt. Divák k filmu navíc přistupuje ještě s vlastními znalostmi a preferencemi teorií. Interpretace pak teorii „testuje“. „Každá kritická interpretace předpokládá teorii filmu, umění, společnosti, genderu atd.“<sup>14</sup> I když žádná teorie přítomná v divákově či kritikově postupu neurčuje a neorganizuje všechny detaily jeho výkladu; ta konkrétní zvolená nabízí jeden možný hlubší pohled a vztah teorie a interpretace je tedy pouze možný. Zmiňuji to především proto, abych co nejlíže představila diváka, s nímž budu hypoteticky pracovat – jeho charakteristiku zrekapituluji za chvíli.

Základní interpretační konvence jsou ale zakódovány ještě hlouběji. Především musím uvést předpoklad, přesně zformulovaný Bordwellem, který je důležité uvést i ve vztahu k mému výzkumu: „Byl jsem vyškolen, abych hledal *význam* – tj. předpokládám, že každý film hodný interpretace má něco důležitého říct. Dále předpokládám, že to, co film říká, není „doslovně“ na jeho povrchu, ale je to spíš význam implicitního nebo symptomatického rázu; tj. hledám *interpretabilitu*.“<sup>15</sup> Martin Ježek o svých krásných nenarativních dokumentárních experimentech tvrdí, že

---

<sup>14</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 5.

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 31-32.

nemají obsah a že jejich cílem je radost z obrazů<sup>16</sup>. Jenomže já jsem divák, a pro „svůj“ film Martina Ježka jsem důležitější než záměr autora, a když si film budu chtít vykládat významotvorně, můžu tak svobodně, „pouze“ v zajetí svých konvencí a automatizmů, udělat, můžu (a i třeba já v této práci tak činím) ve filmech hledat interpretabilitu, kterou jim ani sám autor nepřipisuje.

K výběru filmů „hodných interpretace“ musím v této práci poznamenat, že jsem si pro případové studie vybrala filmy autorů, jejichž tvorbu dost podrobně znám, jsem obeznámena s jejich poetikou, jejím vývojem a proměnami, a, aniž bych tyto kontextuální znalosti uplatňovala při argumentaci ve své interpretaci, myslím, že jsem jako výzkumník ovlivněna tím, že jsem tyto autory „přijala“, a „mám je ráda“ – otevřenost vůči určitému typu poetiky a ochota se k filmu postavit s konstruktivistickým záměrem, a navíc přesvědčení o smysluplnosti hledání významů v těchto filmech jsou pak jistou formou předpojatosti v mém psaní. Dále musím dodat, že vzdělání v oboru filmových studií mě vedlo k tomu, abych formulovala jeden vnitřně koherentní výklad, jehož teze musí být podpořeny racionálními argumenty, což se jistě bude odrážet v prvních částech případových studií, které jsou právě takto artikulovaným kritickým výkladem.

V předminulém odstavci jsem použila slovo svobodně ve vztahu k divákově rozhodnutím o významech ve filmu, budu teď přesnější a zaměřím se tedy již na pozici a vlastnosti diváka. Většina teoretických koncepcí, s nimiž pracuji (konstruktivismus, historická recepční studia, kognitivismus), je skeptických vůči konceptu svobodného diváka, nezatíženého sledovatele, který přichází jako tabula rasa a může si vzít z filmu, co chce, a libovolně s tím nakládat. Odmítnutí bývá založeno především na tom, že při žádném komunikačním nebo sociálním aktu se

---

<sup>16</sup> Například v televizním pořadu *Minuty z Jihlavy do hlavy*, vysílaném 28. října 2007 na ČT2.

nikdo nechová nezátíženě (oproštěně od svého psychického, sociálního či vzdělanostního zázemí), a ve vztahu k umění, které navíc ovlivňuje i svými předchozími estetickými zkušenostmi, tomu nemůže být jinak. Pokud tedy v práci mluvím o divákovi ve třetí osobě, pracuji s imaginárním modelovým člověkem, který jednak splňuje základní předpoklady filmového diváctví (např. na film se dívá kontinuálně, nikoli políčko po políčku), jednak má základní kompetence k pochopení zkratky, metafory, elipsy a podobných elementárních výrazových prostředků a jednak je mediálně gramotný (takže ovládá komunikační kompetence k analyzování a hodnocení mediovaných informací, chápe, že mediální konstrukce světa je založena na určitých strategiích, schématech a použití standardizovaných prostředků). Většinou nemá vzdělání z oblastí filmových studií, dokonce ani jiných uměnověd nebo estetiky, nicméně pokud je vzdělaný v jakémkoliv oboru, je schopný pracovat s teoriemi, jimž se v něm naučil, a zároveň je typem aktivního diváka, který (ať už ochotně, vycházející z naučených postupů, a vědomě, a nebo mimovolně) vyvíjí konstrukční aktivitu, využívá deduktivní a induktivní postupy a zapojuje fantazii při sledování filmu.

Roli okolností, sociálního statutu a kognitivních procesů diváka, ale taky konvencí v uvažování o diváctví zkoumá ve svých recepčních studiích Janet Steigerová. „Historická poetika filmu může osvětlit problém jak, kdy a do jaké míry filmy něco znamenají.“<sup>17</sup> Pro tento historizující přístup je příznačné, že zvýrazňuje víc faktory kontextu než materiál textu nebo psychologii čtenáře. Ve výzkumech čtenáře vyzorovala Steigerová tři strategie historického výzkumu diváka, k nimž se staví kriticky:

---

<sup>17</sup> Staiger, Janet: *Interpreting Films*. Princeton: Princeton University Press 1992, str. xiv.

1. koherentně-odvozovací – historici předpokládají, že když jejich čtení filmu vykazuje koherenci, že publikum postupuje se stejnou přísností. Ale neexistuje žádný teoretický ani historický argument, který by takové tvrzení podpořil. Takže individuální diváci možná nemají jeden, logický vztah k filmu.

2. strategie ideálního diváka – historici předpokládají homogenitu mezi diváky a uniformitu v jejich reakcích. Co by ale mohlo být užitečnější, i když pořád nedostatečné, je průřez různými variantami, který zohledňuje, že každý divák je komplexní konstrukcí plné protikladů sebe-identit jako gender, sexuální preference, třída, rasa, etnikum..., a některé z identit mohou být mezi ostatními dominantní.

3. víra, že jistá míra vůle, kterou mají subjekty, znamená, že jsou zde „svobodní“ čtenáři. Nezohledňuje konstruované identity ekonomické, politické, sociální či psychologické.

Třetí bod ukazuje jednu ze skepsí vůči konceptu svobodného diváka, druhým bodem Steigerová upřednostňuje skupinové kvalitativní výzkumy diváctví a prvním bodem jsme se vrátili k již zmiňovanému tématu významu a jednotnosti. K němu Bordwell doplňuje rozdělení vysvětlování a výkladu (tzv. explikatorní interpretace) na dva modely, a vyjadřuje se i k interpretaci avantgardního filmu:

Podle přenosového modelu jakýkoliv text má v sobě význam zakódovaný tak jako konverzační promluva. Text jde od vysílače k příjemci, který ho dekóduje na základě sémantických a syntaktických pravidel a zohledňuje odhady o záměrech vysílatele. Tento model vede ke koncepci zaměřené na autora, podle níž je film strojem s významy vloženými do něj filmařem, který je vkládá ať už jako záměrný komunikační akt anebo jako jen částečně vědomé sebevyjádření. Druhým je model autonomního objektu – jeho koncepce zaměřená na objekt říká, že umělecké dílo se prezentuje jako autonomní celek odtržený od autorových záměrů. Komplex díla

(vytvořený a „kontrolovaný“ formálně a stylisticky) je půdou, z níž vyrůstají všechny významy (z této teorie významu vychází nový kriticizmus).

Téměř od počátku západní hermeneutické tradice byl při exegezi autor považován za důležitou kategorii. A právě kriticizmus s vysvětlujícími ambicemi se vždy do jisté míry spoléhal na filmařova prohlášení. Vysvětlování avantgardního filmu podle Bordwella předpokládá vazbu mezi umělcem a dílem. „Avantgardní kriticizmus je v podstatě poslední tvrzí záměrnosti ve filmové interpretaci.“<sup>18</sup> Dále tento svůj předpoklad rozšiřuje i na diváky obecně: „Zatímco hollywoodské filmy mohou být často pokládány za vhodné k interpretaci pouze pokud předpokládáme, že za nimi stojí nezáměrný a spontánní umělec, experimentálnímu filmaři, oproštěnému od komerčních omezení, obvykle připisujeme větší zodpovědnost za efekty, které film tvoří. Neshody v diváckých reakcích můžou být připsány umělci, který záměrně zkoumá řadu implicitních významů, nebo osvobozuje diváka z tyranie zjevných významů.“<sup>19</sup> Věřím tomu, že diváci experimentálních filmů zdaleka nepodléhají pouze tomuto soustředění na autora – právě naopak, že jim takovýto film otevírá tak obrovský prostor výkladových možností, že na autora zaměřená koncepce je pouze jedna z mnoha cest, a i to pouze pro diváky, které kontext autora vůbec zajímá. Budu se tedy snažit ukázat, že experimentální film je vhodným příkladem pro výklad soustředěný na objekt.

### ***Roviny interpretace***

---

<sup>18</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 66.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 66.



Anatomie výkladu filmu zahrnuje podle Bordwella čtyři aktivity<sup>20</sup>, které nemusí nutně probíhat v uvedené chronologii, ale jedna může provázet nebo narušovat kteroukoliv jinou:

1. stanovit si předpoklad, zda ty nejvíc vhodné a případné významy jsou implicitní nebo symptomatické nebo obojí.
2. vyznačit jedno nebo více sémantických polí.
3. sémantická pole zkoumat na několika rovinách filmu usouvztažněním textových jednotek se sémantickými črtami (v této fázi se používají kognitivní dovednosti budování analogií, mentální modelování, tvoření hypotéz o jednotě a vzorcích). Kdykoliv se mohou objevit „neposlušná“ data, která nezapadají do vytyčeného pole.
4. při komunikování výkladu artikulovat argumenty, které demonstrují novátorství a platnost interpretace.

Předpokládám, že vzhledem k odlišnosti procesů při vnímání narativního fikčního filmu a avantgardních filmů bude model pro recepci filmů s nízkým stupněm narace potřebovat oproti tomuto modelu upřesnění či některé zásadnější posuny. Abych prozkoumala tento model, formulovala strategie platné pro nenarativní filmy a navrhla tak jiný model, teoretické hypotézy budu ověřovat v případových studiích. První (nebo první po velmi dlouhé době) shlédnutí filmu bude v každém případě bez zastavování. Po dalších shlédnutích zformuluji svoji interpretaci každého filmu a průběžně s jejím konstruováním budu pozorovat poznávací a konstrukční procesy na základě vždy stejných otázek.

Otázky se zaměří na analýzu poznávacích procesů:

---

<sup>20</sup> Podle Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Stručně str. 8-9, podrobněji pak v následujících kapitolách knihy (podle odkazů na uvedených stranách).

I. co si z předchozích shlednutí ne/pamatuji

II. jaké procedurální znalosti (tipy, hrubé odhady, vodítka, „vědění, jak“) jsem při uchopení filmu využila

a na analýzu konstrukce významu:

- identifikování vodítek

III. uvést příklady implicitních a symptomatických významů

IV. co je ve filmu dominantní a proč

- sémantická pole a hypotézy

V. v jakých rolích je ve filmu rozpoznatelný autor

VI. jak je vybudován svět filmu

VII. jak narůstá nebo klesá počet hypotéz o významech a hlavním tématu filmu

VIII. jak se mění témata ve filmu rozpoznatelná

- koherence

IX. jaké kontradiktorní prvky (nezapadající do převládajících hypotéz) jsou viditelné

X. jak se mění sklon k hledání tematické koherence

Jak ukáži v následující kapitole, pro výklad je důležité narativní nebo nenarativní nasměrování vnímání, a proto se zaměřím i na analýzu sklonu k narativnímu čtení:

XI. zda identifikuji v díle příběh nebo několik příběhů

XII. koho nebo čím motivovaná hlediska jsou ve filmu (a jak) viditelná

XIII. jací agenti jsou ve filmu nejaktivnější

Na závěr ještě pro reflexi formulace výkladu analýza diváckých konvencí:

XIV. jaké teorie, které znám z jakýchkoliv oborů, při výkladu používám

XV. jaké konvence pozoruji ve svém psaní.

## Narativní vs. nenarativní

*Objetí* začíná jemně idylickými záběry přírody a zahrádky (beze zvuku), rozpačitým pohledem na okno a protizáběrem – výhledem z něj. Pod obrazem mluví žena, babička – rychle a rozhodně, její věty jsou přímé a zcela čitelné: radí režisérce nepouštět se do hledání otce. Obrazy ale nesouvisí s tím, o čem se zrovna mluví, pozornost je okupována přítomností a jejími detaily – záběr na sousto jídla, asynchronní záběr na mluvící tvář. Pomalu se skládá obraz chvíle, do níž se obtiskuje představovaná postava: babička vaří, stará se, radí.

Takovéto scény jsou pro film příznačné: obkreslení okolí, drobnosti momentální situace, ohmatávání postavy (následně nepřítomné postavy otce). Čas funguje pouze v diskrétních, nesouvislých bodech, z nichž každý je spíš momentem než situací, a které jsou rozlišitelné především mírou intimity, jíž ten který bod umožňuje. Lyrický rozvoj motivů proudí od intenzivní živosti k odtažité abstrakci: strom je taky vzorem oblohy.

Rozdrobenost na krátké, až téměř bezčasové úseky a jejich vzájemná přetržitost jsou společným znakem filmů, které jsou předmětem tohoto zkoumání. Oddělenost a časovou diskontinuitu budu nazývat diskrétností<sup>21</sup>. Dalším podstatným znakem, který vystupuje i v této úvodní scéně, je reflexe okolního i vnitřního světa nedějovým popisem, bezčasové kompozice předmětů, tvarů, lidí, zvuků a rytmů – filmová lyrika<sup>22</sup>. Jako výchozí hypotézu bych tedy řekla, že diskrétnost a lyričnost jsou

---

<sup>21</sup> V matematice se pojem používá pro označení samostatných oddělených bodů, ve fyzice pro diskontinuitu materiálních objektů (těles, krystalů, molekul, jader..), ve filozofii jako časová i prostorová přetržitost.

<sup>22</sup> Lyrika „vyjadřuje subjektivní pocity, city, nálady nebo reflexe. Nemá rozvinutý sujet, lyrický subjekt popisuje spíše prožitky než činy...“ uvádí Viliam Mruškovič ve Slovníku literárně-archivní terminologie (s. 64-64). Teorie literatury (Michal Harpáň, s. 193-195) doplňuje další základní znaky lyriky: „Lyrické výpovědi jsou projevem citové situace, z čehož vyplývá další charakteristika lyriky – atemporálnost, nebo-li že lyrika je nečasová... důraz není na časové kauzalitě, ale na simultánnosti emocionální situace, která je znázorněná ve své jedinečnosti a neopakovatelnosti... Motivy jako nejmenší jednotky tematické výstavby se jeden ke druhému přiřadují

jedněmi z nejpodstatnějších rysů nenarativního vzorce filmu. Touto kapitolou se pokusím dopracovat k podrobnějšímu modelu nenarativního filmu.

### **Definice narativního**

„Narativ můžeme studovat jako *proces*, aktivitu vybírání, uspořádání a ztvárnění materiálu příběhu k dosažení specifického časově podmíněného efektu na vnímatele. Tento proces budu nazývat *narací*,“<sup>23</sup> píše David Bordwell. Z porovnání několika definic a popisů zkusím vyvodit základní vlastnosti narativního, a následně nenarativního filmu.

„...audiovizuální narativ je filmový záznam časoprostorových sekvencí, v němž obvykle vystupují živé bytosti a v němž se (obrazové i zvukové) události často dějí ve vztahu k těmto bytostem. Takovýto popis počítá s proměnlivou hranicí narativu s nenarativními popisy a předpokládá, že živé bytosti a okolnosti, v nichž se pohybují, jsou pro aktivizaci diváka nevyhnutelné. ... Hlavní narativní prototypy, resp. kanonické narativy sestávají z jedné nebo několika ústředních postav, sledu okolností vzbuzujících emoce, a sledu dějů, které pozměňují tyto okolnosti a vyvolávají preferované emocionální stavy, a to v čase směřujícím kupředu.“<sup>24</sup> Postavy, okolnosti a jejich proměny sloužící jako aktivizace divákových emocí, a časovost jsou tedy hlavními známkami narativu. „Narativní vzorce ve filmech jsou mechanismy, v nichž fikční děje a změny ve fikčních situacích přeměňují vzrušení

---

asociativním způsobem, často i bez pevnějšího kauzálního vztahu mezi sebou.“ Už i Ottův slovník naučný poukázal na subjektivnost a nečasovost jako základní vlastnosti: „Tzv. subjektivnost lyriky je důsledkem jiného zacházení s thematem (obsahem), než jaké shledáváme v epice. Tam je základním způsobem uspořádání thematu časová následnost motivů, která sice – za účelem vyvolání napětí – může být postupem vyprávění porušena, ale je i při tom vždy pociťována jako postulát. V lyrice časové následnosti není.“

<sup>23</sup> Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press 1985, str. xi.

<sup>24</sup> Grodal, Torben: *Emotions and Narrative Patterns*, in: Plantinga, Carl, Smith, Greg M.: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press 1999, str. 137.

vyvolané divákovým zaujatým vztahem k postavám,<sup>25</sup> definuje Torben Grodal v textu zabývajícím se narativními vzorci, v němž pojednává i o roli emocí, které rozebírá nejen ve vztahu k jejich bezprostředním příčinám, ale i jako samotné motivační činitele v rámci dějů.

Právě vztah k času je podstatnou vlastností narativní stavby díla, a vlastně každý naratolog s ním ve své koncepci pracuje. Seymour Chatman v definici narace zdůrazňuje kauzalitu a především časovou následnost: to, co dělá narativ odlišným od jiných textových typů, je „chrono-logičnost“ a „v tradičních narativech vnitřní či příběhová logika zapřičiňují přídatný princip kauzality“<sup>26</sup> nebo slabější „kontingence“. Jako další rys tedy vystupují logika a příčinnost.

Prakticky, v reálném světě, se rovněž pohybujeme ve spojitém čase a příčinně-následkové řetězce jsou častým formátem přemýšlení při analýze situací či přijímání rozhodnutí, žijeme vlastně v příbězích, každou událost začleníme do svých zkušeností tak, aby dávala smysl v kauzálním řetězci už stanuvších se nebo očekávaných událostí – pikantní na tomto procesu je možnost s událostmi (či proměnami okolností) nakládat jako s prvky různých vyprávění – a v každém mohou plnit odlišnou roli. „Narativy jsou schémata, na jejichž základě si uspořádáváme naše zkušenosti a vedeme své činy a očekávání. Kanonický narativ je nejekonomičtějším způsobem spojení vjemů, emocí, preferencí a činů dohromady.“<sup>27</sup> Čemu tato ekonomie slouží: rozeznání a pochopení významu, analýze situace, hledání řešení, zařazení do logického systému (na)učeného čtení prostředí, lidí, světa. Narativ jako logistika osvojování si skutečnosti. „Jeden z důležitých způsobů, jak vnímáme naše prostředí, je prostřednictvím předvídání a vyprávění si minipříběhů o tom prostředí,

---

<sup>25</sup> Grodal, Torben: *Emotions and Narrative Patterns*, str. 131.

<sup>26</sup> Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, str. 16.

