

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra **Elektronické kultury a sémiotiky**

Bc. Vladimíra Kadlecová

**Čas ve filmu. Komparace koncepce Jana Mukařovského a  
Gillese Deleuze**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová Ph.D.**

Praha 2012

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. ledna 2012.

Vladimíra Kadlecová .....

### Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé diplomové Mgr. Michaele Fišerové Ph.D. za svědomité vedení mé práce a za podnětné připomínky a rady.

## Obsah

Obsah .....	4
1. Abstrakt.....	5
2. Úvod.....	7
2.1. Čas ve filmu - rytmus.....	11
3. Koncepce Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského – východiska a základní myšlenky	14
3.1. Jan Mukařovský – Pražský strukturalismus.....	14
3.1.1. Vliv ruského formalismu .....	15
3.1.2. Vliv fenomenologie Edmunda Husserla .....	16
3.1.3. Vliv lingvistiky Ferdinanda de Saussura .....	18
3.1.4. Mukařovského estetika .....	20
3.1.5. Estetická funkce, norma a hodnota .....	24
3.2. Gilles Deleuze .....	28
3.2.1. Vliv Henri Bergsona .....	32
4. Koncepce Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského – vztah k ostatním koncepcím k času ve filmu.....	37
4.1. Práh diskursivní praxe .....	37
4.2. Český kontext .....	40
4.3. Jan Mukařovský a jeho přístup k filmu .....	43
4.4. Mukařovského koncepte času ve filmu v kontextu české filmové teorie .....	47
4.5. Návaznost filmových teoretiků na odkaz Ferdinanda de Saussura.....	51
4.6. Zrod filmových teorií.....	53
4.7. Gilles Deleuze a jeho přístup k filmu .....	55
4.8. Deleuzova koncepte času ve filmu.....	61
5. Koncepce Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského – zhodnocení komparace .....	73
6. Závěr .....	84
Literatura (Bibliografie).....	86
Seznam citovaných filmů: .....	89

## 1. Abstrakt

Tématem mé diplomové práce je komparace koncepce uvažování o filmu z dvojí perspektivy. Půjde o porovnání jednak přístupu Jana Mukařovského, českého strukturalisty, který se, jako jeden z prvních v českém kontextu, začal časem ve filmu zabývat a dále přístupu Gillesse Deleuze, který se zasloužil o nové pojmání obrazu-času ve filmu, nicméně se značným odstupem od Jana Mukařovského. Cílem bude objasnit, jakým způsobem zapadají pojetí Mukařovského a Deleuze do ostatních koncepcí pojmání času ve filmu, jaké byly vlivy dobových koncepcí času, z jakých zdrojů oba teoretici vycházeli, a také jaké filmy se staly základními východisky pro zkoumání času ve filmu. Metoda komparace bude rozdělena do třech aspektů, jakožto třech rovin porovnávání.

### **Abstract**

The topic of my diploma thesis is a comparison of speculation about a film from two perspectives. Firstly, it deals with the approach of Jan Mukařovský, a Czech structuralist, who was one of the first in the Czech context to explore the time concept in a film. Secondly, it considers the approach of Gillesse Deleuze, who was accredited with the new view on the time-image in a film, however, much later than Jan Mukařovský. The aim of the paper is to explain the way the approaches of Mukařovský and Deluze relate to other approaches of thinking about time in films, the influence of other concepts of their time that they both theoretically based their views on, as well as specifying the films that became the starting points of exploring the time in films. The method of comparison is divided into three aspects, as three comparison levels.

**Klíčová slova**

Čas ve filmu, film, filmové teorie, Gilles Deleuze, Jan Mukařovský, kinematografie, obraz-čas, obraz-pohyb, strukturalismus

**Key terms**

Cinema, cinematic time, cinematography, film theories, Gilles Deleuze, Jan Mukařovský, The movement-image, The time-image, structuralism