<sup>27</sup> Branigan, Edward: *Film and narrative comprehension*, str. 138.

založených na příbězích, jež již byly řečeny. [Narativ] je zásadním prostředkem organizace dat.“<sup>28</sup>

Narativnost můžeme tedy jednak vnímat jako vlastnost textu, danou mu použitím jistých postupů při konstrukci díla, ale ve výsledku v souvislosti s interpretací je typem aktivity, vztahu k textu. Pro její utváření ve fázi recepce díla je klíčová role diváka. Mojí další hypotéza je, že narativ je jednou z možností recepce, kterou si divák (ať už víc nebo méně vědomě) volí.

„Narativ je perceptuální aktivita, která organizuje data do speciálního vzorce, jímž je reprezentována a vysvětlována zkušenost. Přesněji, narativ je způsob organizace prostorových a časových údajů do příčinně-následkového řetězce událostí se začátkem, prostředkem a koncem, který obsahuje úsudek o povaze událostí, a též ukazuje, jak je možné poznat, a tudíž i vyprávět tyto události. I když bude často pohodlné používat slovo narativ ve vztahu k výsledku nebo cíli, nesmíme zapomínat, že tento výsledný produkt („tady je narativ“) vyrůstá ze specifické a trvalé (narativní) metody organizování dat. Takže slovo „narativ“ může odkazovat **buď k produktu vyprávění/pochopení příběhu nebo k procesu jeho konstrukce.**“<sup>29</sup> Tuto definici v začátku „učebnice“ od Edwarda Branigana pokládám za zásadní i proto, že uspořádání dat podle specifické (narativní nebo nenarativní) metody připisuje jak fázi vytváření filmu, tak fázi jeho recepce. Rozdíl recepce a konstrukce díla samého je u Branigana doplněn rozlišením mezi pojmy narativ a pochopení narativu (narrative a narrative comprehension).

Dan Lloyd<sup>30</sup> ve vysvětlování narativní logiky zdůrazňuje, že je důležitý především způsob, jímž vnímatel vyvozuje záměry, účel a cíle vykonstruovaných antropomorfních entit. Takže navrhuje, že **narativní schéma je vždy možností ve**

---

<sup>28</sup> Branigan, Edward: *Film and narrative comprehension*, str. 1.

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 3 (zvýraznění – AS).

<sup>30</sup> Lloyd, Dan: *Simple Minds*. Cambridge, MIT Press 1989.

**zpracování dat**, dokonce i když se v situaci nevyskytují lidské postavy nebo když události obsahují v podstatě „nesmyslná“ data. Vlastně i skála na opuštěném ostrově se může dobře bavit provokováním kolemleticích ptáků, když na ně šplouchá voda, co doplave až k ní – a i kdyby ptáky byly trakaře a voda velbloudem, tak by tato pitoreskní nesmyslnost nenarušila onu logiku, která funguje v abstraktní rovině základního uspořádání holých dat. Je tady činitel (skála) se záměrem (provokovat), který koná ve vztahu k dalším činitelům (ptákům, trakařům) za pomoci prostředníka (voda, velbloud). „Pojem narativu jakožto sekvence s logickými „proměnami“ spojuje dvě záležitosti: vědomí vzorce a stejně tak vědomí cíle. Obě se spojují v dvojitým významu slova plán [anglicky design], který znamená jednak formální kompozici, „**uspořádání**“ prvků [...], jednak „**záměr**“ [...]“<sup>31</sup> Například (pro české slovo plán): Plán města zohledňuje panoramatické výhledy z vysokých budov. (uspořádání) Dělá si plány na její dědictví. (záměr)

V naratologické literatuře se logicky, jako téměř „povinná“, objevuje diskuse o tzv. „minimálním narativu“, která má svůj počátek u E.M.Forstera<sup>32</sup>, a jeho rozlišení mezi chronologií a kauzalitou:

Toto není hodnoceno jako narativ:

Babička onemocněla a pak ji navštívil vnuk. (chronologie)

Otec četl noviny.

Toto jsou narativy:

Babička onemocněla, a proto ji šel vnuk navštívit. (kauzalita)

Otec četl zprávu v novinách, ale pak v televizi říkali něco jiného.

---

<sup>31</sup> Branigan, Edward: *Film and narrative comprehension*, str. 8

<sup>32</sup> Na tuto souvislost poukazuje Branigan. Jde o knihu Forster, E.M.: *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace 1927, v níž autor na základě rozboru románů známých světových autorů rozebírá sedm vlastností, které jsou podle něj pro román klíčové: příběh, postavy, děj, prorokování, obrazotvornost, šablona a rytmus. Na tohoto autora se často odvolává i Seymour Chatman.

Tato debata pracuje s předpokladem, že narativ je vybudován z malých jednotek, částic (např. témat, komentářů nebo změn), přičítáním a odčítáním. Někteří autoři, ve snaze udělat jasnou hranici mezi narativním a nenarativním, uzavírají, že prakticky všechno je narativ. Například: Žil jednou jeden člověk. Konec. William C. Dowling dokonce dodává: „Dokonce i matematické důkazy, s postupností kroků vstříc nevyhnutelnému závěru, projevují některé známky děje a uzavření.“<sup>33</sup> (Branigan jeho zjednodušující pohled problematizuje i jeho nepřijatelně širokým přístupem k pojmu fikce.)

Vymezit tedy definici narativního s přesně určenou mírou jednotlivých vlastností není možné, ale ani potřebné. Právě v návaznosti na rozostřenost hranic narativního a nenarativního, jejich přechod popíšu pomocí stupňů mezi nimi.

Pokud tedy z uvedených definic, výčtů a závěrů vydestiluji základní principy narativu, jako nutné zde vystupuje specifické uspořádání času a dat: základním znakem je časová **kontinuita** a časové **ukotvení** (především relativní, tedy události ve vztahu k jiným událostem) a organizace dat, mezi nimiž **musí být** rozpoznatelné **vzájemné** vztahy, v jejichž základu vždy funguje **kauzalita**. Přítomnost **činitelů** děje (postav či jiných agentů) je rovněž nevyhnutnou, a jejich konání většinou vykazuje záměry a směřování k cíli. Častým uspořádáním narativního celku je začátek, prostředek a konec, které dohromady tvoří tematicky a většinou (i když ne nutně) i stylově jednotný celek.

---

<sup>33</sup> Branigan, Edward: *Film and narrative comprehension*, str. 12 – William C. Dowling: Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the „Political Unconscious“, str. 96.



## **Definice nenarativního**

Principy časového trvání, časové souvislosti, následnosti a příčinnost odlišovaly narativní a nenarativní typy již v literatuře (rozlišení mezi epikou a lyrikou) a jsou refrémem prakticky všech teorií narace. „Nenarativní textové typy nemají interní časovou sekvenci, dokonce i když čtení, dívání se či poslouchání trvá v čase. Jejich fundamentální struktury jsou statické nebo atemporální – synchronické, ne diachronické.“<sup>34</sup> Ne/přítomnost kontinuity a kauzality vytváří specifické podmínky pro postavy, resp. agenty<sup>35</sup> událostí a scén, koresponduje s uspořádáním obrazových a zvukových prvků jak v rámci jedné scény, tak celého filmu, a především vyžaduje specifické procesy divákova vnímání a reakcí.

Zkušenost s nenarativním zážitkem teoretici často spojují se zastaveními nebo mezerami v naraci. Zpracovávání podnětů od percepce přes kognitivní a emocionální procesy k „jednání“ spolu s filmem nazývá Torben Grodal zpracováváním „po proudu“ (analogicky k fyzickému procesu: informace putuje od smyslového vjemu do mozku, aktivuje asociační oblasti, pak motorická centra až k nervům, které řídí svaly). Postup po proudu podporuje procesy zdola-nahoru. Naproti tomu stojí induktivní zpracovávání, ve smyslu mechanismů shora-dolů (když divák něco hledá nebo očekává – mysl potom kontroluje vizuální percepci a zpracovávání toho, co vidí a slyší, je vedeno očekáváními). V rámci prvního typu popisuje i nenarativní zkušenost: „Zpracování po proudu může být ještě dál blokováno a zvráceno k „lyricko-asociativnímu“ typu toku, jako u pozastaveného obrazu. V pozastaveném obrazu je tah směrem ke kompletizaci přerušen, obraz

---

<sup>34</sup> Grodal, Torben: *Emotions and Narrative Patterns*, str. 17.

<sup>35</sup> Budu i nadále pracovat s termínem agent (angl. agent), který používá např. Seymour Chatman, odkazující tak na Gérarda Genetta, protože je širší než postava (agent nemusí být živá bytost, je to jakýkoliv činitel děje či působitel „pohybu“).

ztrácí svoje časové ukotvení a stává se částí nečasové, asociativní struktury. Hudební videa nebo různé druhy střihových sekvencí budou taky vyvolávat nenarativní asociativní struktury. Asociativní struktury jsou aktivovány i v nezablokovaném toku, a emocionální zkušenost se bude lišit podle toho, zda asociace slouží danému ději nebo jsou vytrženy z časově řízeného toku.<sup>36</sup>

Narativ je prostředkem organizace dat, ne však samozřejmě jediným možným: následující druhy dokumentů jsou Braniganovy příklady nenarativních organizací dat: burzovní záznam, deklarace, diagram, esej, lékařská zpráva, lístek z prádelny, lyrická poezie, manuál, mapa, pořadník, pracovní náplň, právní úmluva, procesní pravidla, přihláška, recept, reklama, rodný list, svatební oznámení, sylogizmus, telefonní seznam, třídění, vynález, výpis z účtu. Tyto příklady se vzájemně od sebe liší svými vlastnostmi (mírou časovosti, kauzality, přítomností agentů atp.), ale nevyznačují se hlavními vlastnostmi příznačnými pro narativ, jak byl definován v předchozí podkapitole. Nicméně, jak ukáží později, každému z těchto příkladů chybí pouze některé z klíčových narativních vlastností, nikoli všechny najednou.

„Důležitost narativu nebo nenarativu v našem světě a jeho funkčnost – jak může či nemůže být použitý ke splnění určitého cíle – je otázka týkající se jeho „modu reference“, jako třeba fikce a nonfikce,<sup>37</sup> říká Branigan, když rozlišení narativního a nenarativního staví na formě vztahení se k „předloze“ (světa, díla), stejně tak, jako fikce a nonfikce je uskutečněním odlišného vztahu k realitě a jejím možnostem a nemožnostem. Takto dělí texty do 4 základních typů:

narativní fikce (např. román)

narativní nonfikce (např. historie)

nenarativní fikce (např. mnohé druhy poezie)

---

<sup>36</sup> Grodal, Torben: *Emotions and Narrative Patterns*, str. 136

<sup>37</sup> Branigan, Edward: *Film and narrative comprehension*, str. 1.

nenarativní nonfikce (např. esej)

U tohoto rozdělení varuje před nebezpečným zjednodušením, a to ve spojování určitých druhů či žánrů s pojmy ne/narativní. I poezie může vykazovat znaky narativu a naopak nenarativní čtení může rozrušit i tradičně vyprávěcí žánr jako román. Nenarativní přístup je formou vztahování se k předloze, a taky (jako i přístup narativní a jak později ukážu podrobněji) předmětem volby. Za sledem zcela nesouvisejících obrazů může divák symbolickým čtením zkonstruovat příběh s evidentními kvalitami kauzality, logiky v uspořádání atp. Naopak i za útržky sourodých vyprávění může divák odhalit mimoběžné významové linie a celek tak rozvrátit do separátních významových jednotek.

Když Jean - Luc Godard říká, že taky chce začátek, prostředek a konec, ale ne v tomto pořadí, znamená to, že odmítá narativ? V podstatě jen příběh rozdělil do tří částí, jimž vyprávěcí hodnoty neupírá. Pouze rezignuje na princip následnosti, popřípadě i kauzality. Pokud by šlo o první případ, výsledkem by mohl být zcela narativní film, druhé popření (popření kauzality, díky němuž by z nechronologického syžetu nešlo složit chronologickou fabuli) však již narativnost oslabuje zásadně.

Hledání přesnější definice nenarativního filmu mohu zkusit i ve vztahu k již definovanému narativu přednesením dvou extrémních, vzájemně se vylučujících hypotéz: aby byl film nenarativní,...

1. ...stačí nedodržet pouze jeden ze základních principů narativu
2. ...je nutné nedodržet ani jeden ze základních principů narativu

Nenarativní rozhodně nemusí postrádat logiku. Rodný list je vždy označením počátku života – biologického i sociálního – nového člena společnosti. Předpokládá fyzický proces porodu a zavdává předpoklad, že jedinec se stal součástí společnosti, jejíž pravidla (i takováto byrokratická, jako je nutnost rodného listu) by měl nadále

respektovat. U manuálu vždy předpokládáme, že popisuje činnost věci, k níž je přiložen, a že když se jeho instrukcí budeme držet, iniciujeme příběh jejího úspěšného použití. Nenarativní nemusí postrádat časové ukotvení. Lékařská zpráva nebo výpis z účtu obsahují nejen přesné absolutní časové údaje, ale i relativní: uvádějí danou operaci do vztahu s předchozími (a v případě lékařské zprávy i možnými následnými) událostmi stejného nebo podobného charakteru. Nenarativní může obsahovat kauzalitu uvnitř oddělených částí: esej uvádí argumenty, které jsou podpořeny důkazy; z důkazů musí vyplývat, že argument je pravdivý. Činitelé děje taky nejsou vyloučeni (svatební oznámení má velmi jasně definované postavy). Záměr je příznačný třeba pro vynález nebo návod k použití. Dokonalou ukázkou systematizace dat je telefonní seznam.

Tyto vlastnosti se ale v nenarativních dokumentech vyskytují většinou jedna na druhé nezávisle. Bylo by tedy nejpřesnější říct, že nenarativní vzorec není narativnímu protikladný, ale pracuje s 0 až n-1 základními vlastnostmi narativu. Podle jejich důležitosti, míry oslabení a kombinace přítomných vlastností se pak rozlišení mezi narativním a nenarativním dá nejlépe vyjádřit v přechodových stupních mezi těmito póly, čemuž se bude věnovat jedna z následujících kapitol.

Základním znakem nenarativního filmu je diskrétnost, časová **diskontinuita**, nevyžaduje žádné, ani relativní časové ukotvení událostí. Organizace dat, mezi nimiž nemusí být rozpoznatelné vztahy, **nestojí na předpokladu kauzality**, i když disparátní části mohou základní kauzalitu obsahovat. Častý je lyrický způsob rozvíjení motivů. Přítomnost činitelů děje (postav či jiných agentů) je možná, ale jejich **konání nemusí vykazovat záměry** či směřování k cíli. Celek filmu **nemusí vykazovat tematickou ani stylistickou jednotu**.

## ***Strom a síť***

Distinkci mezi narativním a nenarativním filmem bychom mohli ilustrovat na přirovnání k stromu a síti. Narativní film je vystavěn stromově, má identifikovatelný počáteční bod (chronologický počátek příběhu) i směr růstu (určovaný kauzálními vztahy mezi událostmi). Rozvětvovat se může libovolně košatě, i nepravidelně, hlavní dějová linka má odbočky, vysvětlení, příběhy vedlejších postav. Ale vedlejší haluze převážně odpovídají základní logice celku, jeho kauzalitě, typické pro strom je, že jeho větve nerostou třeba směrem k zemi a nevrůstají zpátky do stromu, protože by tím změnily už nastolený běh a řád událostí, motivací a cílů. Obdobný obraz-graf kreslí i percepce narativního filmu – s tím rozdílem, že hypotetické stromy takové matoucí odbočky obsahují, ale výsledný obraz filmu je všechny použije ke korekci či přepsání původních hypotéz tak, aby výsledek stromovou strukturu respektoval – jedině tak totiž může logicky, chronologicky i kauzálně fungovat.

Nenarativní film je stavěn i vnímán jako splétání sítí – bez jasně určeného začátku a konce, výhonky se rozrůstají různými směry, vrací se, vrůstají zpátky, spojují se s jinou větví a zas se od ní odpojují. Události jsou rozptýlené a nespojuje je časová ani logická posloupnost, často leží vedle sebe nebo se rozvíjí ponad jedna druhou a přes sebe. Rozbité kusy témat se od sebe rozbíhavě odráží nebo se zas na jiném místě, po několika stupních růstu, zas srazí v nepřehledném uzlu, aby se opět rozeběhly a přibraly výrůstky ze zcela jiných začátků nebo konců.

Umíme si však samozřejmě představit i přechodový či hybridní obraz – vrbu, co své větve stáčí k zemi, až se téměř dotýkají kořenů, nebo zpřetrhanou síť či kus sítě,

z níž vyrůstají rozeznatelné keře. Tyto obrazy zkusím roztřídit a pojmenovat jako přechodové stupně narace.

## Svět nenarativního filmu

Termín diegeze označující svět příběhu a jeho postav<sup>38</sup> se používá nejen pro narativní film, ale například i v divadle, či pro počítačové hry nebo larp (live action role-playing hry – hraní rolí, které hrají živí lidé podobně jako představení), v nichž se diegezi taky říká prostředí, settings nebo herní svět. Pro nenarativní film je použití pojmu diegeze problematické – nevypráví příběh a jeho svět není žádným příběhem sjednocován, může být nejednotný. Sebereflexivita rozrušuje diegezi, a mnohé experimentální filmy zviditelňují médium nebo poukazují na filmovou materii – v těchto případech divák nemůže zapomenout na samotný film, není do filmu „všíván“, ale je mu naopak připomínána rozdílnost světa jeho a filmu. O diegezi nemůžeme mluvit, pokud divák vnímá prvky na plátně abstraktně, a k tomu nenarativní filmy často vybízejí.

Nicméně tak jako diegeze dává smysl, tedy logický rámec narativnímu filmu a její řád koriguje hypotézy a tvorbu významu, i svět nenarativního filmu je významotvorný – je zdrojem vodítek, prostorem pro hypotézy. Zkusím ho tedy popsat, s tím, že ho budu označovat jednoduše jako „svět“ nenarativního filmu.

Nenarativní film vytváří svá prostředí, která mohou být reálná (dokumentární), nereálná konkrétní (fikční nebo třeba animovaná), nereálná abstraktní (pouze abstraktní tvary a barvy). V rámci jednoho filmu se může objevit i více těchto prostředí. Prostředím je míněn iluzivní prostor, s jistým pozadím, popředím, členitostí a vlastnostmi. Ve filmu *Moje zahrádka* je jedno z prostředí kopcovité podloží, z něž vyrůstají do různých směrů propletené pahýly, nižší i vysoké, někde v hustší

---

<sup>38</sup> viz: Kučera, Jakub: Diegeze. In: *Cinepur* č.31, leden 2004.

koncentraci, někde s velkými vzájemnými vzdálenostmi. V prostředí jsou dále umístěny pasivní a aktivní prvky – aktivní prvky jsou konající agenti. Pasivita a aktivita není spojena přímo s pohybem, ale s proměnami situace – zda prvek svým působením mění průběh a vývoj situace. Oheň ve filmu *Vidět nebe* se proměňuje, spaluje papíry i listí, ale uzavřený do plechového sudu, u nějž babička sedí, nijak neovlivňuje vývoj situace.

Diegeze v narativním filmu formuje i očekávání, resp. určité situace dělá možnými, jiné nemožnými, dává změnám a vývoji situace řád a předpokladatelnost. Divák třeba ví, že v akčním filmu, jehož prostředím jsou výlučně dobové reálie, nemůže auto najednou jezdit vzduchem nebo po svislých stěnách, naopak ve sci-fi světě *Minority report* jsou součástí diegeze vertikální nebo vzdušní dálnice stejně jako domácí holografická projekce či reklama, která oslovuje konkrétní osobu na základě identifikace podle zorniček. V nenarativním filmu tomu tak není – jeho svět může být rozbitý na mnoho sub-světů, jejichž řády jsou mimoběžné nebo kontradiktorní, jež si pohrávají s očekáváními a často nejsou pevným rámcem pro předpoklady možného a nemožného. Když ve filmu J. J. Murphyho *Print Generation* zpočátku vystupují různě světlé body, a v průběhu jejich proměn se mezi nimi začnou rýsovat tvary rozeznatelných objektů a figur a uprostřed filmu se už divák dívá na dokumentární obrazy z homemovies, pohyboval se už minimálně ve dvou sub-světích – diegezi rodinných výjevů a světě materiality filmu, která se projevuje abstraktními body a plochami v mravenčích pohybech. Obtížněji popsatelná jsou pak prostředí dvou a více expozičních, v nichž se můžou překrývat výjevy z rozličných světů, které existují buď simultánně vedle sebe, nebo jejich spojení vytváří nelogický ale ne nesmyslný svět, jenž není jen součtem svých částí.



Svět nenarativního filmu je univerzum, kde se odehrávají akce a události, a které je charakteristické polytopií, mnohostí fyzických i metafyzických prostředí. Upoutává na sebe pozornost jako na spektakl, posilující specifické slasti – radost z obrazů, z rytmu, ze zobrazování, z procesu samotného budování se. Jako důležitý významotvorný činitel ho podrobněji prozkoumám i v případových studiích a pokusím se zformulovat k těmto úvahám některá zpřesnění.

## Autor v nenarativním filmu

Další důležitou entitou pro vytváření významů je autor. V nenarativním filmu je často významným nebo až určujícím výrazovým prostředkem – je ve filmu zpřítomněný, zviditelňovaný, stává se aktivním prvkem v prostředí (případně vystupuje přímo jako jeden z agentů), často je přímo prostředkem výrazu tak jako kamera, komentář, jiní agenti, světlo atd. Divák si dále vytváří implikovaného autora, a v případě nenarativního filmu často (v případě, že disponuje deklarativními znalostmi) i konstruovaného autora<sup>39</sup>, jelikož vnější znalosti autorových postojů, prohlášení, konceptu filmu, kontextu a motivací jeho vzniku bývají pro experimentální filmy silně významotvorné.

Autoři se často ve filmu sami objevují – k rozpoznání tohoto je potřeba předchozí deklarativní znalost – jak režisér vypadá, nebo že typicky bývá postavou ve svých filmech. Někdy jsou centrem pozornosti a dění, někdy jsou pouze příležitostným komentátorem. Tohoto autora bych nazvala tematizovaným. Přítomnost autora ve filmu může, ale nemusí ovlivnit tvorbu významu – divák nemusí vědět, že v *Objetí* vystupuje právě režisérka filmu, může postavu pokládat i za fikční, změnil se tím však jeho citlivost vůči určitým podnětům, resp. některé významy si nevytvoří – například v celku režisérčina díla by mezi filmy tematizujícími vztah k rodičům a rodině neviděl přímou souvislost (nevěděl by, že je to ta samá Naomi, která ve *Vidět nebe* tolik vzhlíží ke svojí babičce). Bez kontextové vědomosti divák neví, a tedy pro něj není významotvorné, že Arthur Lipsett testoval animační kameru, že Naomi Kawase hledá

---

<sup>39</sup> viz: Holý Zdeněk: Autor. In: *Cinepur* č.26, březen 2003.

otce, kterého skutečně od útlého dětství neviděla, že Mike Hoolboom natočil film *Fascinace* v rámci projektu děl o videoartistovi Colinu Campbellovi atd.

Jednou z rolí konstruovaného autora v mysli diváka je vysvětlení intence. Některé filmy jsou demonstrací jeho teorie nebo uměleckého postoje. Peterson uvádí příklad filmu *Thigh Line Lyre Triangular*, při jehož sledování „by pomohlo znát Brackhageovu víru, že naivní vidění dítěte je vhodným modelem pro umělce, jehož záměrem je zbavit se konvenčních způsobů dívání se.“<sup>40</sup>

Autor je divákem konstruován na základě hlediska, ideových postojů, předpokládaných důvodů výrazových postupů. Často se taky experimentální filmy jednoho autora vyznačují jako celek jednotou stylu. Například filmy Mika Hoolbooma systematicky pracují se stolen footage, v obrazech, které dotáčí, se často sám objevuje, tematizuje intimní otázky. Nerespektuje klasickou kompozici, hraje s fotogenií objektů v záběru, často sám komentuje. Režiséři experimentálních filmů jsou často i kameramany a stíhači – takže veškerý materiál nejen reprezentuje, ale i doslova je pohledem autora.

V souvislosti s hlediskem je potřeba zastavit se u specifického případu found footage filmů, při jejichž recepci je rozdíl, zda divák rozezná zdroj viděného útržku nebo ne. V každém případě autor stříhově umístil záběr do svého filmu tam, kde je. V případě nevědomosti o cizotě zdroje je autor vnímán jako ten, kdo obraz zhotovil, v případě vědomí zdroje jako ten, kdo záběr vybral. V prvním případě je jeho tvůrčí gesto v samotném záběru, jeho přesné podobě, kompozici, tonalitě, atp., ve druhém případě ještě i v práci s kontextem záběru. Kontext záběru je v tomto případě dalším výrazovým prostředkem, s kterým divák „počítá“. Zvláště citlivá se tato otázka stává v případě čerpání z propagandistických a ideově radikálních filmů, kdy re-

---

<sup>40</sup> Peterson, James: *Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?*, str. 111.

kontextualizace chce záběr použít bez tohoto ideového přesahu, a „nepočítá“ s tím, že by divák mohl zdroj rozpoznat. Filmová historička Alice Lovejoy si u ruského filmu *Oni* všimla, že ledabyle zachází se záběry ze sovětských propagandistických filmů a používá je na neutrální ilustraci ideologicky odlišných událostí. Možná nikdo jiný v sále to nepoznal, za zdroj záběrů mohl divák pokládat i filmový týdeník nebo zpravodajský dokument.

Autor pomáhá vytvářet předpoklady a zároveň očekávání. Gustav Deutsch připravuje svoje díla pečlivými tematickými rešeršemi v archivech – a přece jsou jeho filmy sousledností fikčních sekvencí vybudovaných jak z dokumentárních a zpravodajských, tak fikčních filmů. V experimentálních filmech bývá autor (jak konceptem, tak třeba vystoupením ve filmu) často právě tím prostředkem důležitým pro rozlišení fikčního a dokumentárního modu.

Různé podoby a role autora budu dále konkrétně pozorovat v případových studiích a tyto úvodní předpoklady o implikovaném, tematizovaném a konstruovaném autorovi prověřím a upřesním.

## Stupně narace

Stupně narace vyjadřují posloupnost přechodu od narativního k nenarativnímu filmu za pomoci přítomnosti nebo absence základních vlastností narativu, jejich podoby, explicitnosti a rozsahu ve vztahu k celku filmu. Především jde o kauzalitu, časové uspořádání, extradiegetické prvky v rámci díla, jejich důležitost, tematickou a stylistickou koherenci filmu, dále roli a podobu agentů.

Pokud mluvím o extradiegetických prvcích, mám na mysli pouze ty, které se vyskytují v rámci díla, ale jsou vnější jeho diegezi. Stephen Heath<sup>41</sup> ukazuje, jak některé prvky nevyhnutně utíkají napjaté narativní struktuře a stávají se reziduem, „nadbytkem“, prezentujícím skryté procesy, které v textu pracují. Míra přítomnosti a rozsáhlosti těchto nadbytků je jednou z důležitých vlastností filmové narace. Vědomí reziduí a zkoumání jejich povahy, i to, jak a za jakých okolností můžou přerůst v dominantu ve vnímání celku filmu, je jednou z rozlišovacích otázek u stupňů narace.

Je důležité podotknout, že stupně narace nezávisí na používaných výrazových prostředcích v díle. Zdálo by se, že nejsilnější podobou nenarativního filmu je film pracující s abstraktními obrazy a neidentifikovatelným zvukem – ale přitom i horizontálně plynoucí modré a hnědé čáry mohou nabídat jako k jedné z možných interpretací k jakémusi příběhu moře, jeho dramatického narůstání u přílivu a postupného klesání u odlivu, jeho náhlého bouření vystřídání pomalým klidem. Všechny stupně narace je možné dosahovat libovolnou kombinací výrazových prostředků v různých intenzitách jejich zjevnosti a konkrétnosti. V narativních i nenarativních snímcích může mít obraz podobu abstraktní, zobrazovat nejasně, nebo

---

<sup>41</sup> viz Heath, Stephen: *Film and System: Terms of Analysis* 1. *Screen* č. 16 (jaro 1975), str. 7 – 77.

může reprezentovat konkrétní věci, případně ukazovat konající postavy. Zvuk může rozprostírat neidentifikovatelné ruchy, nebo může jejich původ konkretizovat či lokalizovat. Řeč může předestírat komentář mimo obraz, může být synchronní, může promlouvat epicky i v lyrických popisech. Některé výrazové prostředky jsou samozřejmě typičtější pro narativní (koncretizovaný obraz a zvuk, konající živé bytosti), některé pro nenarativní film (abstraktní obraz, alokované ruchy) a některé se vyváženě využívají pro obě podoby (například komentář mimo obraz), ale tato typičnost je příliš slabá, než aby její využití jako rozlišovacího faktoru nebylo hrubě zjednodušující a zkreslující.

Přechodové fáze mezi narativním a nenarativním filmem jsou bez jasných hranic, nedají se vymezit přesně, je však možné rozlišit je vyšší či nižší mírou základních narativních vlastností. Každý ze tří přechodových stupňů ilustruji příkladem.

## **1. narativní film**

Jak jsem uvedla v předchozí kapitole, základním znakem narativního filmu je časová kontinuita a časové ukotvení (především relativní, tedy události ve vztahu k jiným událostem) a organizace dat, mezi nimiž musí být rozpoznatelné vzájemné vztahy, v jejichž základu vždy funguje kauzalita. Přítomnost činitelů děje (postav či jiných agentů) je rovněž nevyhnutnou, a jejich konání většinou vykazuje záměry a směřování k cíli. Častým uspořádáním narativního celku je začátek, prostředek a konec, které dohromady tvoří tematicky a většinou (i když ne nutně) i stylově jednotný celek.

## **2. film s oslabenou narací**

Film s oslabenou narací obsahuje výrazné extradiegetické prvky, které rozrušují jeho diegezi, vytváří rozeznatelné mezery v příběhu. Události ještě nepostrádají časové ukotvení (alespoň relativní, tedy jedna událost ve vztahu k druhé), i když extradiegetické části již tuto časovost narušují. V struktuře filmu funguje kauzalita, organizace dat je logická, pořadí začátku, prostředku a konce není nutné. Film je tematicky koherentní, stylistická jednotnost není nutná.

Celé dílo bychom pak mohli nakreslit asi jako strom se zvláště zakroucenými částmi ve své koruně, a se zlámanými větvemi, které visí už jen na vlásku a houpají se ve větru úplně v jiném tempu než zbytek koruny.

*Belle toujours* Manoela de Oliveiru je složen z dlouhých sekvencí paralelního života dvou postav a sporadického protínání jejich časoprostoru, zřetězení událostí odpovídá kauzalitě, ale nekomplikovaná a v podstatě banální fabule je obalena pomalými, dějově až statickými výjevy (například pomalé pozorování muže, jak pije v baru, dlouhá pozorování chůze postav, jejich nečinné čekání), které svojí stylistickou přísností (celky, s minimálními pohyby kamery) nabývají na dominantnosti. Celý film začíná dlouhým extradiegetickým záběrem na orchestr během koncertu.

### **3. film s velmi slabou narací**

Velkou část světa filmu s velmi slabou narací tvoří extradiegetické prvky, vytvářející významné sekvence, které často rozbíhavě vstupují do témat a přidávají další, méně ukotvená a na jiné sekvence málo nebo vůbec navázaná témata, film tedy už nemusí být ani tematicky koherentní. Film obsahuje výrazně lyrické části nebo asociativně

nakupené motivy bez hierarchie či logiky. Události postrádají časové ukotvení, alespoň v některých částech filmu ale funguje kauzalita a organizace dat je logická.

Tento film by se dal vyznačit jako netradiční strom, z jehož kmene vyrůstají různě košaté a do různých směrů rozvětvené keře, které se vzájemně můžou prolínat, rostou do mnoha myslitelných stran, ne pouze zdola nahoru.

V *Objetí* hledá Naomi Kawase svého otce. Každé místo otcova uplynulého pobytu je ošetřeno časovým údajem a podobným stavebním principem popisu pomocí fotografií a aktuálních filmových záběrů. Z celku filmu však vyčnívají úvahové sekvence, nekonkrétní ohledávání vnějšího světa a lyrické vykreslování toho vnitřního.

#### **4. film s útržky narace**

Film s útržky narace už nemá diegezi, rozpadá se na heterogenní části, vytváří různá prostředí, která se mezi sebou prolínají nebo se nečekaně střídají. Lyrické či asociativní toky bez vnitřní časovosti jsou typickými sekvencemi pro tyto filmy. Postavy se objevují sporadicky, některé sekvence ale obsahují naraci s jasnými postavami a kauzálním řetězcem – tyto útržky však, i když mají jasný vztah jeden vůči druhému, netvoří dohromady jednu diegezi. V uspořádání událostí nemusí fungovat kauzalita, organizace dat v celku nemusí být logická, většinou film není ani stylisticky ani tematicky koherentní.

Celek díla by pak mohl být nakreslen jako propletená síť, z níž v některých místech vyrůstají stromky s kořeny a směrem vzhůru se rozvětující korunou.

*Fascinace* Mika Hoolbooma je možné vnímat jako útržkovitou biografii videoartisty Colina Campbella. Promlouvají v něm Colinovi blízcí, spolupracovníci, milenky a



milenci, vypráví o svých příbězích s ním, někdy s časovým údajem, někdy bez, někteří v náznacích, někteří (chrono)logicky. Biografie je, jelikož Colin experimentoval s videem a televizí, neustále narušována, až přerůstáná, úvahami o televizní reprezentaci, do světa filmu vstupují záběry výbuchu atomové bomby, vědeckých pokusů, instruktážní filmy... Cizota a intimita jako dva extrémní příznaky Campbellových performancí jsou podtrženy cizotou a intimitou používaného materiálu. Samotný Campbell, vystupující zde i v záznamech svých performancí, není jednou bytostí, ale mozaikou několika těžko sourodých postav.

## **5. nenarativní film**

Podle definice v předchozí kapitole, základním znakem nenarativního filmu je diskrétnost, časová diskontinuita, nevyžaduje žádné, ani relativní časové ukotvení událostí. Organizace dat, mezi nimiž nemusí být rozpoznatelné vztahy, nestojí na předpokladu kauzality, i když disparátní části můžou základní kauzalitu obsahovat. Častý je lyrický způsob rozvíjení motivů. Přítomnost činitelů děje (postav či jiných agentů) je možná, ale jejich konání nemusí vykazovat záměry či směřování k cíli. Celek filmu nemusí vykazovat tematickou ani stylistickou jednotu.

Filmy, které jsou předmětem zkoumání této práce, ukazují poslední tři stupně – velmi slabou naraci, film s útržky narace a nenarativní film.

## Hypotézy o vytváření významu ve filmech s nízkým stupněm narace

Divák experimentálního filmu je člověk, který má stejné předpoklady pro vnímání filmu jako divák klasického fikčního narativního filmu, ale používá je různě. Nemůže spoléhat na předvídatelnost, na to, že situace a jejich vývoj zná. Nemůže spoléhat na psychologii postav. Nenarativní film mu umožňuje ponořit se do toku obrazů, radovat se z nich, pozorovat pouze kompozice a vzory, napjatě sledovat pouhé čáry nebo se nechat překvapovat nečekanými pohledy. Taky ale může postulovat vyhraněné názory, vybízet k radikální polemice, provokativně spojovat nesourodé a rozrušovat automatizmy reprezentace i vnímání.

David Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film* mluví o významu jako o jednom z efektů filmu, v opraveném vydání *Film Art: An Introduction* z r. 1985 se už snaží rozlišit mezi různými druhy významu. Dělí význam, konstruovaný diváky ve snaze dát filmu smysl, do čtyřech typů:

1. Vnímatel konstruuje konkrétní „svět“, ať už zjevně fikční anebo zdánlivě reálný. V případě narativního filmu dodává smysl diegeze, v rámci níž vytváří pokračující příběh (fabuli). Divák může konstruovat i nenarativní formy, rétorické nebo taxonomické, navrhuje tak svět, který vykazuje struktury argumentativní nebo kategorické povahy. Při konstruování tohoto světa nejsou důležité pouze konvence obsažené ve filmu ale rovněž kauzalita a konkrétní povědomí o čase a prostoru, i vnější vědomosti – tento proces vyústí v **referenční významy** (přičemž referenty jsou buď imaginární nebo reálné). Referenční anomálií pak nazývá nějaký prvek, který nezapadá do smyslu filmu a otevírá otázku, zda se do filmu dostal chybou nebo záměrem autora.

2. Divák se může posunout na úroveň abstrakce a připsat fabuli a diegezi konceptuální význam. Předpokládá, že film mluví přímo o tom, jak by měl být čten. V takovémto případě divák konstruuje **explicitní význam**. Referenční a explicitní významy dohromady dávají to, čemu se říká „doslovný“ význam.

3. Divák může konstruovat i skryté, symbolické, čili **implicitní významy**, a to když předpokládá, že film mluví nepřímě. Svazky implicitních významů se běžně nazývají tématy, nebo taky problémy či otázkami.

Explicitní a implicitní významy mohou souznít, nebo třeba při ironii mohou být protichůdné.

4. Při konstrukci významů typu 1-3 divák počítá s tím, že film více-méně „ví“, co dělá. Ale vnímatel může konstruovat i potlačované nebo-li **symptomatické významy**, které dílo vyzrazuje „nedobrovolně“, jsou částí sociální dynamiky filmu, stopami ekonomických, politických či ideologických procesů. Tyto významy jsou podle Bordwella v rozporu s referenčními, explicitními a implicitními.

V bodech by se konstrukce významu podle Bordwella dala shrnout takto:

- identifikovat problém
- formulovat výchozí stav
- vygenerovat hypotézy
- použít vhodné empirické znalosti
- zmobilizovat oborové dovednosti
- zformulovat novátorskou a přesvědčivou interpretaci

Proces pochopení konstruuje referenční a explicitní významy, proces interpretace implicitní a symptomatické. Toto rozdělení v žádném případě není spojitelné s rozdělením na nezkušeného nebo naivního diváka a zkušeného aktivního diváka.

Při následném formulování interpretace, v procesu generování jakýchsi významových výsledků vycházejících z hypotéz, divák či kritik naráží i na nekompatibilní nebo přímo kontradiktorní data. Bordwell pozoruje dvojitý přístup, jak s nimi kritik pracuje: k původnímu stavu problému je možné se postavit dvěma způsoby, buď si všímat kompatibility s aktuálními kritickými koncepty, a pak budovat hypotézu, že film je příkladem obecných vlastností, které již jsou považovány za důležité. Druhou možností je zaměřit se na anomálie – scény, které k ostatním nepasují. Kritika pak popisuje odlišnost filmu díky vlastnostem, které jsou ale rovněž institucionálně přijatelné. Strategie anomálií se s „neposlušnými“ daty nalezenými ve filmu vypořádává ihned, zatímco strategie kompatibility je započítá dříve nebo později zpětně. „Konstruování interpretace zahrnuje základní kognitivní proces testování hypotéz. ... V kterémkoliv bodě můžu být konfrontován s problémem s neposlušnými daty.“<sup>42</sup> K vyřešení může použít empirické vědomosti – podobné filmy, kritiky, které mohou posloužit jako příkladné interpretace, abstraktnější koncepce (žánru, modu narativní struktury), nebo doktríny (feminismus, psychoanalýzu...). Na logiku objevu tak navazuje logika obrany – rétorika.