## 2. Úvod

Jako téma mé diplomové práce jsou si zvolila čas ve filmu. Téma svým rozsahem velmi široké a obsáhlé bylo třeba zúžit a ohraničit z důvodu soudržnosti textu a výpovědní hodnoty. Uvědomovala jsem si, z kolika perspektiv a pohledů lze na daný fenomén nahlížet, nakolik komplexní je problematika s ním spojená. Z těchto důvodů jsem se rozhodla zvolit metodu komparace přístupu dvou, nejenom filmových, teoretiků k tématu času ve filmu. Třebaže se to může zdát velmi pozoruhodné, čas ve filmu, ona esence, která film výrazně odlišuje od ostatních forem umění, stála jako téma v rámci filmových teorií mimo hlavní oblast zájmu. Rané texty filmových teoretiků se sice v rámci polemiky nad novým statutem „sedmého umění“ zaměřovaly na charakter „oživlých“ obrázků reprezentujících pohyb, jejich zájem se však posléze přesunul na výstavbu filmového prostoru. A tak je tomu víceméně dodnes.

Zaujetí složitostmi časových konstrukcí ve filmu se u mě poprvé zrodilo při sledování filmů tzv. Levého břehu francouzské nové vlny, konkrétně režisérů Agnès Vardové, Chrise Markera, a Alaina Resnais. Tito filmoví tvůrci byli starší a méně cinefilští nežli ti z okruhu filmového periodika Cahiers du cinéma, a jejich snahou bylo především rozvíjet film ve vztahu k příbuznosti k ostatním uměním. Přesto však s autory francouzské nové vlny obdobným způsobem směřovali k filmovému modernismu a jejich vzestup na přelomu 50./60.let 20.století čerpal ze zájmu mladého publika o experiment.

Formální originalita těchto režisérů se vyznačovala zejména experimentováním s časem. Kinematografie vidění v tomto případě plně nahradila jednání. Prázdné či fragmentární prostory, obsesivní rámování či zdánlivé zastavování pohybu jakožto stržení naší pozornosti na fixnost záběru. Ustavování zcela nové analytiky obrazu a s tím spojené nové pojetí střihové skladby jako demonstrace čiré nerozlišitelnosti. Pohyby v autorské tvorbě těchto režisérů již nejsou plně determinující obraz, naopak, vnitřní pohyby kamery jsou vytvářeny jistými mentálními vztahy, do nichž je možno vstupovat z pozice diváka.

Tato forma a její percepce ve mně vyvolaly mnoho otázek o filmové temporalitě. Ovlivněna studiem filmových teorií jsem dlouho uvažovala o textech, které byly času ve filmu věnovány. S velkým překvapením jsem zjistila, že této problematice se filmologicko-teoretický diskurz příliš nevěnuje, navzdory skutečnosti, že filmů formálně experimentujících s temporálností je poměrně dost.

Má diplomová práce si proto klade za cíl otevřít znovu téma času ve filmu skrze komparaci přístupu Jana Mukařovského a Gillesse Deleuze. K výběru těchto dvou myslitelů mě přimělo poznání s jakou originalitou a důmyslností se vyznačovaly jejich koncepce.

Jan Mukařovský jako jeden z prvních v celosvětovém kontextu vůbec rozpracoval samostatné pojednání o výstavbě času ve filmu, v českém kontextu byl podle dochovaných záznamů dokonce prvním. Tento český teoretik, estetik a člen Pražského lingvistického kroužku se řadil mezi vášnivé obhájce filmu jako umění a svými teoretickými texty významně pomáhal formovat filmologický diskurz. Film jej fascinoval zejména z toho důvodu, že byl zcela novým a velmi progresivním druhem umění, který se od doby svého vzniku neustále rozvíjel a proměňoval dynamickým tempem. Jeho texty se pokoušely podat odpovědi na základní specifika filmu jako uměleckého druhu a tím demonstrovat odlišnosti od ostatních druhů umění. Ovlivněn myšlením švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura směřoval Mukařovský své teoretické úsilí směrem k rozvíjení strukturalistické metody. Jeho texty z počátku 30. let 20. století reflektují především raný němý film, přesněji řečeno období narativní integrace, nikoliv kinematografie atrakcí. Filmy této doby nicméně ještě neměly napevno ustálené prvky filmové řeči a tak nelze mluvit o analýze „pevného“ filmového kánonu.