Bordwellovy typy významů jsou obecné a použitelné pro jakýkoliv typ filmu, proces konstrukce už ale popisuje v užší návaznosti na filmy narativní. James Peterson vysvětluje hlavní způsob konstrukce významů v případě avantgardních filmů podobně, kognitivním modelem řešení problémů. Pro jeho přesnější vysvětlení použiji definici z kognitivní psychologie; jak uvádí Robert J. Sternberg, hlavní fáze řešení problémů jsou: „identifikace problému, definování problému, formulování strategie, organizace informací, rozvržení zdrojů, monitorování (průběžná kontrola) a zhodnocení. Při uvažování o těchto fázích si zapamatujme také to, že při provádění

---

<sup>42</sup> Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 31.

různých fází cyklu je velmi důležitá flexibilita. Úspěšné řešení problémů občas může vyžadovat určitou toleranci vůči nejednoznačnosti v tom, jak nejlépe pokračovat. Málokdy je můžeme řešit použitím právě jednoho optimálního sledu kroků. Kromě toho lze jednotlivé kroky procházet dopředu a zase nazpět, měnit jejich pořadí, nebo dokonce podle potřeby přeskakovat a přidávat vhodné kroky.“<sup>43</sup> V následujících odstavcích (i grafickým vyznačením) upozorním na body, v nichž může být divácká konstrukce významu ve filmech s nízkým stupněm narace specifická.

Mnozí teoretikové (např. Peterson, Scott McDonald) popisují zkušenost s učením se dívání na avantgardní a experimentální filmy, v níž rozlišují diváka nepoučeného, zmateného a naproti tomu diváka, kterého kompetence zahrnují rozeznávání toho, na co se má dívat, jak to spatřované může vykládat, znalost kontextu, schopnost vysvětlené postupy aplikovat na podobné případy. Tyto kompetence si vytváří osvojováním procedurálních a deklarativních vědomostí (jak vysvětluji v úvodu – věděním, *jak* a věděním, *že*). Myslím, že **proces učení probíhá i v rámci filmu** – mnohé experimentální filmy mají v sobě zakódované náznaky či přímo „návod“ k použití, kterými korigují očekávání a pomáhají k uchopení a uspořádání si alespoň některých prvků filmu. Když se v úvodní sekvenci *Objetí* objevují i němé záběry na kusy přírody, a autorka jimi přerušuje debatu nebo vyprávění, naznačuje, že pro film je důležité i vnitřní rozjímání – nejen stopování významů slov, faktů a napředování situace. Když Santiago Álvarez použije ve filmu *Now!* pod sérií fotografií z demonstrací revoluční píseň, naznačuje nejen ideologické zbarvení svého záměru, ale i co si máme v obrazech všítat víc – které motivy z nich má divák brát jako dominantní.

---

<sup>43</sup> Sternberg, Robert, J.: *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál 2002, str. 386.

Důležité je všimnout si nejenom, **kde jsou v textu pomůcky k tvorbě jeho významu**, ale i **jak jsou zvýrazňovány a uspořádány**. Pomůckami jsou vlastně všechny motivy a prvky, které se pro diváka stávají dominantními. Jedním ze **zdrojů dominantnosti** může být i **dramatičnost** – neočekávaná změna, která generuje napětí. Jiným zdrojem může být **opakování** motivu nebo stavebního principu, anebo **asociativní rozvíjení** konkrétního motivu.

Realistická motivace obrazů stoupá od abstraktních filmů až ke zcela a přiznaně dokumentárním observačním snímkům (i v nich nakládání s realitou může samozřejmě respektovat i jinou logiku než narativní). V takovýchto případech film může vybídnout k observačnímu přístupu i diváka anebo ho nechat jít zcela imaginární cestou. Otázkou je, zda míra realističnosti motivace obrazu bývá **v přímém vztahu k dokumentaristickému / fikčnímu přístupu diváka**<sup>44</sup> a jakými prostředky toho film dosahuje. Zdroje iluzí přitom můžou být vytvořeny prací s kterýmikoliv výrazovými prostředky – obrazem, způsobem jeho snímání, jeho světelností, ostrostí, barvami, pohyby kamery, ve střihu, ruchách, řeči, hudbě, v chování agentů, roli autora...

U filmu, který není scelovaný vyprávěním, je mnohem obtížnější mluvit o tematické a někdy i stylistické koherenci. Epizodicita, **rozpadnutí filmu** do separátních výjevů, situací či dokonce obrazů, je pro něj mnohem typičtější. Jak potom ale film může působit jako smysluplný celek? Prvořadé je říct, že **nemusí působit jako celek**. Pokud však divák hledá tematickou koherenci, musí potlačovat to, čemu Bordwell říká „neposlušná data“ – záběry, výjevy či motivy, které jsou v rámci prozkoumávané tematické hypotézy protirečivé. Druhou možností je kontradikce připustit a oprostít se od konvence jednotné interpretace. V obou případech je pro diváka zásadní

---

<sup>44</sup> viz Odin, Roger: Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu. In: *DO*, sborník textů o dokumentárním filmu, str. 189 – 195. Překlad Helena Bendová. Jihlava: JSAF 2004.

**budování světa filmu**, na nějž se dívá – zda v rámci něj kontradikce „povolí“ anebo vyloučí.

V následujících případových studiích tyto fáze konstrukce významu prozkoumám podrobněji a zformuluji pak typičnosti, specifika a odlišnosti.

## Případové studie

Po několika shlédnutích každého filmu jsem zformulovala interpretaci každého z nich. Na základě poznámek o průběžném pozorování kognitivních procesů během sledování filmů a následně o postupném vytváření interpretace, jejíž výsledek je zde uveden, jsem odpovídala na otázky rozebírající obě fáze (kognitivních a následně interpretačních postupů) na cestě k interpretaci. Pro přehlednost zde jednotlivé očíslované otázky čtenáři zopakují:

Otázky se zaměřují na analýzu poznávacích procesů:

I. co si z předchozích shlédnutí ne/pamatuji

II. jaké procedurální znalosti (tipy, hrubé odhady, vodítka, „vědění, jak“) jsem při uchopení filmu využila

a na analýzu konstrukce významu:

- identifikování vodítek

III. uvést příklady implicitních a symptomatických významů

IV. co je ve filmu dominantní a proč

- sémantická pole a hypotézy

V. v jakých rolích je ve filmu rozpoznatelný autor

VI. jak je vybudován svět filmu

VII. jak narůstá nebo klesá počet hypotéz o významech a hlavním tématu filmu

VIII. jak se mění témata ve filmu rozpoznatelná

- koherence

IX. jaké kontradiktorní prvky (nezapadající do převládajících hypotéz) jsou viditelné



X. jak se mění sklon k hledání tematické koherence

Jak ukáži v následující kapitole, pro výklad je důležité narativní nebo nenarativní nasměrování vnímání, a proto se zaměřím i na analýzu sklonu k narativnímu čtení:

XI. identifikuji v díle příběh nebo několik příběhů

XII. koho nebo čím motivovaná hlediska jsou ve filmu (a jak) viditelná

XIII. jací agenti jsou ve filmu nejaktivnější

Na závěr ještě pro reflexi formulace výkladu analýza diváckých konvencí:

XIV. jaké teorie, které znám z jakýchkoliv oborů, při výkladu používám

XV. jaké konvence pozoruji ve svém psaní.

V následných poznámkách k metodě se na konci každé případové studie budu snažit kriticky najít slabá místa použité metody introspekce, stanovených otázek, soustředění na kognitivní procesy.

### ***Naomi Kawase: Objetí***

„Potvrzuji, že tato kopie je přesným duplikátem,“ čte ze záznamu o svojí rodině režisérka Naomi Kawase, pátrající po svém otci – po předloze, jejíž se stala kopií, a díky filmu se snaží poznat ji přes přijmutí role duplikátu – kopíruje byrokratické stopy, které zanechal otec, imituje jeho kroky, pohledy, dotyky s prostředím.

Film se jmenuje *Objetí*. Jediný viditelný tělesný kontakt s jiným člověkem má ale režisérka ve filmu se svým přítelem, který ji drží kolem ramen. Touha po fyzické blízkosti, po přirozeném i náhodném potkávání, spíš prosakuje z opakujících se pozorování stébel trávy nebo listů stromů ve větru. Až fyzický pocit vzbuzují blízké detaily na kusy jídla. Lidé se často objevují v nemotorných velkých detailech tváří.

Touha po doteku je jedním z hlavních motivů filmu. Při pozorování stromů na jednom z míst, kde otec bydlel, a dcera je jedno po druhém hledá a navštěvuje, si Kawase říká: „Proč se kývají ve větru? Aby se mohly dotýkat. ...kdybych tak byla více přirozená, cítila bych to víc. Takto to jistě cítil i můj otec, když tady byl.“

Úvod filmu je spíš lyrickým obtiskem režisérčina tápání, nejistoty, zda se otci vůbec přibližovat, neustálých otázek (pohledů na okno) a odpovědí, které mohou být i rozčarováním (výhled z okna) – tak jako jsou rozčarováním odpovědi babičky: „Proč hledat otce, který tě nehledá?“ Babička, rázná a rozhodná žena průzračného moudrého myšlení, o otci mluví. Babička je významná referenční postava, od ní Naomi odvozuje svoje hodnoty, emoce, smutek, vztek.

Dokumentární drama se míchá s rodinným filmem. Zvažování, zda se pustit do pátrání, následně, zda otci zavolat a setkat se s ním, hledání informací a neznámých míst je neustále překládáno fotografiemi a vzpomínkami z Naomina dětství, popisem rodinných vztahů a členů. Nejvíce o rodině vypráví babička, ale mnohé scény s ní postrádají časové ukotvení, divák neví, zda byly natočeny před pátráním po otci, nebo jsou z mnohem dřívější doby, kdy byla Naomi mladší, a zda se teď pokouší najít otce poprvé, nebo se uvažování o jeho vyhledání objevovalo již dávno.

Obhlížení míst, kde otec žil v různých letech, variuje motiv pohledu na okno střídaný výhledem z něj (nebo z místa blízko něj). Princip nezaujatého pohledu zvenku a pak imitace subjektivního vidění ilustruje režisérčino pátrání: kdo a kde je otec, kým a jakým je otec.

Hledání je postupné, jeho proces je až obřadní: nejdřív vysloví jméno otce, pak pojmenuje vztah k sobě, pak čte jeho adresy. Každou adresu provází záběry prostředí a fotografie Naomi v roku, kdy se tam otec přestěhoval. Asynchronnost zvuku a obrazu dává vzniknout nejednoznačným meditativním scénám, film je

momentem zastavení, přemítání pocitů a asociací v bezčasí jedné pomalé chvíle, dotekem vnějšku. Na adrese ji nezajímá, v jaké je čtvrti, jestli je to honosný nebo chudý dům, jací sousedi tam žijí, ale drobnosti okolí, příroda, stromy, pohyby nenápadných všednodenních věcí. Ona sama se na místech fotí a natáčí. Obrazy přírody, trávy, květů, stromů jsou většinou beze zvuku. Intuitivní mapa otcovy hluché minulosti.

Pozornost diváka přitahují převážně obrazy, ale někdy se objeví těžko identifikovatelný ruch, který strhne pozornost na sebe, oboje ale v sekvencích přechází mezi polohami zjevnosti a explicitnosti a polohami nepřesnosti a nejasnosti. Film zamlžuje to, co ukazuje (v obraze: jemně neohrabaným komponováním, třesy či náhlými pohyby kamery, rozostřováním a nepřesným zoomováním, i ve zvuku: náhlými nástupy ruchů bez ukázání původu, neukázněnou asynchronností, nečekaným ztišením...). Toto hlavní napětí (i mezi přesností kusých formálních záznamů o otci a rozmlženosti vnitřních stop po něm, ať už ve vzpomínkách nebo v místech, kde žil) provází diváka od začátku do konce filmu. Slova jsou přesná, obrazy je rozpíjí. V jiných sekvencích jsou obrazy konkrétní, ale neidentifikovatelný zvuk je rozrušuje.

Fotografie znovu a znovu zpřítomňovaná jako médium paměti, důkaz: místa otcovy přítomnosti hledá kamera podle míst na fotografiích, nejsou to stopy na duši, jsou to stopy na mapě. Film je zas nástrojem zkoumání, aktivity, reflexe prostředí. Film taky hledá, především svojí postavu. Domy, pavlače, ulice jsou vesměs prázdné, tiché. Fotografie je vzdálená, film je blízký. Postupně ale režisérka používáním obě média sblížuje: sebe na zkoumaných místech i fotí, a tak vytváří aktuální důkaz té stopy vnitřní.

Okamžik telefonátu s otcem (váhání o pojmenování – má mu říkat otec?): zmnožená expozice blikajících záběrů Naominých očí. Již ne pohled na okno a pak z něj, ale jakýsi generální protipohled – protipohled všech dosavadních pohledů. Položila. Nervozita. Radši myslet na lidi v Tokiu, vrátit se tam. Když podruhé již telefonát proběhne, je v klidné a vyrovnané situaci – obrazy pomalu procházejí barevné detaily režisérčina bezprostředního okolí – již ne místo otce, pouze její vlastní. Pohled se rozostřuje, zamlžuje, a zas se vrací k původní rovnováze. „Dnes mám ráda žlutou a modrou.“

Po prvním shlédnutí si téměř nic z filmu nepamatuji. Je roztrhaný na nesouvislé kusy, spojuje je pouze iritující postava otce, absence dotyků a velmi odtažitá melancholie. Místy pak veselá melancholie. V oné roztrhanosti je vlastně mnoho nejednoznačností, které celý průběh dramaturgizují víc než samotné pátrání zúžené na cestování po místech z rodinného výpisu. A ta veselost plyne především z odvahy k akci, z dobrodružství situace poznávání, zkoumání.

I.

Po prvním shlédnutí si pamatuji málo konkrétností, zůstane pouze téma hledání otce, princip pohledu na okno a výhledu z něj a některé záběry na kytky a stromy. Důvodem jistě je, že kromě pátrací sekvence řazení záběrů nemá zjevnou logiku, je spíš intuitivní mapou okolního světa. Po dalších shlédnutích vystupují některé opakované záběry nebo obrazy tváří, které se objevují několikrát – fotka rodičů, záběry babičky, záběry samotné režisérky. A samozřejmě jediný záběr na otce – ten vyčnívá ze všech portrétů. Pamatuji si jej podrobně, jistě i proto, že to byl velký detail. Zvuky si pamatuji velice málo. Nejvýrazněji zůstává v paměti něco pojmenovatelné jako „přístup k fyzickému světu“ – typ pohledu, který bez racionálního plánu vystihne

důležité vnitřní pnutí. Pořád se mi v paměti vrací ty rozkolísané záběry na obyčejné kytky, na hrníček přes sklo brýlí, na kus schodiště, na římsu okna.

II.

Již od prvního shlédnutí jsem ověřovala, zda a jak je lyrický obraz významotvorný. V tomto případě zásadně a místy naprosto nepostradatelný – právě v lyrických částech se vyjevuje vnitřní krajina hlavní postavy, její touhy, zapovězené pocity, pochybnosti. Těkání a hledání toho, co v této krajině chybí. Dále předpoklad, že práce s médiem v rámci světa filmu (tady filmem a fotografií) tematizuje některou z otázek řešených i jinými prostředky – zde blízkost, vzdálenost.

III.

Jako nejvýraznější implicitní významy vystupují dva – touha po doteku a objetí naznačovaná přes abstraktní (přírodní obrazy) i konkrétní, situační výjevy (kontakt s přítelem jakožto jediným z blízkých lidí). A dále důležitost a určující role nejbližší rodiny, vyjevovaná ve snaze tyto vztahy objevit a popsat, i navzdory zdánlivé nepotřebnosti či nesmyslnosti takového chování. Symptomatickým významem je tu role rodiny a úcta k rodičům – příznačné pro japonskou kulturu je, že v tomto vztahu se neuplatňují výčitky. Absence rodičů je emocionální i poznávací mezerou v režisérčině světě (a ona se je filmem snaží vyplnit), ale ne předmětem souzení a výčitek.

IV.

Nejdominantnějším i po několika shlédnutích se mi zdál princip pohledu na místo a protipohledu z něj, s motivací vžít se do postavy otce (případně matky v prvním

případě nalezeného domu). Přispívají k tomu dva faktory – jednak že se princip několikrát v podobném provedení opakuje, a jednak že odkazuje k té nejsilnější hypotéze o tématu filmu, a tedy poznání otce – nejen přes přímý kontakt s ním, ale i přes kopírování jeho historické stopy.

V.

Autorka je od začátku subjektem i objektem filmu. Využitím deklarativní znalosti podoby režisérky se pro mě jako diváka stává tematizovaným autorem, který iniciuje filmové situace, nechává zaznamenávat svojí bezprostřední osobní konfrontaci s natáčenou realitou. Do profilu konstruovaného autora zahrnuji kulturu, z níž pochází, a tématické zacílení jejích dalších filmů (rodinné vztahy). Jemnou distinkci vnímám mezi tematizovaným a implikovaným autorem: Naomi ve filmu je nejistá, pátrající křehká dcera, Naomi režisérka je však žena s velkou vnitřní rozhodností a odvahou.

VI.

Svět filmu se skládá z útržků každodennosti, která hledající režisérku obklopuje, a jimi takto po malých kouskách odráží svět vnitřní. Další prostředí do něj vnáší staré fotografie, jejichž účelem je především upozorňovat na oddělenost otce a jeho dcery. Budování prostředí ale vůbec není postupné ani souvislé ani systematické – stejně tak se s nijakou přesností nebo systematickostí nedozvídáme příznaky vnitřních pohnutek a pohybů, náznaky, náhlá rozhodnutí, zmatení a pak pročištění bez ukázání procesu, který k němu vede – to jsou stavební metody.

VII.

Lyrické části filmu jsou tak silné a určitá neohrabanost kamery tak zjevná, že rozrušují dojem systematického stopování a putování odněkud někam, navádí k meditativnějšímu vnímání. Takže i když již od začátku vystupují především dvě hypotézy – skutečné pátrání po otci a jeho případném zájmu o dceru, a Naomino vnitřní uspořádání si vztahů a priorit, v průběhu filmu se střídavě mění jejich hierarchizace. Promluvy režisérky (o dotecích, o sobě hledající) pak zavdávají ještě hypotézy nové (předmětem úvah je aktuální vztah k příteli? Nebo dlouhodobý vztah s babičkou?), introvertní a obtížněji uchopitelné. Režisérka chce pochopit fungování a citlivé body rodinné soustavy, tyto otázky se staly její součástí možná i proto, že sama prožívá intenzivní vztah k muži. A dále: režisérka zkoumá možnosti kamery a fotoaparátu zmaterializovat vnitřní pohyby, pochybnosti a rozhodnutí ohmatáváním fyzické všednosti – tuto hypotézu podporuje především zkoumání různých délek nekonkrétních pomalých, či skoro až statických záběrů, a pak různé zachytávání fotografií, které se vrací k momentům z rodinné historie (i na fotografiích – „proč jenom tolik fotili tebe? ...budeš je moct ukazovat svým dětem.“) a zároveň dokumentují aktuální pátrání.

## VIII.

Po prvním shlédnutí jsem, navzdory síle lyrických částí snímku, za nezpochybnitelné téma pokládala pátrání po neznámém otci. Opakovaná shlédnutí ale téma rozšířili na vnitřní mapu nekonvenční rodiny, film výrazně rozvíjí i otázky o vzájemných vztazích dalších členů (Naomi a babička, Naomina matka s otcem, Naomina matka a její teta).

## IX.

V podstatě vše viděné zapadalo do výše popsaných hypotéz.

X.