Gilles Deleuze byl také znalcem a interpretem strukturalismu, nikdy se však k tomuto směru nehlásil. Jeho odstup byl značný a podmíněn jeho původní filosofií. Deleuze měl k umění velmi blízko, v druhé polovině 20. století se řadil společně s Jeanem-Francoisem Lyotardem mezi filozofy, kteří se nejvíce věnovali umění. Film, tzv. sedmé umění, fascinoval tohoto teoretika ze všech druhů umění nepochybně nejvíce. Gilles Deleuze zaujal v rámci uvažování o filmu zcela unikátní pozici. Jeho snahou nebylo redefinovat filmové dějiny, ale pochopit samou podstatu filmového média, nazývanou Deleuzem jako dění, nikoliv jako postatu. Dění a *stávání se*, tyto procesuality bytí, se staly výchozími body nového přístupu k filmu. Deleuze vytvořil knihy věnované logice filmu, které se staly průsečíky dvou rovin imanence, tedy roviny umění a plánu filozofie. Deleuze se snaží neustále tázat a průběžně tvořit koncepty směřující k odpovědi na otázku „Co nám právě film ukazuje o času a pohybu?“. Rozvíjí téma času ve filmu, respektive povahu obrazu-času, který je novou kvalitou *obrazu-pohybu*. Tyto dvě kategorie jsou zcela novým označením pro filmový obraz, který se postupně proměňoval jako důsledek ustavování filmové řeči. *Obraz-čas* je charakteristický pro kinematografii po druhé světové válce, nejvýraznější tendence jsou patrné ve filmech italského neorealismu.



Deleuze nepodává definici kinematografického znaku nezávisle na dějinách filmu. Dle něj nelze popisovat film prostřednictvím abstraktních popisů jazyka či jakékoliv jiné komunikace. Byl si vědom faktu, že film zakládá zcela novou praxi, a tak přepsal do té doby empirické dějiny kinematografie do podoby filozofické reflexe, která uvažuje o filmovém médiu jako o procesu, nikoliv jako o sledu obrazů po sobě jdoucích.

Metoda komparace těchto dvou teoretiků bude rozdělena do třech aspektů, jakožto třech rovin porovnávání.

První rovina si klade za cíl představit z jakých základních myšlenek vycházeli Gilles Deleuze a Jan Mukařovský. Nastínění východisek, z kterých vycházejí jejich myšlenkové proudy, budou velmi podstatné nejenom pro pochopení koncepcí Deleuze a Mukařovského, ale také z hlediska zasazení do jejich kontextu doby.

Druhá rovina porovnávání je rovinou filmově teoretickou. V rámci této části diplomové práce vysvětlím, jak zapadají pojetí Jana Mukařovského a Gilles Deleuze do ostatních koncepcí pojmání času ve filmu. Objasním do jaké míry ovlivňoval vývoj filmové řeči možnosti časových konstrukcí a jakým způsobem byl prezentován v dobových reflexích o filmu.

Obě dvě roviny budou průběžně doplňovány o formální způsoby reprezentace času ve filmovém médiu od doby jeho vzniku. Uvedu, do jaké míry se proměňovaly principy konstruování časové roviny ve filmu a to nejenom na úrovni montáže, ale také rytmu, či vyprávění. Zdokonalování filmové řeči rovněž napomáhalo rozvíjet časový rozměr filmů, což se odráželo nejenom v tvůrčí kreativité, ale také v teoretické reflexi. Je třeba tuto oblast blíže rozvést, jelikož se budu velmi často odkazovat k určitým filmům, jejichž dobový kontext a formální postupy by měl být alespoň nastíněn. Moji snahou není analyzovat jeden či pár vybraných filmů, jakožto reprezentantů určitého stylu. Filmy, na které budu odkazovat, budou sloužit jako příklady pro dokreslení mých přesvědčení a názorů.

V rámci třetí roviny porovnávání se pokusím demonstrovat, do jaké míry a v jakých aspektech se liší strukturalistický přístup Jana Mukařovského a poststrukturalistický přístup Gilles Deleuze. Tato část bude určitou sumarizací předchozích dvou rovin komparace odrážející proměnu přístupu v rámci filmologického diskurzu. Texty Mukařovského a Deleuze od sebe dělí velký časový odstup, a tak bude třeba velmi pečlivě zohledňovat kontext doby jejich vzniku. Komparace textů mi však pomůže lépe porozumět proměnu strukturalistického pohledu Jana Mukařovského směrem k poststrukturalistickému či decentralizovanému myšlení Gilles Deleuze. Gilles Deleuze měl zcela jistě výhodu v tom

smyslu, že nahlížel na vývoj kinematografie se značným nadhledem, Mukařovský věnoval pozornost zejména období němé kinematografie. Stejně jako se v dějinách filmu proměňovaly prvky filmové řeči (práce s časovými rovinami, tempo, střih, dynamika, vyprávění apod.), stejně tak se proměňovalo teoretické uvažování o filmu. Moji snahou bude ukázat, jak se tyto koncepce proměnily, a nakolik korespondovaly s transformací filmového média.

## 2.1. Čas ve filmu - rytmus

Přestože filmy sestávají z prostorových obrazů, lze v nich nejlépe a nejzřetelněji zobrazit právě čas. Divák by jistě namítl, že spíše rozpoznává čas. Jeho pozice před projekční plochou mu jej umožňuje vnímat a prožívat. Umožňuje mu také řadit po sobě jdoucí časové řady. Percipient filmu se nicméně nemůže vrátet k výchozímu bodu a pozvolna vstupovat do souvztažnosti jednotlivých detailů, jako tomu je v případě jiných druhů umění. Vnímání filmu je plně determinováno skutečností, že časová forma je jednosměrná a nevratná. Uchopit filmové dílo v jeho totalitě znamená realizovat proces vnímání, který nutně vyžaduje potřebný čas a pozornost. Lidská percepce prošla od doby vzniku filmu značným vývojem, tím jak se postupně vyvíjela a ustavovala filmová řeč. Dnes jsme již navyklí přijímat a chápat filmy s velmi rychlým tempem charakteristické velmi dynamickou stříhovou skladbou a členitou mizanscénou.

Zobrazení času je samotnou podstatou filmového média. Samotný anglický výraz pro film *motion picture* – pohyblivý obraz – jasně naznačuje, že se bude jednat o pohyblivý obraz. Film je skutečně doslova pohyblivým obrazem, bylo by však velmi neuvážené tvrdit, že pouhý akt zřetězení statických obrazů rychlostí minimálně šestnácti po sobě jdoucích fotografií činí film uměním.

Mnoho teoretiků zdůrazňovalo důležitost kompozice filmových obrazů. Otázka kompozice však jasně odkazuje k faktu, že film je vystaven na vlastnostech jemu spřízněných uměleckých forem a postrádá své vlastní. Tím by nemohl být také ani uměním.

To, co činí obraz ve filmu natolik filmovým a autentickým je právě *rytmus*. Prostřednictvím rytmu lze vyjádřit čas, jeho průběh a trvání. Zní to možná banálně, ovšem není možné si představit filmové dílo, které by postrádalo jistý modus plynutí času. Tento cit pro práci s časem se odráží v „rukopise“ režisérů, a tak v případě autorských filmů nám nečiní velkou námahu poznat Bressonovy, Bergmanovy či Tatiho filmy.

Mnohdy se nám také stává, že nemůže přesně popsat film, který jsme právě shlédli. Máme pocit, že nedokážeme vystihnout hlavní záměr filmu, či obsáhnout jeho děj. U každého z nás však filmového dílo vzbudí určitý pocit, který v sobě přímo odráží naše přijetí rytmu toku času konstruující dramaturgickou linii. Ještě mnoho let po shlédnutí určitého filmu, si dokážeme vybavit tento pocit, přestože bychom jenom stěží pátrali v paměti po jménech hlavních hrdinů, práce kamery, stříhu či posloupnosti děje.

Přikládat výjimečnou důležitost střihu je také velmi pochybné. Vyházejme ze skutečnosti, že záběry v rámci natáčeného materiálu jsou již obdařeny svým vlastním tokem času. Jestliže konstruujeme strukturu filmového díla, tedy realizuje montáž skrze střih, je naším hlavním úkolem spojit jednotlivé části tak, aby se nerozpojil celkový rytmus formující konečnou dramaturgii. Hlavní úkol střihu spočívá v tom, aby byl co nejméně vidět. Střih by měl být ideální možností každé montáže, neměl by být násilný, neměl by stavět diváka do jasně daných pozic, naopak by mu měl poskytovat prostor pro vlastní interpretaci toho, co právě vidí. Ruský režisér Andrej Tarkovskij v této souvislosti dokonce hovoří o čase, který by měl pulzovat cévami filmu, který by ho měl oživovat a mít proměnné rytmické napětí.<sup>1</sup>