Při druhém shlédnutí mě překvapilo, že část, kterou jsem ve filmu považovala za hlavní, tvoří časově přibližně pouze jeho třetinu. Po prvním shlédnutí jsem měla o jednotnosti filmu mnohem intenzivnější, ale dost zkreslenou představu. Až při dalších shlédnutích mě mnohem více zaujaly scény a sekvence mimo téma pátrání po otci, vnímala jsem je do větších detailů a pozorněji, a zároveň se tedy i posílil dojem rozbíhavosti filmu.

XI.

Na první shlédnutí je interpretace příběhem velmi lákavá. Pátrání po otci a napětí z toho, zda se najde a jaká bude jeho reakce, bere velkou část pozornosti. Navíc je hledání jednotlivých míst řazeno chronologicky – není náhodné, stopuje otcův příběh.

XII.

Velká část filmu je subjektivním pohledem Naomi. Původce pohledu ve filmu i často tematizuje – natáčí se v zrcadle, v kaluži, jako stín – přitom je vždy zjevné, že viditelný záběr je to, co vidí ona přes hledáček kamery. Někdy ale kameru nebo fotoaparát někomu podá (babičce, s níž vede dialog, příteli, jenž s ní jezdí po místech, kde bydlel otec), ona sama je objektem obrazu, a ti, jejichž vztah k sobě ve filmu taky exponuje, jsou najednou dívajícími se.

XIII.

Nejvýraznějšími agenty jsou režisérka a její otec, pak babička a nepřímá také matka. Dále přítel. Důležitým agentem jsou však i stromy (jejichž pohyby a vzájemné doteky



Naomi často pozoruje), a taky kamera (zpřítomňovaná často záběry v zrcadle, louži...), která není jen nástrojem ale i účastníkem pátrání.

XIV.

Uvědomila jsem si, že když posuzuji režisérčino hledání otce jako pokus o zaplnění mezery ve vnitřním životě, vycházím z elementárních znalostí dětské psychologie, kde je fixace na rodiče zásadním faktorem v emocionálním vývoji dítěte.

XV.

Používám slova či spojení, která mi svým vyzněním souzní s lyrickými částmi filmu – žena průzračného myšlení, obrazy rozpíjí slova, pohled se zamlžuje, domy jsou tiché, fotografie vzdálená. Zkonstruovaná témata obhajují argumenty, k nimž jako důkazy používám konkrétní příklady záběrů nebo vět citovaných z filmu.

Poznámky k metodě

Otázka o využitých teoriích zdaleka nepojmenovává všechny vědomosti, které vstupují do interpretace a ovlivňují tak pouhá pozorování. Zdrojem předpojetí, motivací, úprav, posunů a korekcí byly i útržkovité vědomosti (nezobecnitelné pod rámeček určitých teorií), například předpoklad, že lyrické motivy jsou úzce napojeny na vnitřní prožitky autora, anebo automatickou citlivost pro zpřítomňování záznamového přístroje (kamery) v obraze jako podnětu k tematizování – což je především dané interpretační zkušeností s podobnými postupy v jiných filmech.

I v odpovědích na otázky, kde by jistě účelnější byla strohá popisnost, používám metafory nebo přirovnání, abych mohla dostatečně a přesvědčivěji vyjádřit některé myšlenkové pochody.

## **Arthur Lipsett: Volný pád**

Agresivní poezie setkávání lidí navzájem a lidí se světem, pozvolný výsměch strukturám, do nichž je pohyb těchto setkání zavřen – ve volném padání obrazů, které natočil, našel a sestříhal Arthur Lipsett. V téměř pravidelném rytmu se střídá frenetický střih většinou statických záběrů se zastavenými obrazy a fotografiemi. Ve staticčnosti je kromě zvýraznění i kus ironie: chlapec, který běží a křičí, překvapená žena, tělo ležící na louce, stařec v parku, pak cirkusové variace – žádná hladká krása, spíš úpornost, napjatost, nebo nemohoucnost.

Již ve svém prvním filmu *Very Nice, Very Nice* zobrazoval Lipsett mnoho detailů tváří, ve *Volném pádu* se na jednotlivého člověka soustředí těžko, a detaily lidí nenechá vyniknout, zahrne je do nepřehledné smršťe rychle se střídajících obrazů. Objekty v změtích obrazů, i když záběry svojí kompozicí často akcentují abstraktní kvality zobrazovaného, jsou zjevné, záběry nejsou tak krátké, aby objekty nebyly rozeznatelné vůbec. Divák rozlišuje zvířata, lidi, rostliny, domy.

Film si pohrává s divákovou pozorností i trpělivostí. Zastavený obraz spočine zdánlivě otravně dlouho (zvláště je tato délka patrná po střihové sekvenci těch kratinkých) a je většinou i významovým protikladem předchozího balíku obrazů: po smršti tváří z ulic se tempo zastavuje na obrazu tištěné karikatury, následuje několikrát opakovaný motiv papírového portrétu, který je navíc v procesu rozkladu (na pozdějších záběrech je již papír roztrhaný a zdrápaný). I z plakátů se pak stává blesková choreografie, a tempo se zastaví, tentokrát u očí. V každém případě se oči dívají pryč z obrazu a jejich výraz naznačuje emoci, v takovémto výřezu ale těžko identifikovatelnou. Oči vytržené z kontextu. I divákův pohled na tento film je

dekontextualizovaný, nebo přiváděný do zmatečných, nesourodých nebo útržkovitých kontextů.

Ploché listy zelených rostlin jsou také nejdřív celé, později pak zahnívající, rozkládající se. Proděravěné listy nápadně vypadají jako propálené okénko filmu při zastavení filmového pásu v promítačce. Lipsett zastavuje obrázky, a tím jim hrozí zánikem, pro filmový obraz znamená zastavení poslední viditelnost. Takto Lipsett vnímá „moderního“ člověka, je spíš filmem než postavou: bojí se, že když se zastaví, tak shoří.

Rytmičným zlomem je záběr, jenž je statický, ale je v něm evidentní pohyb: velké beranidlo se kolísá přes celé plátno, naráží do domu, dům v obraze padá. Výjev je následován protikladem – záběrem na dívání se na obraz v galerii. Bez pohnutí. Napětí je často vyvoláváno právě konfrontací pomalosti (až státnosti) s rychlostí. Ve zvuku slyšíme křik hrajících se, čiperných, aktivních běžajících dětí, v záběru se pomalu šine stařík, kterému i otočit hlavu trvá hrozně dlouho. Rychlost běhání dětí, rychlost pohybů těch vycvičených, rychlost bourání domů (jak dlouho trvalo ty budovy postavit!)... Film je rozpravou o rychlosti, a stříh na tento přístup navádí nejdřív velice viditelně, potom rozdíl mezi „rychlým“ a pomalým“ zmenšuje i relativizuje, třeba tím, že se v pomalých záběrech najednou objevují rychlé pohyby, čímž vynikne státnost krátkých záběrů v rapid-montážních scénách.

Kromě pohybu je další vlastností zarámovaného obrazu, na níž je upoutáváno, tvarování. Zvířata v zoo a cvičení lidí v cirkusu jsou především další, doteď obrazem neobjevené tvary. Detaily listů trhají obraz na nepravidelné geometrické obrazce, pohybující se zvířata jsou ladně se měnícím tvarem, tváře lidí se vpíjí jedna do druhé, v rychlé nahuštěnosti se překrývají a vrství, plní celé pole obrazu.

Ještě další motiv se ve filmu vrací a rozvíjí: nesvoboda (pohybu, prostoru či možností), která ale slouží podívané. Lidé se pohybují po ulicích, v prosvětleném exteriéru. Najednou se ale opakovaně díváme na cvičené lidi v cirkuse, na banální podívanou, kdy se člověk dobrovolně zavřel do klece na pokraji svých fyzických možností. Hmyz svými hbitými pohyby dokonale ovládne okolní prostor, jiná zvířata jsou však v klecích zoologické zahrady. Opět se uplatňuje omezení, aby vznikla klasická podívaná (možná i z takto ekologické motivace Lipsett hledá fotogenii zvířat makrozáběry na „svobodný“ hmyz, aby ukázal, že film je lepší podívaná než zoo). Květiny a rostliny, zdálky souměrné a hladké, zblízka provokujících nepravidelných tvarů, jsou natáčeny divoce na louce, a pak šlechtěné odrůdy v arborétu. Ten, kdo se dívá, má v moderní společnosti moc: svírá svým pohledem svůj objekt, ochočuje si ho ve vymezeném prostoru k dívání se.

Film má v sobě ještě mnoho motivů, které jsou ale spíš výhonky – neživoucími (i když neméně spektakulárními) odbočkami. Například vědecko-technický pokrok se tematizuje nejdřív zpomalením zvuku, který potom připomíná signály z vesmíru, jak je známe z klasických filmů. V obraze se ukáže pán, který namaloval vesmírnou loď křídami na chodník. Později se věda vrací více dialekticky, animovaná geometrická schémata v obraze doplňuje komentář vytrhnutý z nějaké debaty, která relativizuje vědu a její výkladové možnosti. Dalším takovým pahýlem by mohlo být zaměření se na rozlišení mezi tím, co stojí, a tím, co padá. Statické záběry sesnímané animační kamerou používá Lipsett na hru s vnímáním diváka – záběr, na nějž se díváme dlouho, nemusí být nutně důležitější, v tom případě je ale problémem divákova neschopnost dostatečného vnímání nakrátko zobrazených záběrů, a především frustrace z proměnlivosti principu, na jehož základě by tématická dominanta měla být ve vztahu k výraznosti obrazu určována.

A na závěr poznámka o názvu filmu a jeho víceznačnosti, která je ostatně pro experimentální filmy často příznačná. Název (*Free Fall*) je nejpřímočařeji přeložitelný jako volný pád (postupné, „volné“ upadání, nebo propadnutí obrazům), může taky ale znamenat podzim, ve smyslu podzim života, stáří, chřadnutí.

I.

Podrobně si film pamatuji pouze po pátou minutu, a i po opakovaném shlédnutí se znalost první poloviny filmu prohlubuje mnohem intenzivněji než té druhé. Nepamatovala jsem si například některé tváře (a to dokonce ani výraznou první černošskou tvář v detailu). Důvodem zřejmě je to, že to byl příliš často se opakující motiv záběru a paměť se již rozbíhavě soustředila na jiná vodítka. Zapomínám to, co se nehodí do ani jedné z hypotéz výkladu filmu. Zároveň podnětů, navíc rychle se střídajících, je tolik, že kapacitně již není možné si z druhé poloviny mnoho zapamatovat.

II.

Použila jsem již v jiných filmech odpozorovanou zkušenost zviditelňování média pomocí metaforických obrazů, které tematizují některou z jeho vlastností, například na základě vizuální podobnosti (zde protrhaný list s propáleným políčkem filmu). Rovněž jsem pracovala s ostražitostí vůči formálním postupům, které mohou reprezentovat ústřední téma (zde rychlost vs. pomalost).

III.

Ty záběry, které se díky střihu podaří divákovi rozeznat, mají dost jasné doslovné významy, ale vzhledem k velmi volným až vzdáleným vzájemným propojením je

rozptyl pro implicitní významy veliký (a přitom malý), vodítka pro spojování jsou málo zjevná. Jedním z evidentnějších je rychlost – exponovaná jednak v záběrech „pracovitého“ hmyzu a hemžících se lidí v ulicích, jednak zběsilým stříhem některých sekvencí ve filmu. Symptomaticky je myslím film kritický k banalizaci fotogenie. Zatímco na začátku jako fotogenické zachytává tváře lidí, rostliny a zvířata, ke konci ukazuje dobové zálibení v podívaných jako cirkus, laciné gagy, zvířata v zoo nebo rostliny v arborétu.

#### IV.

Divák se v rychlém sledu obrazů snaží identifikovat především, o jaký předmět jde, resp. jestli jde o přírodu (stromy, listy rostlin) nebo kulturu, zvířata či člověka. Vývoj filmu diváka učí: s obměnami opakuje stejný vzor střídání obrazů. Na dynamickou povahu filmu neustále upozorňuje „šokem“ ze staticnosti. Divák se rozhoduje, zda něco bude záběr nebo sekvenci s rychle se střídajícími obrazy vnímat jako významotvorné, nebo jako pouze estetické. Některé se významotvorným až stanou, když zpětně zapadnou do některé pozdě vytvořené hypotézy.

Výrazným prvkem v obraze je lidská tvář. Ale přece jsem ji nevníkala hned do všech detailů – nejdřív jsem si všímala těch nejviditelnějších vlastností: věk lidí, barvu pleti, rozlišení žena-muž. Až pak jsem rozeznávala výraz v jejich tvářích. Dominanci tady rozhodně vytváří i dramatičnost: hlavním dramatickým činitelem je rozhodně stříh, který mění své tempo prudce a nečekaně, diváka překvapuje a místy až vystraší. Jeho dramatizační role je však oslabena již při druhém shlédnutí, kdy je divák na tyto náhlé a radikální skoky připraven.

#### V.

Autor rámuje, stříhá a rozhoduje se, kam namíří kameru. Implikovaný autor se podle používaných prostředků jeví jako nahněvaná roztržitá bytost, trochu blázen s velkou představivostí a smyslem pro ironii. Konstruovaný autor, s využitím znalosti o konceptu a použité technologii filmu, je autor především experimentátor, který zkouší pro něj doteď nepoznanou techniku.

VI.

Záběry jsou dokumentární a odkazují ke každodenní skutečnosti. Svět filmu je tady ale rozbitý prostor poslepovaný tak, že jednotlivé kousky do sebe příliš nezapadají, i když vznikly rozbitím té samé nádoby. Je to svět, v němž se díváme lidským tvářím (které se střídají tak rychle, že je nestíháme rozeznávat), ale bez účasti pozorujeme akrobatku na hrazdě (cirkus je pouze efektnější zoo), je to svět, kde mravenci staví a lidí bourají, svět, kde obraz a zvuk žijí občas každý zvlášť.

VII.

Kvůli množství podnětů se hypotézy vytváří prakticky až do konce filmu. Nová skupina hypotéz vždy přichází s výrazným zlomem – jedním je záběr bourání domu, který je jednak rytmickou změnou a jednak obsahově silnou akcí. Dalším je třeba animovaný záběr proměňujícího se grafu, do té doby nepoužitý typ obrazu; je možné ho na dálku spojit s již viděným záběrem muže malujícího na zem vesmírnou loď a divák očekává, že se tím možná rozprostřelo téma, které se bude dále rozvíjet. Ve výsledku ale nijak nevyústí. Některé hypotézy (jako třeba tato vědecko-technická) jsou tak přitažlivé, že při dalším shlédnutí je pak divák ověřuje již úplně od začátku a doslova hledá další části zrovna této skládanky.



## VIII.

Témata se v případě tohoto filmu konstruovaly až po druhém a pozdějších shlédnutích. Rychlému identifikování tématu brání jednak to, že se v záběrech téměř nic neděje a jejich řazení není jednoznačné. Tematizování je spíš rozbíhavé a mnohá témata zůstávají pouze v začátku, nerozvíjí se hlouběji. Důsledkem je mnoho hypotéz, ale málo jejich potvrzení. První byly tematizace nejvýraznějších výrazových prostředků, především střihu – jako téma se jevila rychlost, pohyb. Až po opakovaném shlédnutí se tematickými prvky stával vizuální obsah záběrů, a až na posledním místě audiální obsah. Důvodem je opět velké množství podnětů, jejichž sledování najednou není možné zároveň s neustálým ověřováním hypotéz o tématech. Zároveň žádná linie není tak úplně jednoznačná – vždy zůstanou záběry, které „čouhají“ svým vyzněním, velké odbočky jsou spíš lyrickou radostí ze střihu a práce filmové kamery, která snímá i staticky.

## IX.

Nezapadající jsou ze začátku vlastně téměř všechny výjevy. Po několika shlédnutích, když se množství hypotéz redukuje, ustalují se silnější témata, zůstává vyrušujících už pouze několik záběrů. Nikdy se mi však nepodařilo najít k filmu takový tematický klíč, abych jeho uplatněním vyeliminovala všechna „neposlušná“ data – i kdyby tato témata měla být protichůdná. Ve filmu jsou prostě solitérní záběry, které netvoří sémantické pole s žádným dalším prvkem filmu.

## X.

K prvnímu shlédnutí filmu většinou přistupuji s touhou po koherenci. Chci, abych pod explicitními záběry uviděla téma, které najednou scelí všechny odbočky a zákruty

rozvoje filmu. Když je však evidentní, že struktura filmu je rozptýlená do mnoha směrů, ke každému dalšímu shlédnutí už přistupuji s tímto vědomím a koncentruji se na odhalení tématických linek, i když jsou mimoběžné. To je případ tohoto filmu, kde tematická koherence je velmi slabá.

XI.

V díle jsem nenašla žádnou možnost pro konstrukci příběhu (aniž bych ho nadinterpretací nepřipsala například jednotlivým dějovým záběrům – třeba bourání domu – ale tyto minimální narativy u této otázky neberu v úvahu).

XII.

Původcem pohledu je pouze kamera. Žádná postava nebo objekt filmu není subjektivizován hlediskem kamery. Je to vždy zarámování a stlačení spouště, což zní hodně banálně, ale vlastně film takto upoutává na části procesu svého dokumentarizačního vzniku – stejně jako rychlostí a dramaturgií střihu upoutává na samotný filmový střih.

XIII.

I role agentů se mění po opakovaném shlédnutí. Nejdřív jsou jako ti nejaktivnější vnímány lidské tváře nebo lidské figury, protože je jim připisována největší variabilita konání, takže svojí přítomností budí velká očekávání, co se týče akce, zásáhnutí do tématu. Při pozdějších shlédnutích se ale jejich role zrovnoprávní s rolí dalších aktivních konstruktérů výjevů: rostliny, zvířata, dokonce i domy, které padají. Důležitým agentem, tedy tím, co proměňuje dění, jsou mezery mezi záběry. Ve

fázi touhy po koherenci nebo touhy po příběhu se v nich zdánlivě odehrává mnoho chybějících pohybů a akcí.

XIV.

Nejsem si vědomá žádné doktríny, kterou bych při této interpretaci uplatnila.

XV.

Opravdu hledám interpretabilitu. Spojuji bližší i vzdálené motivy a skládám je do tematických mozaik. Při psaní stavbou textu imituji některé výrazné postupy filmu (například rychlost a nahuštěnost motivů používáním krátkých vět nebo kratičkých částí souvětí). Formulovaná témata opět argumentuji za pomocí příkladů z filmu.

Poznámky k metodě

Již zapisování poznámek během sledování filmů je v podstatě interpretace. Některé motivy si všimnu, jiné si nevšimnu, i když zrakem nebo sluchem je zaregistruji, a z nich jen některé dostatečně zapíši. Již během prvního vnímání takto dělám selekci významotvornosti. I proto jsem i při dalších shlédnutích umožnila dalším zcela novým motivům vstupovat do hry.

## **Mike Hoolboom: *Fascinace***

*Fascinace* se hemží postavami – nejenom, že jich je mnoho, protože Colin Campbell byl neustále obklopený lidmi, spolupracovníky, přáteli a milenci, ale i proto, že mnohé postavy vystupují v několika rolích. Věčné převlékání a ztotožňování se s jinými rolemi vrství odlišné reprezentace jednu přes druhou, přičemž proměňovaný originál zůstává zamlžený a nejistý. Excentričnost a vůle ukazovat se vlastně tady znamená ukazovat přehrávané a předstírané role, které zprostředkovaně (a možná i účinněji) opoutávají na to, co chci prezentovat. Televizní reprezentace pracuje s podobnou úvahou, i když motivace (na jedné straně osobně-ideologické, na druhé straně veřejně-ideologické či spíš politické) se liší. Političnost prezentace nebo přesněji její politizování je jistě jednou z hlavních problematizací Campbellovy biografie. Nakolik byly jeho demonstrativní performance nástrojem prosazování jistého programu, a nakolik byly filtrem pro jeho privátní vnitřní nevyváženosti.

Exhibicionista říká: „Všechno, co dělám, musí být pozorovatelné.“ Což je zároveň podstatou televize: pozorovatelnost všeho. S jakou to klamnou úplností si film pohrává: i když Colin ve svých videích mluví o emocích, názorech, přehrává intimní situace, jeho blízcí doplňují fragmenty, které pozorovatelné nebyly. Tak jako v televizi, kde sugesce kompletnosti záznamu daleko přesahuje možnosti jeho výřezu a realizace. Opotřebované simulakrum je příznačné i pro Colina – postupem věku vytvářel obrazy obrazů obrazů sebe sama, *Fascinace* sice pátrají po předloze, ale nacházejí pouze trhliny ve vrstvách jejího překrytí.

Colina nazývá režisér „stereoartistem“, výrazným motivem je jeho performance True / False (Pravdivý / Nepravdivý) (ustavičnost této otázky ve vztahu k obrazům: když něco řeknu na kameru, když jsem reprezentací sebe, jsem pravdivý nebo

nepravdivý?), mnohé je ve filmu dvojí – dvojí téma, mužská a ženská identita, časté dvojexpozice. Překrývající se obrazy si často protiřečí nebo se doplňují, čímž autor výrazně upoutává na použitý výrazový prostředek dvojexpozice – překryté tváře třeba mluví tak, aby jedna druhou doplňovala, ale významem se provokují, přetlačují. Zviditelňují důležitou vlastnost záběrů (a jakéhokoliv záznamu): měřitelný čas.

Metoda filmu vrství materiál různého původu, jehož zdroj je ve filmu někdy zviditelněn, většinou ale zůstává neznámý. Hoolboom svojí metodu nazývá *stolen footage* – přiznaně a záměrně materiál krade z dostupných, i komerčních zdrojů. Zdroje hierarchizuje pouze na základě obsahové relevance a estetických kvalit vybraných útržků. Televizní filmy, hollywoodské filmy, populárně-vědecké a instruktážní snímky, zpravodajství a publicistika, seriály, žánrové filmy, béčkové bijáky, homemovies – to je jen zlomek zdrojů, s nimiž jako s rovnocennými audiovizuálními materiály režisér pracuje.

Film ve výsledku tvoří kontextové mikro a makromapy. Skupina sousledných záběrů většinou tvoří pevný významový celek. Zároveň ale části těchto celků na dálku souzní v abstraktnější rovině obecnějších významových výzev a někdy i protichůdně k původním malým celkům tak rozbíjí hladkost divákovy zážitku. Tento princip zdůrazňuje i výrazná role titulků, v nichž rozvíjí hry se slovy (úvodní titulek *Fascinace* (angl. *fascination*) se postupně dodáváním písmen vytvoří ze slova *národ* (angl. *nation*), celek titulků s mikrocelkem nebudou mít žádnou přímou souvislost, ale obě témata se ve filmu objeví). Často používaný komentář slouží většinou k vysvětlování postojů autora („Kamera obvykle není prostředkem na tvoření, ale na vymazávání obrazů.“). Autor se vbíjí do obrazů, aby zpochybnil ne jejich původ, ale původ jejich schopnosti omráčit, vtáhnout, přesvědčit, fascinovat. A taky aby zpochybnil dojem jejich „pravdivosti“ (true).

Stříhově vyčnívá rytmicky frustrující scéna – rozstříhaný záběr, jak postava padá na ledu, postupně zachytává fáze padání (každý následující záběr se o kousek vrátí v akci nazpět). Tělesnost byla výbušným tématem Colinových performancí – tělo jako předmět obrazu, výzva k pohledu. Životní význam. Naopak televize pro svojí přesvědčivost potřebuje někdy tělo potlačit, u případu Hirošima se Hoolboom ptá: „Kde jsou ta těla?“. Nehodí se do politiky fascinace obrazy. (Smrtný význam.)

„Televize vytvořila nukleární rodinu.“ Autor je mistr jazyka a má smysl pro hravou radikálnost: kromě předpokladu, že televize zacílením svých programů oslovuje celou rodinu a stává se místem, kde se rodina setkává, agendou jejich společného hovoru a náplní jejich volného času, odvážně říká, že televize vytvořila společenství „politiky“ jaderné síly („Kamufláž obrazy začala v Hirošimě.“), právě tím, že v jednom čase na různé lidi chrlila krásné a fascinující obrazy jaderných pokusů. Možná tyto obrazy, natáčené zástupy užaslych kameramanů, byly pádnější než verbální přesvědčování o potřebě nukleárního programu na obranu státu.

„Noviny standardizovaly jazyk, televize pomohla standardizovat informaci. Všichni vidí reportáž ve stejném čase.“ Zkoumání hranic standardizace je pro Hoolbooma velkým tématem – Campbellovy přátele natáčí v „mluvících hlavách“, nejstandardnějším dokumentaristickém výřezu. Kamera je však nepřírozeně nebo neobratně vyřezává, hraje si s objektivy (dvojice otce a syna, kteří memorují stejná prohlášení o Colinovi, sedí vedle sebe na pohovce a každý je snímán jiným objektivem, syn je větší a bližší, jeho promluvy vyvolávají dojem větší váhy, i když hyperaktivní dítě se při mluvení hemží, koktá, je nesoustředěné, a naproti němu otec sedí důstojně a věty vyslovuje s nenucenou lehkostí) – ukazuje, jak je kamera, její úhel a blízkost, důležitá pro váhu, jasnost a údernost sdělení.

I.

Lehce zapamatovatelná je excentrická postava Colina včetně jeho typických řečových a gestických projevů. Rovněž si velmi dobře pamatuji ty efektní záběry výbuchu atomové bomby, a pak výrazné akce, jako rozbíjení okna auta kladivem v rámci jedné feministické performance. Taky si pamatuji záběry, které vyčnívaly z toku, protože se zdály najednou příliš inscenované a nepřirozené oproti okolním, například když manželský pár otevírá skleněné dveře a vchází ze zahrady do místnosti. Plejáda postav je však tak široká, že jsem si po opakovaném shlédnutí nepamatovala dokonce ani některé dost aktivní a výrazné typy.

II.

Abstrahovat ze záběrů či scén nedoslovné a zobecněné významy, například natáčení rodinného filmu nebrat pouze jako aktivitu člena té konkrétní zobrazené rodiny, ale jako zástupnou akci za mnohé domácí zachytávání každodennosti, soustředit se tady na procesy, které tuto událost provází. Potlačovat primární touhu po rozlišování dokumentárního od fikčního – v tomto filmu to bylo důležité ze dvou důvodů, jednak metoda found footage předpokládá možnost rekontextualizace materiálu tak, aby ztratil původní modus reference, jednak *Fascinace* od začátku filmu exponují nerozlišitelnost nebo komplikovanou rozhodnost mezi pojmy *true* a *false*, čímž přeneseně komentuje i rozdíl mezi fikcí a dokumentem.

III.

Nejsilnějším symptomatickým významem je kritika televize jako nenápadného diktátora norem (nukleární rodina) a efektního obhájce války. *Fascinace* jsou komplikovaný film. Implicitních významů je v něm obrovské množství – téměř každý

střih dává možnost k utvoření nového (i když v rámci pouze omezeného počtu sémantických polí). Mezi ty výrazné patří politika ne/zobrazování těla, multiidentita reprezentací, unifikace podoby šířených informací.

IV.

Dominantní jsou překvapivé zvraty nebo formálně vyčnívající sekvence (padající člověk). Postava Colina se postupem filmu stává míň a míň dominantní, i proto, že její výraznost, nejdřív šokující, se velmi rychle okouká, a pak už nepřekvapuje.

V.

Autor Mike Hoolboom ve filmu vystupuje v obraze i mluví, jeho tematizace je důležitým významotvorným činitelem, protože často informace k obrazům dodává nebo s nimi polemizuje. Přes autora Campbella však zároveň rozvíjí otázky politiky autorství – kde začíná a končí jeho vklad, co je původní a co pouze kopií, co je opravdové (pravdivé?) a co předstírané. V „ukradených“ záběrech je latentně vždy přítomný i autor původního záběru, a tam, kde je identifikovatelný, nabízí jeho zohlednění další pootočení ideového hlediska. Implikovaný autor tohoto filmu je podle mě velmi racionální konstruktér, který má promyšlený každý tah – na rozdíl od intuitivního kritika Lipsetta je tento rozzlobený režisér pečlivým skladatelem významových puzzle, což se projevuje při opakovaných shlédnutích filmu, když divák hledá v rámci svých hypotéz další vrstvy významů mezi záběry, které si předtím nespojil, velmi často je s objevem a relevancí úspěšný. Konstruovaný autor je implikovanému hodně podobný – Hoolboomovy texty dokazují jednak jeho nadání pro objevné a krásné psaní a práci se slovem, ale jednak jeho režisérské postoje,



kteří přiřkládají významům budovaným za jednotlivými záběry a jejich spojení klíčovou roli.

VI.

Svět filmu je budován výzkumem reprezentace – je specifickým světem audiovizuálního reprezentování a jeho mechanismů. Pravidla světa jsou udávány pravidly těchto mechanismů. Postavy komunikují s kamerou, zohledňují ji, promítají si záznamy sebe, kameramani natáčejí, televize promítá – nevidíme televizní diváky (o těch pouze uvažujeme), vidíme pouze proces zachycení, případně promítání natočeného. Všichni, kdo mluví, byli nebo jsou tohoto světa (ať už Colinovy nebo televizní) reprezentace součástí.

VII.

Film je bohatý na podněty a první čtvrtina filmu je výbuchem hypotéz – postupně se jejich počet redukuje, vracením se (i když někdy hodně vzdáleným) k naznačeným motivům, resp. vyznačeným sémantickým polím.

VIII.

Jelikož Colin je výraznou excentrickou postavou, která hodně mluví a koná, jeho život, názor, prezentace a vztahy byly po prvním shlédnutí nejvýraznějším tématem. Po dalších shlédnutích se ale nápadněji vyklenuly další, především téma prezentace války a televize. Při opakovaných shlédnutích dost výrazně kolísá dojem propojenosti nebo souběžnosti těchto dvou nejvýznamnějších témat. Je dost dobře možné vykládat si film i jako dva autonomní celky pouze fyzicky pospojované na několika místech. Celkem tak prochází hlavně téma fascinace obrazy.

IX.

Odpověď závisí na výše zmíněném postoji – pokud divák nezkonstruuje organická propojení mezi uvedenými dvěma nejsilnějšími tématy, „to druhé“ ho bude vždy zdržovat a vyrušovat od sledování jeho primárních hypotéz.

X.

Některé propagační materiály film prezentovaly jako portrét Colina Campbella. Při prvním shlédnutí měla i tato deklarativní znalost vliv na moji menší vnímavost pro rozbíhavé hypotézy. Shledání, že zúžení charakteristiky filmu na žánrový portrét není vůbec funkční, umožnilo opustit představu sevřenosti a odlišné impulsy zařadovat do vnímání jako rovnocenné. Nicméně ve výsledku je moje interpretace vlastně koherentním celkem, který ukazuje možná významová propojení několika sémantických polí filmu.

XI.

Colinovy blízcí, kteří vystupují ve filmu (někteří i v archivních materiálech z Colinových performancí – často se svými přáteli a milenci spolupracoval), vyprávějí o své zkušenosti s jeho osobností. Někteří vyprávějí chronologický příběh jejich společného vztahu či soužití. Taky některé performance jsou narativní a předvádí drobný příběh.

XII.

Hlediska jsou určena i použitým materiálem. Některé scény byly natáčeny přímo Colinem, tedy portrétovaným. Mnohé další jsou materiály jeho spolupracovníků a

přátel. Část filmu tvoří found footage materiál, z něhož u značné části není zjevný nebo vůbec rozpoznatelný původ, a tedy ani ten, kdo natáčel. Materiál, který natáčel sám režisér Hoolboom, taky není vždy přesně identifikovatelný. Znalost kontextu a konkrétně zadání filmu (projekt vznikl až po Colinově smrti) ještě doplní, že žádný ze záběrů portrétovaného není „okem“ režiséra Hoolbooma.

### XIII.

Tvůrci reprezentace, kamery, ti, kdo natáčejí, a ti, kdo produkují obsah natáčeného. Konkrétně to jsou fyzicky přítomné postavy, Colin Campbell a jeho spolupracovníci a blízcí, ale nepřímo taky lidé, kteří produkují televizní obsahy, natáčejí televizní zpravodajství a v neposlední řadě sám režisér, který je aktivním činitelem dějů a reflexí.

### XIV.

Vzhledem k tématům spojeným s reprezentací a televizí jsou to především teoretické koncepty související s těmito procesy. Při formulaci interpretace jsem například použila teorii simulaker Jeana Baudrillarda.

### XV.

I navzdory uvědomovanému kolísání mezi výkladem pomocí dvou mimoběžných témat jsem nakonec interpretaci zformulovala jako koherentní, na jedno hlavní téma soustředěný text. Pro podporu tvrzení používám příklady a citace z filmu.

Poznámky k metodě

Mezi kognitivními a interpretačními procesy je přímá souvislost, někdy jsou až nerozeznatelné. Rozeznání motivu, proces pamatování si, spojení mezi motivy tak, aby vytvořily sémantické pole, nebo přisuzování dominantnosti určitým výjevům se může zdát především poznávací aktivitou, přitom ale tato všimnutí a rozeznání jsou, hlavně u opakovaných shlédnutích filmů, ovlivněny vzniklými hypotézami o tématech. Divák poznává především proto, aby interpretoval, je tedy obtížné dvě fáze od sebe odlišit, a z kognitivních procesů tedy vyloučit účelovost distribuce pozornosti danou interpretačním záměrem.

## Interpretační strategie

Pro zobecnění a hlubší nahlédnutí do poznávacích a výkladových procesů nejdřív uvádím konkrétní pozorování v odpovědích na otázky položené v úvodě. Zobecněním odpozorovaných odpovědí navrhu některé procesy, které jsou pro interpretaci filmů s nízkým stupněm narace příznačné.

Poznávací procesy:

### I. pamatování si

V celém výzkumu v mé práci pamatování úzce **souvisí s vytvořenými a přijatými či odmítnutými hypotézami**. To, co si divák nejsnáze zapamatuje, je to, co zapadá do některé z jeho hypotéz. Přibližně do poloviny filmu jsou ještě „neposlušná data“ impulzem k vytvoření nové hypotézy, při jejich velkém počtu již ale není možné hypotézy a jejich sémantická pole udržet v paměti. Pamatování si je zjevně **propojeno i s přisuzováním dominantnosti** určitým motivům nebo obrazům.

Při využívání zapamatovaného k tvoření významu jsem používala dva postupy: skládat významy „postupně“ (význam generovat ze spojení těch, které jsou ve filmu blízko u sebe), nebo „na dálku“ (spojovat významy i přes půlku filmu), což závisí od toho, jak dlouho jsem byla schopná určitou hypotézu udržet (nebo si vůbec pamatovat), abych pak do ní začlenila i záběry mnohem vzdálenější – tato schopnost se zároveň mění podle počtu shlédnutí daného filmu. (Zrcadlově v oblasti konstrukce by tento rozdíl mohl být přirovnaný k rozdílu mezi montáží atrakcí Sergeje Ejzenštejna, který za významotvorné pokládal specifická spojení dvou po sobě následujících záběrů či motivů, a distanční montáže Artavadze Pelešjana, který ve

vztahu ke stavbě filmu navrhuje umístování vodítek k jednotlivým motivům na vzdálenější místa ve filmu.)

## II. využití procedurálních znalostí při interpretaci

Díky zkušenosti se sledováním experimentálních a avantgardních filmů, osvojuje si divák znalosti, které jsou mu úvodními odhady či vodítky při konstrukci významu (procedurální znalosti). Uvedu příklady (které jsem vyzorovala ze svého výzkumu) postupů či návodů, které si divák může všímat, a mohou se pro něj stát významotvornými.

Jakýkoliv stylistický prostředek může a často bývá sám tématem nebo předmětem výzkumu. Například testování nové technologie, hledání hranic možnosti materiálu média, zkoumání, jaká rychlost střídání záběrů umožní divákovi rozeznávat nebo připisovat významy, atp. Tuto bych nazvala **znalost tematizace stylistických prostředků**.

Sebereflexivita se často projevuje jako tematizování materiality média – přímo například zásahem do materiálu, čímž se předvádí některé z jeho vlastností (chemické vlastnosti emulze filmu, změna barvy, zrnitosti, atp.), nebo metaforicky (například obrazem, který vizuálně připomíná propalující se okénko filmového pásu). Tematizace diváka, diváctví a pohledu je častým vodítkem pro konstrukci „návodu ke čtení“ filmu uvnitř něj, a může být opět explicitní nebo metaforická. Šířeji bych tento postup nazvala **znalostí problematizace vlastností média nebo procesu vzniku či recepce filmu**.

Pro poslední příklad využiji pojmu motivace. „Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku; motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturou díla a

aktivitou diváka.“<sup>45</sup> V případě experimentálních filmů pracujících s dokumentárním materiálem je pro tvorbu významů důležité si všítat, že zobrazené objekty nemusí mít svojí hlavní roli ve vztahu k realistické motivaci – mohou fungovat jako tvar nebo vzor (jako stromy v *Objetí*, které jsou i vzorem oblohy), a vytvářít tedy jiné než obsahové vztahy s prvky jiných obrazů (než by ten samý záběr měl, kdybychom ho vnímali jako motivovaný realisticky). Tento postup bych nazvala **znalost abstraktní motivace**.

Konstrukce významu:

- identifikování vodítek

### III. implicitní a symptomatické významy

Implicitní významy (teda ty skryté či symbolické, kterými film promlouvá nepřímou, svazky těchto významů nazýváme tématy či problémy) bývají **utvářeny především výrazově**: pohybem nebo úhlem pohledu kamery, vztahem zvuku a obrazu, opakováním motivu nebo skladebního postupu, tempem střihu (připomenutí tady roli rychlosti střihu u Lipsetta pro zvýraznění rychlosti jako důležitého tématu, nebo politika zobrazování těla u Hoolbooma, která je vytvářena především rámováním a komentářem). Narozdíl od narativních filmů jsou méně utvářeny situacemi, ukryté v dialozích či konání postav (u Kawase je téma touhy po doteku skryté i pod promluvy či situacemi postavy režisérky, zároveň je však mnohem silněji exponováno lyrickými výjevy přírodních doteků). Symptomatické významy (potlačované, ideologické) jsou často dotvářeny **znalostí celku díla autora**, jeho osobních, politických a filozofických postojů, nebo **ideologiemi kontextů**, z nichž vychází. Symptomatické významy dále zásadně souvisí s historickým divákem –

---

<sup>45</sup> Thompsonová, Kristin: Neoformalistická filmová analýza. In: *Illuminace* č. 1 (1998), str. 15.

filozofické vyznění Lipsettových filmů je v současnosti odlišné od toho, jak jej vnímali doboví diváci, protože se proměnily vlastnosti společnosti, které tematizuje – vztah ke kýči, banalitě, rychlosti.

#### IV. co je ve filmu dominantní a proč

Hledání dominanty souvisí s ověřováním a doplňováním hypotéz. Dominanta může být tematická nebo estetická. Jejím vytváření napomáhá **opakování motivu** nebo postupu, zvýraznění motivu nečekaným **výrazovým prostředkem** (pohyb vs. staticčnost, zvuk, rapidní změna velikosti záběru..) rychlý posun **od konkrétností k zobecnění** (nebo naopak). Většinou jako dominantní vynikají **čitelné** záběry nebo zvuky (včetně řeči) naproti zamlženým, nejasným obrazem či slovům. Důležitou skupinou dominant je to, co je ve filmu **dramatické** – tedy taková změna v tématu či ve výrazových prostředcích, která je nečekaná, překvapivá a vyvolává tak napětí.