Tyto názory jsou jistě v přímém protikladu ruských montážníků, kteří konstruovali své filmy za účelem přesně definovaných významů. Střih sloužil jako funkce propagandy, nejen na rovině politické, ale také na rovině autorské. Princip založený na střihu, který dává dohromady dva významy a tím tak vzniká třetí, byl sice v době své vzniku velmi originální a působivý, dlouhodobě však byl neudržitelný, a nikdy nepřesáhl hranice Ruska. Střih předně určuje povahu stylu filmového díla, nikoliv jeho rytmus. Divák je navíc uzavřen v rámci obrazu, a je nucen dekódovat jednotlivé symboly jediným možným způsobem. Zde není prostor pro vlastní názor či pocity.

Vraťme se nyní k otázce času ve filmu a s ním spojeným filmovým rytmem. Bylo řečeno, že čas probíhá skrze jednotlivé záběry a tvoří výsledný rytmus. Tento rytmus se neodvíjí od samotné délky jednotlivých bloků, či záběrů, ale od úrovně napětí, které procházejí mezi nimi. Čas by měl držet mezi jednotlivými bloky určitou společnou hladinu, měl by být soudržným. Každý záběr vyniká svoji vlastní intenzitou času, tendující od zdánlivé rozředenosti až po přetlak, přičemž samotný střih tyto atributy nemůže proměnit, jelikož jsou již aktem reprodukce na celuloid pevně stanoveny.

Intenzita, s kterou si uvědomujeme plynutí času ve filmu, není přímo úměrná dynamice střihu. Tento fakt dokazují filmy mnoha japonských režisérů, kteří se pokoušeli ovládnout čas jako materiál umění. Na první pohled statické dlouhotrvající němé záběry nehybných věcí vzbuzují dodnes v divákovi zvláštní pnutí a pocit nekonečnosti záběru, který snad nikdy neskončí. Gilles Deleuze tvrdí, že „Ve chvíli, kdy je filmový obraz nejtěsněji konfrontován s fotografií, v té chvíli se od ní také nejradikálněji odlišuje [...]

---

<sup>1</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. s. 119. ISBN 80-903678-4-4.

Čas je plnost, to znamená neměnná forma naplněná změnou [...] Jde o velmi specifickou extenzi opznaku: učinit čas a myšlení vnímatelnými, učinit je viditelnými a slyšitelnými.“<sup>2</sup>

Film je uměním právě proto, jelikož si podmanil čas. Čas je pro něj materiálem, podstatou i hlavní múzou. Jeho vyjadřovacím prostředkem není jazyk, protože žádný nemá. Nemá schopnost dvojí artikulace, jelikož v případě filmu nemusíme být schopni rozumět jednotlivým zvukům a významům, jeho oznamovatelům a označovaným. V případě kinematografie jsou signifikant a signifikát téměř shodné. Film odkazuje jen sám k sobě, tím, že zapečetuje reálný čas. Je možné kdykoliv tuto pečeť otevřít a obnovit tak čas minulý. Tuto výsadu a přednost získal film jako jediný ze všech umění.

Zachycování faktických forem a projevů ve své reálném čase je hlavním posláním kinematografie. Film, vytváří silnou vazbu ke každému z nás, jelikož čas filmu je i časem námi prožívaným. Náš subjektivní čas se nepodobá času filmu, jehož podstatou je zformovat do přibližně 90ti minut například celý život člověka. Film však může pracovat s jakýmkoliv libovolným faktem, který se rozkládá v čase. Film, neomezen písmeny a řečí, může převzít cokoli.

Čas jakožto fakt zobrazený na plátně je pokaždé pouze výsledkem pozorování. Pozorování probíhá v čase a tudíž tento fakt ustavil filmovou konvencí, že prezentovaný děj musí být rozplétán či rozvíjen postupně. Tato následnost ustavuje výslednou dramaturgii a formuje rytmus. Nezáleží na tom, zdali je vyprávění pojímáno retrospektivně či prostřednictvím flashbacků, rozvíjení děje postupně je neměnným postupem, díky plynutí našeho žitého času. Čas je na rozdíl od prostoru nehomogenní, a je možné ho pokládat za nezvratnou řadu bez možnosti volného přecházení.

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 26-27. ISBN 80-7004-127-7.

### 3. Koncepce Gillesse Delueze a Jana Mukařovského – východiska a základní myšlenky

#### 3.1. Jan Mukařovský – Pražský strukturalismus

První teoretik, jehož budu v rámci prvního aspektu komparace představovat, je Jan Mukařovský. Tento český myslitel světového formátu, který působil v první polovině 20.století, se zasadil o značný rozmach pražského strukturalismu. Jeho základní myšlenky a koncepty dodnes otevírají cesty k novému uvažování a inspirují svým nadčasovým charakterem.

Jan Mukařovský se stal spoluzakladatelem a předním členem Pražského lingvistického kroužku, který byl založen v roce 1926 a byl jedním z hlavních center strukturalistické lingvistiky. Pražská lingvistická škola se významnou měrou zasadilo o vývoj lingvistiky, estetiky, poetiky a obecně teorie umění ve 20.století. Všechny tyto oblasti vědy byly budovány pod přímým vlivem nově se rodící sémiotiky a s ní spojené nové lingvistiky. Komplexní přístup Pražské školy vytvářel interdisciplinární symbiózu, která zanechala nejenom v českém kontextu velmi silný otisk.

Podle Jana Mukařovského strukturalismus „pojímá jednotlivá umění jako struktury spjatá navzájem dialektickými napětím, historicky proměnlivými, vidí nejen jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížování tím, že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sblížování, prolínání, ba i substituování.“<sup>3</sup>

Mukařovský rozšířil pohled na estetické objekty o důraz na člověka jakožto vnímatele, kterému je vlastní určitý společenský a kulturní kontext, Mukařovským označovaný jako „kolektivní vědomí“. Hlavní důraz se tak přesunul od autora, či původce díla (a jeho psychologických výkladů a profilů) směrem k vnímateli.

„Přesto však v oblasti, kterou pokrývá (Mukařovského strukturalismus), představuje nejjemnější existující konceptualizaci obtížné problematiky významového sjednocení uměleckého díla, jeho zapojení do tradice, jeho proměn a zařazené umění do společenské praxe a do celkového systému hodnot“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 156.

<sup>4</sup> VOLEK, Emil. *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. s. 91. ISBN 80-7185-666-5.

### 3.1.1. Vliv ruského formalismu

Koncepty teoretiků Pražské školy jsou charakteristické svou návazností na sémiotické uvažování švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura, zejména pro pojmání jazyka jako synchronního systému a povahy jazykového znaku a s ní spojené struktury, ale také ruského formalismu. Spřízněnost s ruským formalismem je zřejmá také díky spolupůsobení vědců Romana Jakobsona a Petra Bogatyreva<sup>5</sup>. Pražský strukturalismus nicméně dokázal přesáhnout koncepty ruských formalistů a rozvinout svá vlastní témata.

Důkazem těchto tvrzení je jistě i práce Jana Mukařovského, který pouze slepě nepřijímal formalistická východiska a teorie. Jeho zájem se neubíral směrem prohloubení naratologie, ale spíše vypracování společné metodologie v rámci literární analýzy. Asimilace a následný rozvoj formalistického paradigmatu napomohly k novému směru kritického uvažování pražského lingvistického kroužku spojeného s vytvářením vlastních a originálních koncepcí.

Výsledky lingvistických bádání jsou Pražským strukturalismem aplikovány na literární oblast obdobně jako je tomu v případě formalismu. Nicméně představitelé Pražského strukturalismu přistupují k strukturaci textů jako k funkci mimoliterárního vztahu ke skutečnosti, čímž jejich přístup přesahuje k interdisciplinaritě (estetika, antropologie, sociologie, aj.).

Formalismus se zaměřil především na zkoumání a popis formálních konstrukcí textu a jeho struktur. Není zohledňován kontext analyzovaných textů, primární zájem je upřen na dílčí jednotky a jednotlivé prvky, které podléhají klasifikaci a třídění.