- sémantická pole a hypotézy

#### V. v jakých rolích je ve filmu rozpoznatelný autor

Autor se v nenarativním filmu **velmi často objevuje jako tematizovaný** – takováto přítomnost autora je pro nenarativní film mnohem typičtější než pro narativní. Autor je sám postavou, předmětem výzkumu, viditelným iniciátorem konfliktu. Autor je velmi silnou významotvornou veličinou, a zvláště v experimentálních filmech sehrává konstruovaný autor (vytvářený i na základě kontextuálních informací, jeho prohlášení o tvorbě, názorech a dílu) významnou roli, i když je důležité říct, že **povědomí o díle a myšlenkách režiséra** (které patří mezi deklarativní znalosti) **není pro diváka zpravidla nevyhnutelné**. Dále jsem si všimla, že vytváření implikovaného autora je velmi často a silně navázané na faktor předpokládaných motivací používání těch



kterých výrazových prostředků – Lipsett je roztržitý, nahněvaný a se smyslem pro ironii, Hoolboom je racionální stavitel.

#### VI. jak je vybudován svět filmu

Popsat svět filmu s nízkým stupněm narace je jedna z nejobtížnějších otázek. Svět v mnoha filmech (z uvedených v *Objetí a Volném pádu*) vytváří jak reálná tak nereálná abstraktní prostředí (a na přístupu diváka závisí, jestli si v nich vytvoří i nereálná konkrétní prostředí). Takováto kombinace, s častým přepínáním mezi prostředími, nebo dokonce jejich překrýváním (u víceexpozic) je pro zkoumané filmy příznačnější než pro filmy narativní, jejichž diegeze typičtěji obsahuje pouze jedno. Pokud film se slabou narací buduje diegezi (svět příběhu a postav), nezanedbatelnou roli v něm hrají extradiegetické prvky (míním ty přítomné přímo v díle).

Svět, o němž mluvím, obsahuje **mnoho více či méně diskrétních pod-světů**, je často rozbitý na nesouvislé kousky. Některé pod-světy jsou teoreticky popsatelné, ale prakticky nepředstavitelné, například svět reprezentace určitého média, kterého pravidla fungování jsou jednoduše odvoditelná, ale rovina tohoto světa není rovnoběžná nebo doplňková k těm dalším přítomným v díle, ale prochází vertikálními řezy těch dalších světů.

#### VII. nárůst či klesání počtu hypotéz o významech a hlavním tématu filmu

Častou **prvotní tendencí** u vytváření hypotéz je **zachytit se narace** nebo alespoň jejího útržku. Po vyloučení funkčnosti takovéto hypotézy přichází **exploze hypotéz**, kde každý podnět může vytvořit novou. Tato rozbíhavost může být téměř nekonečná, její **libovolnost je korigována především dominantností** některých motivů nebo postupů, dramatickostí a hledisky, ale taky omezenou kapacitou paměti (podle

psychologických výzkumů si člověk může zapamatovat maximálně sedm (plus mínus jeden) oddělených informací najednou<sup>46</sup>). Po určitém čase a množství tedy schopnost udržet vzniklé hypotézy klesá a nové přichází pouze při extra silném podnětu – například záběr s bouráním domu ve *Volném pádu* (záběr prezentuje výraznou a nečekanou akci, a je i rytmickým vybočením).

#### VIII. jak se mění témata ve filmu rozpoznatelná

Témata jakožto svazky implicitních významů, jakožto rámce, do nichž divák vsazuje nové prvky a jež mu spoluutvářejí pravidla a řád celku filmu, vznikají na základě hierarchizace hypotéz a jejich ověřování. Příznačné je, že se **v průběhu sledování nenarativního filmu často mění, a to někdy až do samého konce filmu**, protože výrazná vodítka k zakládání i potvrzování hypotéz, neřízená logikou diegeze, ale vyskytující se v rozdrobených sub-světích, se často objevují až do konce filmu. Dramaturgický oblouk nesměřuje od založení hypotézy, jejího ověření a formulace tématu přes sledování tohoto tématu k jeho „uzavření“, ale tento proces je často posunut tak, že se fáze nejen ověření hypotézy, ale i jejího založení, objeví pozdě či až ke konci filmu. Nicméně je pak možné toto téma rozvinout „zpětně“, resp. ho uplatnit při opakovaném shlédnutí filmu – proto se u nenarativních filmů častěji stává, že **opakovaná shlédnutí jsou**, co se týče vztahu k významům, **vzájemně odlišnými zážitky**, na rozdíl od narativního filmu, kde je rozptyl změny témat a významu zpravidla výrazněji omezený.

- koherence

---

<sup>46</sup> Podle kognitivní psychologie má člověk jakousi přirozenou mez mozku pro určité druhy informací, a dokáže si zapamatovat právě sedm (plus mínus jednu) oddělených informací daného druhu najednou. Tato mez se nazývá kapacitou kanálu. viz: Gladwell, Malcolm: *Bod zlomu*. Dokořán, Praha 2002. nebo též Miller, George A.: *The Magical Number Seven*. Psychological Review, č. 2, ročník 63, březen 1956.

#### IX. přítomnost kontradiktorních prvků (nezapadajících do převládajících hypotéz)

Jeden divák může vytvořit vůči tomu samému filmu odlišné, nesouvisející či dokonce protichůdné významy nebo témata. I početně méně výrazné prvky směřující k menšinové hypotéze mohou setrvat – především pokud se už nejedná o jednotlivosti, ale síť prvků v různých částech filmu, a i když nezapadají do převládajících hypotéz, v recepci neustále figurují. Z mého pozorování vyplynulo, že **čím má film nižší stupeň narace, tím víc narůstá počet kontradiktorních prvků**, které divák může vnímat, ať už se jedná o prvky na úrovni referenčních, explicitních nebo implicitních významů. Množství kontradiktorních prvků může redukovat při opakovaných shlédnutích úpravami sémantických polí.

#### X. sklon k hledání tematické koherence

Koherence může být tematická nebo stylová. Tematická významy dostředivě soustřeďuje k hlavnímu tématu, neuvádí odbočky, které by neměly návaznost (takže s „neposlušnými“ daty se vyrovnává jejich potlačením), motivy jsou čitelné. Podle mého pozorování je **sklon k tematické koherenci úzce spojen se stupněm narace ve filmu**. I když na začátku byl patrný u všech třech případů, v případě nenarativního *Volného pádu* se rozpadl velmi rychle, kdežto u *Objetí* a *Fascinací* je tento sklon slabou narací či jejími útržky neustále vyživován.

#### XI. zda se nachází ve filmu příběh nebo několik příběhů

Tato otázka byla do výzkumu umístěna především pro ověření stupňů narace a jejich definicí, které jsem uvedla v šesté kapitole. V *Objetí* slabý příběh prosakuje mezi lyrickými popisy vnitřního světa hledající hrdinky, ve *Fascinacích* se objevují kusy

příběhů vyprávěných blízkými portrétovaného nebo konstruovanými v rámci jeho performancí, *Volný pád* neobsahuje žádný příběh.

## XII. koho nebo čím motivovaná hlediska jsou ve filmu (a jak) viditelná

Materiál filmu může být přímo pro něj natočen nebo může být použitý z jiných filmů a audiovizuálních dokumentů. Zdroj materiálu může být uvedený nebo naznačený, nebo může být neznámý či záměrně jsou o jeho původu zviditelněné protichůdné či nesprávné informace nebo indicie. „Hledisko materiálu“ ukazuje na jeho původní kontext – významový, stylistický, ideologický. Původcem pohledu může být postava filmu nebo evokuje odosobněnost – při observačním přístupu.

Hledisko vytváří názor, atmosféru a estetiku scény. Když babička v *Objetí* radí nehledat otce, ale záběr okem režisérky těká mezi pohledem na ní a na okolí, ukazuje její tvář v asynchronu, režisérčin pohled s babiččinou tezí polemizuje, pochybuje. Divák může na základě identifikace hlediska generovat implicitní významy – třeba pochybnost o tom, co je právě mluvené. Rozeznáním hlediska původního materiálu může odhalit symptomatické významy – například když zohledněním původního ideologického kontextu záběrů z propagandistických filmů vnese do aktuálního díla otázky o této ideologii.

## XIII. jací agenti jsou ve filmu nejaktivnější

Agenty zdaleka nemusí být pouze figury či živé bytosti. Mohou to být i stromy (které jsou katalyzátorem tématu dotýkání se a fyzické blízkosti), dům, který padá, nebo kamera, která natáčí. Santiago Álvarez svoje radikální zvolání o revoluci podporuje tím, že agentem dělá samotný filmový pás, který před očima diváků hoří. **Agenti jiní**

**než konající bytosti jsou jedním s důrazných specifíků filmů s nízkým stupněm narace.**

Divácké konvence:

XIV. jaké teorie, které znám z jakýchkoliv oborů, při výkladu používám

Pokud se ve filmu objeví téma, o němž již divák má i teoretické znalosti, více či méně vědomě je uplatňuje. Například televizní médium a jeho vztah ke společnosti vnímám přes kulturní studia, televizní sdělení posuzuji ve vztahu k dobovému divákovi, pracuji se znalostí historických reálií – v kterém období byla televize rozšířena, do kterých sociálních vrstev obyvatelstva, jaký byl její dopad; jako divák filmu, který jako své téma exponuje televizní reprezentaci, zohledňuji i kulturně motivovaná (a nejen vnitřní) hlediska historického televizního diváka, atp.

Při vyvozování významů jsou důležitá **ideová východiska diváka** filmu, jako například humanistické nebo antihumanistické postoje, politická orientace, příklon k pacifizmu nebo konfliktnosti, liberalizmus či konzervativizmus. K jiným významům, a především k odlišnému čtení symptomatických významů dovede diváka psychoanalýza a k jiným kognitivní psychologie. Tento předpoklad se potvrdil, a to jak na úrovni tvorby implicitních, tak symptomatických významů. Právě teoretický koncept, který pracuje na abstraktní rovině obecných závěrů, může zásadně pomoci k utváření tematické koherence a k propojení prvků, které se jinak mohou zdát významově protirečivé či nesouvisející (tak například teorie simulaker pomohla najít krásnou abstraktní spojitost mezi životem performerů Campbella a procesy televizní reprezentace).

XV. jaké konvence pozoruji ve svém psaní

Tato otázka byla v úvodu položena především proto, abych jako objekt svého výzkumu zreflektovala způsob psaní, který výsledný dojem z interpretace ovlivňuje (například u *Fascinací* jsem až ve fázi psaní našla některé scelující faktory), a abych mohla pozorovat, jak se interpretace při formulování případně proměňuje. Mám **tendenci** při formulování interpretace **používat spíš metaforický než popisný přesný jazyk**, směřuji k vytvoření **konvenčně přijatelné interpretace** – takže významy a témata uvádím jako teze, které podporuji argumenty v podobě buď existujících teorií nebo konkrétních prvků filmu. Naučila jsem se v textu **navazovat**, takže někdy dodatečně, až v procesu psaní, nacházím pojítka mezi významy, které byly při sledování filmu vygenerovány zdánlivě nesouvisle.

#### Poznámka k metodě

Tato zobecnění průběžných odpovědí na soubor otázek jsou dílčím příspěvkem k průzkumu interpretačních mechanismů. Reflexe vždy jednoho filmu z každého stupně narace je omezující vzhledem k variabilitě podoby různých filmů, rozdělených pouze podle jedné (i když klíčové) vlastnosti, a zároveň introspekce prováděná na jedné osobě je sice vzácným subjektivním pozorováním, nicméně opět obchází další variace odlišných čtení. Toto omezení variability bylo známo od začátku, ovšem až při konkretizacích v odpovědích je zřejmé, že nápady pro výklad a významotvorné procesy jsou zvláště u nenarativních filmů natolik široké a variabilní a v mnoha stupních tak velmi úzce napojené na konkrétního diváka a jeho znalosti, předpojatosti a preference, že uvedené body pojmenovávají zjevně jenom část poznávání interpretace nenarativních filmů.

## Čtení

Posloupnost procesů při recepci narativního filmu je většinou shrnuta do tří důležitých bodů: vytvoření hypotéz(y), empirické ověření, formulace tématu. U nenarativních a experimentálních filmů však musíme myslet i na to, že vůbec proces vnímání a chápání záběrů bývá značně zproblematizovaný. Proto bych tedy nejobecnější posloupnost rozšířila:

1. identifikovat, co je obsahem obrazů
2. určit, co jsou výrazné impulzy – dominanty (jak stylistické, tak tematické)
3. vytvořit imaginární skupiny záběrů nebo scén s podobným obsahem
4. formulovat souvislosti, a tedy hypotézy o tématu
5. do hypotéz začleňovat další záběry a ověřovat, zda téma logicky „drží“
6. „nadbytečné“ záběry buď zapomenout či potlačit, anebo jimi založit novou hypotézu
7. rozhodnout se, zda svůj výklad omezit pouze na jednu nejsilnější hypotézu nebo si ponechat víc
8. rozhodnout se, jestli ponechat i ty nesourodé hypotézy
9. formulovat téma(ta).

V úvodě bylo řečeno, že divák se učí vnímat experimentální filmy zkušeností s tímto druhem filmů. Doplnila bych, že některé filmy samy svého diváka postupně učí, například svojí strukturou, která postupuje od jednodušších a čitelnějších výjevů k nejasnějším, nebo je přiměřeně střídá či opakuje nastolený princip, kterým vytvoří řád – rámeček pro výkladové možnosti (např. struktura *Volného pádu*, která střídá rapidmontážní sekvence s pomalými až zastavenými obrazy), některé mají v sobě

zakódovaný návod ke svému čtení například v komentáři nebo titulcích (Mike Hoolboom často ve svých filmech diváka vede vlastním komentářem, kterým mluví třeba o funkci obrazů, komentuje postavy v záběrech, spojuje zdánlivě vzdálená témata).

Film postupně buduje očekávání za pomoci představy koherence: když udržuje jednotu stylu a tématu, snadněji přiměje diváka, aby mu „důvěřoval“ a svá očekávání vyvozoval pouze ze světa filmu. Naproti tomu rozbitý nesourodý film diváka nechává v představě, že přijít může prakticky cokoliv a on musí být ve střehu, aby to „cokoliv“ dokázal vsadit do některého významotvorného řetězce nebo ho záměrně vyloučil. Nakládání s neočekávatelnými daty, jejich zvýznamňování a ukládání do smysluplných vzorců je pak dáno interpretačními strategiemi, které na vědomé i nevědomé rovině usměřují konstrukci významů.

## ***Model***

Zobecněné závěry analýzy kognitivních a interpretačních procesů, které reagují na předpoklady uvedené v kapitolách před případovými studii, pomůžou navrhnout model recepce filmů s nízkým stupněm narace. Model má tři základní roviny, v rámci nichž divák používá odlišné kompetence a zapojuje jiné (vědomé i nevědomé) kognitivní procesy. V rámci druhé roviny je možné formulovat několik interpretačních strategií, které jsou určující pro generování významu u těchto filmů.

### **I. vnímání. dívání se a rozeznávání.**

- co si divák během sledování filmu všímá



- jak a na základě jakých vlastností či kritérií to rozeznává
- identifikace objektů v obraze, uvažování diváka, zda dvojrozměrný obraz převede na trojrozměrný, nebo ho bude vnímat plošně
- divák prožívá iracionální slasti – radost z obrazů, radost z objevování obsahu obrazů

## **II. myšlení. interpretování.**

- divák používá procedurální znalosti výkladu experimentálních filmů
- používá i deklarativní znalosti (o autorovi, o metodě, o kontextu (vzniku) díla)
- využívá empirické zkušenosti interpretace podobných filmů
- divák prožívá racionální slasti, radost z mozaiky, souvislostí, nápadu, funkční konstrukce, resp. samotného konstruování
- v procesu výkladu divák používá nebo zohledňuje interpretační strategie:

### A) ve vztahu k naraci

- narativní: divák hledá kauzální vztahy mezi událostmi, prvkům dává řád podřízený vyprávění, které si zkonstruuje

- nenarativní: nehledá příběh ani kauzalitu, důraz klade na extradiegetické části

Narativ je jak konstrukční, tak recepční aktivita, a tedy i při recepci závisí, zda divák zvolí narativní nebo nenarativní strategii – tuto volbu realizuje především u filmů s nižším stupněm narace. Když zvolí první možnost, zachytává se útržků narace a z nich vytváří hypotézy, které hierarchicky nadřadí hypotézám protiřečícím. Mezi oběma polohami může samozřejmě přepínat, anebo je vystřídat při opakovaném sledování filmu.

## B) ve vztahu k abstrakci

- zobecňující: redukuje rozpoznané a pochopené na obecné ideje, jejichž jsou konkrétní filmové situace ilustrací

- konkretizující: proces poznávání a chápání je založen na hledání paralel, příkladů, a divák logisticky pracuje s filmovou situací jako unikátním případem

Divák může prokázat nebo použít různou schopnost a míru abstrakce v přemýšlení o filmu a přístupu k jeho výrazovým prostředkům. Prvním příkladem může být interpretace *Volného pádu* jako filmu o rychlosti, druhým příkladem pak vyložení si barevných horizontálních čar v abstraktním filmu jako chování moře.

## C) ve vztahu ke světu filmu

- převládající realistická motivace: výklad dokumentární

- převládající imaginární motivace: výklad fikční

- rozeznávání původu či autorství záběrů (resp. v případě found footage či stříhového filmu ohled na jejich původní kontext): prostředí a pod-světy filmu se množí a vrství

- původ záběrů nehraje roli (resp. ani původní kontext): kompletní rekontextualizace přispívá k tematické koherenci filmu (proces však může kauzálně fungovat i opačně – tendence k tematické koherenci může potlačovat snahu o rozeznávání či zohledňování původních kontextů – o tomto směru viz také bod D))

Divák usuzuje o těchto otázkách jednak na základě připsaného hlediska, jednak podle svých znalostí. Vztah k původu a originálnímu kontextu používaného materiálu má dále vliv na rozeznání či zohlednění ideologie a tvorbu symptomatických významů díla.

#### D) ve vztahu k jednotnosti svého výkladu

- sbíhavé, touží po koherenci (usměrňuje k jednomu preferovanému rámci)
- rozbíhavé, připouští mnohorakost (vytváří mnoho hypotéz a rámců, pracuje s mnoho významovostí)

Většina zveřejněných interpretací je koherentních a pracuje s jedním „vyvoleným“ světem filmu a tématickým polem. Neznamená to však, že by nutně při procesu vnímání a interpretace filmu převládala první strategie. Je spíš pravděpodobné, že mnohé rozbíhavé interpretace jsou korigovány až v procesu formulace výkladu.

#### E) ve vztahu k funkci filmu

Funkcí filmu myslím především předpoklad o žánru filmu, jeho umělecké či společenské funkci nebo o cílové skupině, již by měl být určen. Divák s ním k filmu přistupuje od začátku, nebo si ho vytváří během sledování. Může například předpokládat, že jde o instruktážní či didaktický film, o film pro určité odborné publikum. Divákova deklarativní znalost mu dále může napovědět, v jakém vztahu k „zájmům“ autora film je, jakých přesvědčení, ideologií či teorií je demonstrací atp.

### **III. formulování interpretace.**

- formulaci ovlivňují či až předurčují rutiny a konvence psaní
- do argumentace zasahují vlastní empirické zkušenosti s jinými díly, s daným autorem
- pisatel také používá deklarativní znalosti (o autorovi, o metodě, o kontextu (vzniku) díla)
- jednotlivé nápady i celkovou strukturu ovlivňují jiné teorie a vztah k nim

- pisatel může zohledňovat jiné kritické psaní o tomto filmu či podobných filmech
- divák prožívá intelektuální slasti, radost z argumentace a polemiky

První rovina modelu odpovídá rozeznávání doslovných významů. Divák identifikuje obsah záběrů, rozeznává prostředí filmu, pasivní a aktivní prvky v nich. Všimá si statickosti a pohyblivosti v obrazech, objekty porovnává s objekty ze svojí praktické zkušenosti vyhodnocuje jako reálné nebo imaginární, nazývá je pojmy, připisuje jim určité vlastnosti. V případě abstraktnějšího filmu může zvolit prostředí jako dvojrozměrné, ploché. Pokud vidí horizontální čáry různých barev, obraz může vnímat jako plochu (tuto volbu má, i když v obraze rozeznává objekty, kterých skutečná předloha je trojrozměrná – vždy se může rozhodnout vnímat obraz jako soustavu barevných ploch místo jako referenci k reálnému světu).

Druhá rovina odpovídá generování implicitních a symptomatických významů, na jejichž konstrukci mají vliv i předchozí zkušenosti a znalosti, které pomáhají především jako nápady toho, co všechno si všímat, které prvky filmu mohou být významotvorné a jak tento význam tvoří. Právě takováto zkušenost může diváka upozornit, že si má všímat, jak se metaforicky zviditelňuje materialita filmu anebo že když se ty barevné horizontální čáry začnou pohybovat, mohou najednou znamenat příběh. Vzhledem k rozbíhavé vnitřní struktuře a heterogenosti světa, který tak vysílá nejednoznačné impulzy o svém vývoji, jsou pro vytvoření výkladu určující interpretační strategie, které se stávají hlavním rámcem pro tvorbu významu. Divák se rozhoduje, zda sledu událostí bude připisovat časovost a kauzalitu, zda bude hledat příběh anebo se pustí na nejednotnou a rozbitější cestu nenarativnějšího

rámcem. Rozeznané výjevy může spojovat s konkrétními objekty, jejich funkcí a chováním, a co nejvíc viděné konkretizovat, anebo může naopak tíhnout k zobecňování a abstrahování – objekty nereprezentují sebe, ale jsou prostředkem k rozprostření abstraktní úvahy. Divák může mít sklony k dokumentárnímu nebo fikčnímu výkladu, a pokud se rozhodl film vnímat jako nenarrativní, tak tuto referenci vždy znovu volí u každého nového výjevu, protože pro ní vzhledem k nejednotnosti světa filmu nemá jednoznačná vodítka. V případě found footage či střihových filmů na základě svých znalostí ale i volby rozhoduje o zohlednění nebo odtržení se od původního kontextu použitých záběrů. Divák už ve fázi vnímání filmu rozhoduje, zda jeho výklad bude koherentní či nikoliv – na základě této volby buď vytváří protimluvné hypotézy o tématech anebo kontradiktorní prvky i za cenu nadinterpretace vtlačuje do fungujících tématických polí nebo je zapomíná či potírá. Výklad pak ovlivňuje ještě i představa o žánrovém rámci filmu, nebo o jeho konkrétní funkci; v takovém případě v něm divák může vytvářet významy, které odpovídají tomuto záměru filmu.

Poslední rovina je rétorická, myšlené je zformulováno do pojmů, vět, argumentů a tezí tak, aby interpretace byla zkomunikovatelná dalším lidem. Divák se potýká s konvencemi psaní a argumentování, rozhoduje se, zda zformuluje pouze jeden koherentní výklad; při argumentování může dodatečně použít (třeba i po shlédnutí filmu objevené) kontextuální informace. Především požadavek svůj výklad nejen artikulovat a případně přednést, ale ho i vysvětlit či obhájit proti jiným výkladům klade na formulaci výkladu konvenční požadavek argumentace, podporování argumentů důkazy, ať už zvenku filmu, tedy z teorií, nebo jinými podobnými, „už přijatými“ interpretacemi, anebo zevnitř filmu, pomocí citátů, popisu konkrétních obrazů, událostí či výrazových prostředků.

Roviny nejsou hierarchické, jedna není nadřazená druhé, ani tyto procesy neprobíhají nutně chronologicky, ale spíš zároveň, nebo se různě překrývají.

## Závěr

Práce Interpretální strategie pro filmy s nízkým stupněm narace měla za úkol navrhnout model interpretace těchto filmů a vytyčit některé interpretační strategie.

Pro určení zkoumaného materiálu bylo nejdříve nutné popsat a definovat filmy nenarativní, resp. s nízkým stupněm narace. Sumarizací základních vlastností narativního filmu, jak je vymezuje filmová naratologie, především Edward Branigan, David Bordwell, Seymour Chetman, Torben Grodal a další teoretici, především Carl Plantinga a Murray Smith, jsem dospěla k formulaci stručné definice narativního filmu. Na základě vymezení se vůči těmto vlastnostem a opět s pomocí teoretiků, kteří ve své práci věnovali prostor i filmům jiným než narativním, vznikla definice nenarativního filmu. Tyto dva krajní póly narace bych vizualizovala pomocí metafory stromu a sítě.

Jelikož vlastnosti, které jsou klíčové pro označení filmu za ne/narativní, nejsou měřitelné, hranice mezi těmito dvěma druhy jsou široké, bohaté na variace míry těch kterých vlastností, a tedy není možné je nakreslit nijak přesně, vhodnější je stanovit přechodové stupně. Na základě přítomnosti a důležitosti základních vlastností narace jsem zformulovala tři základní stupně, a to film s oslabenou narací, s velmi slabou narací a s útržky narace.

Samostatnými otázkami byly autor a svět dokumentárního filmu. Autor a mnohost jeho rolí je příznačnou vlastností experimentálních či avantgardních filmů. Svět dokumentárního filmu, který, naproti diegezi filmu narativního, je obtížněji zobecnitelný, se vyznačuje mnohostí reprezentovaných prostorů, fyzických i

metafyzických. Často je tento svět budován z lyrických, nesujetových a reflexivních částí. Mezi jeho základní charakteristiky patří nespojitost.

Pro výzkum kognitivních a interpretačních přístupů jsem jako metodu zvolila introspekci, sebezpozorování vnímání a interpretování tří konkrétních filmů, které jsou příklady různých nízkých stupňů narace. Zapisováním impulzů během sledování filmů, se zaměřením na ty, které pro mě jako diváka byly nositeli významu, a následným odpovídáním na předem stanovené otázky jsem vytvořila záznam kognitivních impulzů. Po několika dalších shlédnutích a zformulování interpretace jsem dále analyzovala procesy interpretační. Otázky se zaměřily na poznávací procesy, na konstrukci významu a nakonec na divácké či interpretátorské konvence.

Filmy pro případové studie byly nenarativí *Volný pád* kanadského autora kolážovitých filmů Arthura Lipsetta, krátké rozbité pojednání o světě a jeho vizuálních prezentacích, dále intimní deníkový film japonské režisérky Naomi Kawase *Objetiv*, pátrající po neznámém otci a kořenech rodinných vztahů, jimiž je obklopena, a politický esej v kombinaci s portrétem kanadského autora Mika Hoolbooma pod názvem *Fascinace*.

Nejdříve shrnu, jak účelná a vhodná byla zvolená metoda. Jaká byla očekávání, co se ve vztahu k nim podařilo, co nepodařilo, co při výzkumu překvapilo. Konstruktivním závěrem kritiky metody by měla být i formulace otázek, které v úvodním výčtu výzkumných otázek chyběly.

Výzkum měl dodat data vhodná pro zobecnění. Různé typy filmů ukázaly variabilitu stupňů narace, a zároveň přítomnost opakujících se postupů. Avšak pro zobecnění účelným by jistě bylo porovnat mezi sebou i více filmů toho kterého stupně. Fáze retrospekce nevyhnutelně obsahuje korekci pozorování na základě spojení s vědomostními rámci. Jak prokázaly i otázky o použitých procedurálních znalostech



a o využitých teoriích (které samozřejmě mohly pojmenovat a popsat jen část těchto vlivů), znalosti vně filmu nebo dokonce s ním přímo ani nesouvisející hrají u filmu, jehož vodítka pochází z rozbitého nekoherentního světa nezanedbatelnou roli, výzkumné pravidlo epoché (uzávorkování od těchto vlivů) bylo prakticky téměř neuskutečnitelné. Překvapivým bylo zjištění, jak jsou návyky interpretování silné – například touha po koherenci interpretace. Je důležité toto zjištění zohledňovat při výběru skupiny pro případná další zkoumání – studenti filmové vědy nebo filmoví kritici jsou specifickou skupinou právě pro moc těchto návyků. Mezerou ve výzkumu jistě je zvolený odstup vůči roli emocí, jejichž zohlednění a zkoumání je rozsáhlou problematikou k dalšímu průzkumu.

Pro případný další výzkum bych doporučila doplnit ještě otázky: jaké deklarativní znalosti o daném filmu divák má (i když je přesvědčen, že je v interpretaci nepoužil), jaké funkce dílu připisuje, a v začátku bych se podrobněji zaměřila na samotné kognitivní procesy – které části vyvolávaly pozornost a kde naopak upadala, jak divák vnímá reprezentaci prostoru, které myšlenkové postupy byly induktivní a které deduktivní.

V odpovědích na otázky jsem pak pozorovala opakující se vzorce chápání a přemýšlení nad filmy. Na jejich základě jsem se pokusila zobecnit určité postupy, které jsou pro vnímání filmů s nízkým stupněm narace příznačné nebo rozhodující. I velmi základní kognitivní proces, jako je zapamatování si, je při interpretaci velmi silně napojený na samotný výklad. Paměť upřednostňuje informace, které zapadají do rámce zvolené výkladové hypotézy (či několika hypotéz). Pro konstrukci interpretace jsou dále důležité nápady, z jakého úhlu se na film dívat a do jakých souvislostí jeho významy spojovat. Nápady, které jsou často úspěšné v hledání významů, bych

zařadila pod procedurální znalosti. Z pozorování můžu dále potvrdit, že divák pracuje jak mentálními postupy shora dolů, tak zdola nahoru.

Narativnost filmu je do velké míry otázkou divákova čtení; rozhoduje se především, zda v útržcích a náznacích hledat příběh nebo nehledat. Důležitou roli sehrává diegeze a její vnějšek; když se divák zaměří na extradiegetické části v rámci filmu, podporuje tak svoje nenarativní čtení. V nenarativních filmech jsou klíčovými agenty (činiteli posouvajícími děj a způsobujícími určující změny v posunech významů) i neživé bytosti, části pozadí nebo formální prostředky. Tendence k abstrahování nebo naopak konkretizování zásadně ovlivňuje vztah k dominanci prvků sledovaného filmu a vytváření hypotéz o významech: zda-li významotvorné prvky zastřešuje téma obecné anebo hledat jednotlivosti a drobná specifika jako příznaky konkrétních událostí, prožitků či příběhů. Z hlediska pragmatického je pak pro přístup k filmu důležitá především volba mezi dokumentárním a fikčním modelem vnímání. U found footage filmů se toto rozhodnutí váže především k zohlednění zdroje materiálu anebo oproštění se od něj a kontextů, které na vybraný útržek navazují. Interpretace může být vedena touhou po jednotnosti výkladů nebo může zohledňovat kontradiktorní hlediska, nápady a významy. Předpoklady o žánru filmu, jeho cílové skupině či umělecké (například prezentace určitých autorových konceptuálních stanovisek nebo testování formálního postupu) anebo společenské funkci (například politická angažovanost filmu či jeho instruktážní role) rovněž spoluurčují výběr významů v spojitosti s daným filmem a jsou výkladovým rámcem.

Tyto vzorce ve zpracovávání informací vnímaných sledováním filmu vytváří důležité interpretační strategie pro filmy s nízkým stupněm narace. V případových studiích byl z velké části formulován výklad soustředěný na objekt a popsané strategie rovněž z větší části odpovídají právě tomuto postupu.

## Resumé

Diploma thesis Interpretative strategies for films with a low level of narration have analyzed perception of mainly experimental films that are non-narrative or have a weak narration. Its goals were to articulate model of this perception and describe the main interpretative strategies.

For defining a range of films for the research, firstly it is necessary to define key terms. Using theoretical knowledge and main characteristics of narrative as can be found in the works of the notable film theoreticians, especially Edward Branigan, David Bordwell, Carl Plantinga, Murray Smith, Seymour Chatman or Torben Grodal, I formulated definition of narrative film:

The main feature of narrative film is continuity and time anchor (especially in relation to other events), organization of data that need to be related to each other in a recognizable way, which is based on causality. Active agents (living beings or other agents) have to be necessarily present and their actions include intentions and development towards the goal. The ordering of a narrative whole often includes beginning, middle and end, that together create a thematically and mostly (but not necessarily) also stylistically coherent unit.

The definition of non-narrative film results from the notes excerpted from those texts of narratologists who take into account also non-narrative film, and from the variations of the main features of narrative film: the key feature is discretion, time discontinuity; it does not need any time basement of the events. Data do not need to have relations between each other and their organization is not based on causality, although separate parts can involve causality. Lyrical evolution of motives is often used. There can be agents present, but their actions do not need to be based on

intentions or direction towards the goals. Film does not have to have neither thematic nor stylistic coherence.

Using a visual metaphor, we can illustrate narrative and non-narrative structure as a tree vs. a net.

For the border between the two is wide, full of variations of the key characteristics, and cannot be clearly defined, the better way is to define transition levels between the two. Containing different extents of the key features of narrativity, three levels can be defined: film with a diminished narration, film with a very weak narration and film with fragments of narration.

In three case studies, cognitive and interpretative procedures are examined: *Free Fall* by Canadian author Arthur Lipsett is an audiovisual trifle with a topic that is difficult to formulate, shot partly on animation camera and made with a crazy editing. *Embracing* is an intimate meditative looking for an unknown father of the Japanese director Naomi Kawase. *Fascination* made by Canadian director Mike Hoolboom is a stratified essay that combines private portrait of an artist Colin Campbell with polemics on social topics of television representation and war, partly in found footage, partly in originally shot material.

I used introspective method of collecting data for the research of cognitive and interpretative processes: firstly I stated set of basic questions concerning these processes and deriving and constructing of the meaning from films. Then I wrote down records of viewing the films – after the first time and after three other times afterwards. Out of these records, answers on those questions came out. These answers were than generalized according to certain patterns of construction of meaning that was observed.

Using Bordwell's model of interpretation and other presumptions as hypothesis, and reacting on them by the generalizations of the meaning constructing mechanisms and interpretative processes, I suggested model of interpretation for films with a low level of narration. As a part of the model, several interpretative strategies were formulated. The most important ones stated that the spectator selects between narrative and non-narrative strategy to read the film, procedural knowledge and previous experience with interpreting similar films are determinant, assumed function of the film (e.g. according to the genre or to its social role) or known concerns of the author are also very influential on the decision, which particles of film are chosen to be meaningful. Tendency towards abstract or concrete reading is important and also inclination to thematic coherence is crucial: stereotype of film spectatorship is to create one coherent interpretation, though there could be more contradictory elements that occur to be meaningful to the reader, and it is only up to him if he decides to present this contradictory or to suppress the "disobedient" data in order to present a coherent interpretation.

## Literatura

Bellour, Raymond: *The Analysis of Film*. Indiana University Press 2000.

Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David, Carroll, Noël (ed.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press 1996.

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge 1991.

Carroll, Noel: *Interpreting the Moving Image*. Cambridge University Press 1998.

Carroll, Noel: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press 1996.

Harpáň, Michal: *Teória literatúry*. TIGRA, Bratislava 2004.

Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000.

Lloyd, Dan: *Simple Minds*. Cambridge, MIT Press 1989.

Miovský, Michal: *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Grada, Praha 2006.

Mruškovič, Viliam: *Slovník literárnoarchívnej terminológie*. Matica slovenská, Martin 1999.

Odin, Roger: *Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu*. In: DO, sborník textů o dokumentárním filmu, str. 189 – 195. Překlad Helena Bendová. Jihlava: JSAF 2004.

Peterson, James: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press 1994.

Plantinga, Carl, Smith, Greg M.: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press 1999.

Skoller, Jeffrey: *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.

Staiger, Janet: *Interpreting Films*. Princeton: Princeton University Press 1992.

Sternberg, Robert, J.: *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál 2002.

Slovník pojmů, časopis Cinepur. <http://cinepur.cz/pojmy.php>

## Články

Anderson, Joseph D.: A Cognitive Approach to Continuity. In: *Post Script*, vol 13, č. 1, 1993, ISSN 0277-9897. s. 61 – 66.

Black, David Alan: Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema. In: *Wide Angle*, vol 8, č. 3-4, 1986, John Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 19 – 26.

Branigan, Edward: Point of View in the Fiction Film. In: *Wide Angle*, vol 8, č. 3-4, 1986, John Hopkins University Press, Baltimore. s. 4 – 7.

Branigan, Edward: „Here is a picture of no revolver“. In: *Wide Angle*, vol 8, č. 3-4, 1986, John Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 8 – 17.

Burns, James: Watching Africans Watch Films: theories of spectatorship in British Colonial Africa. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 28, č. 2, červen 2000. s. 197 – 211.

Hammett Jennifer: Essentializing Movies: Perceiving Cognitive Film Theory. In: *Wide Angle*, vol 14, č. 1, 1992. Johns Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 86 – 94.

Heath, Stephen: Film and System: Terms of Analysis 1. *Screen* č. 16, jaro 1975, s. 7 – 77.

Holý Zdeněk: Autor. In: *Cinepur* č.26, březen 2003.

Kučera, Jakub: Diegeze. In: *Cinepur* č.31, leden 2004.

Miller, George A.: The Magical Number Seven. *Psychological Review*, vol 63, č. 2, březen 1956.

Petro, Patrice: Reception theories and the avant-garde. In: *Wide Angle*, vol 8, no. 1, 1986, Johns Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 11 – 17.

Plantinga, Carl: Affect, Cognition, and the Power of Movies. In: *Post Script*, vol 13, no. 1, 1993, ISSN 0277-9897. s. 10 – 29.

Ponech, Trevor: Visual Perception and Motion Picture. In: *Cinema Journal*, vol 37, č. 1, podzim 1997. s. 85 – 100.

Rush, Jeffrey S.: „Lyric Oneness“. The Free Syntactical Indirect and the Boundary Between Narrative and Narration. In: *Wide Angle*, vol 8, č. 3-4, 1986, John Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 27 – 33.

Smith, Murray: Cognition, Emotion and Cinematic Narrative. In: *Post Script*, vol 13, č. 1, 1993, ISSN 0277-9897. s. 30 – 46.

Staiger, Janet: „The Handmaiden of Villainy“ Methods and Problems in studying the historical reception of a film. In: *Wide Angle*, vol 8, č. 1, 1986, Johns Hopkins University Press, Baltimore, ISSN 0 160 6840. s. 19 – 27.

Thompsonová, Kristin: Neoformalistická filmová analýza. In: *Iluminace* č. 1, 1998, ISSN 0862-397X.

#### Citované filmy:

*Belle toujours*, r. Manoel de Oliveira, Portugalsko / Francie, 2006



*Fascinace* (Fascination), r. Mike Hoolboom, Kanada, 2007

*Minority report*, r. Steven Spielberg, USA, 2002

*Moje zahrádka*, r. Marti Blažíček a Martin Čihák, Česká republika

*Now*, r. Santiago Álvarez, Kuba, 1965

*Objetí* (Nitsutsumarete / Embracing), r. Naomi Kawase, Japonsko, 1992

*Oni* (они), r. Israfil Safarov, Rusko, 2007

*Print Generation*, r. J.J.Murphy, USA, 1973-74

*Thigh Line Lyre Triangular*, r. Stan Brakhage, USA, 1961

*Very Nice, Very Nice*, r. Arthur Lipsett, Kanada, 1961

*Vidět nebe* (Seen the Heaven), r. Naomi Kawase, Japonsko, 1995

*Volný pád* (Free Fall), r. Arthur Lipsett, Kanada, 1964