Oproti tomu Pražský strukturalismus připojuje k formální struktuře i významovou strukturu, přičemž popisuje jednotlivé prvky i funkce struktury. Dílo je pojmáno jako struktura tvořená mnoha dílčími prvky, které formují komplexní dynamický celek. Jednotlivé funkce struktury díla se vzájemně doplňují, vytvářejí také určitou hierarchii určující vzájemné vazby. Velkým přínosem byl zejména fakt, že jejich práce se neomezují pouze na rovinu literární či lingvistickou, ale zkoumají také jiné druhy umění, například divadlo či film. Tyto tendence lze najít také ve formalismu, v podobě reflektování kinematografie, která se narativitou a znakovou povahou v mnohém podobná literatuře. Formalisté však hledají pevné vazby mezi filmem a jazykovými strukturami, čímž stojí v přímé kontradikci s filmově teoretickými koncepcemi Jana Mukařovského. Formalisté

---

<sup>5</sup> STEINER, Petr. *Ruský formalismus*. 1. vyd. Brno: Host, 2011. s. 31 ISBN 978-80-7294-405-7.

uvažují o filmovém médiu jako systému znaků. Filmy i přes svou realističnost nezobrazují přímo „reálné“ jevy, které známe z každodenního života. Tyto jevy film transformuje do podoby znaků.<sup>6</sup>

Jan Mukařovský dokázal asimilovat hlavní formalistický přínos. Emil Volek, český vysokoškolský pedagog působící v USA zabývající se zejména sémiotikou a teorií literatury, ve své knize *Znak, funkce a hodnota* tvrdí, že „V Pražské škole větev Mukařovského zdědila nejdůležitější kontury formalistického paradigmatu: avantgardní estetiku a její sémiotický kvas (zmírněný v literatuře, ale násobený jinými uměními či oblastmi, jako jsou etnografie či divadlo), nomotetická hledání, nekonstruktivní antilogocentrující impulz, dynamickou gestaltickou totalizaci, antiesenciální vývojové a vztahové pojetí uměleckého díla a také alianci s novou lingvistikou.“<sup>7</sup>

Pražský strukturalismus dokázal začít uvažovat o uměleckých dílech především s ohledem na zahrnutí jejich sociálního a historického kontextu. Díla se tak v rámci zkoumání „nevytrhávala“ a neizolovala, ale spíše pojímala jako dynamické strukturní celky, které mají své vlastní funkce. Také se zohledňoval vztah mezi jednotlivými druhy umění, které se mnohdy prolínaly a ovlivňovaly. Mukařovský zastává předsvědčení, že „Strukturalistická metoda ukazuje v novém světle i otázku tzv. vlivů a jejich významu pro dějiny jednotlivých umění.“<sup>8</sup>

Emil Volek dodává, že „Vývoj pražské školy je příběhem rychlé globální asimilace formalistického paradigmatu, následovaného jeho postupným vlastním rozvojem, který vede pak ke konfliktům s formalistickým dědictvím a až k negaci řady základních postulatů formalismu, třebaže obecný půdorys paradigmatu zůstává zdánlivě zachován. Napojení na formalistický projekt vede k Praze k nové symbióze, k nové trajektorii kritického myšlení a nakonec i k nové, originální modalitě paradigmatu.“<sup>9</sup>

### 3.1.2. Vliv fenomenologie Edmunda Husserla

Mukařovského metoda byla do značné míry ovlivněna i fenomenologií Edmunda Husserla. Vliv je patrný zejména v oblasti dynamického procesu, který klade důraz na

---

<sup>6</sup> STAM, R. - BURGOYNE, R. - FLITTERMAN-LEWIS, S.: *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Routledge, 1992. s. 11-12. ISBN 0-415-06595-X

<sup>7</sup> VOLEK, Emil. *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. s. 35. ISBN 80-7185-666-5.

<sup>8</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 156.

<sup>9</sup> VOLEK, Emil. *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. s. 36. ISBN 80-7185-666-5.



percipienta a jeho vnímání zobrazovaného. Zaujetí stanoviska, či určitého postoje je dle Husserla výrazem prováděných aktů či provádění aktů, přičemž tyto postoje utvářejí a formují určitý rámeček v němž probíhají silně selektivní akty (ustavující význam).

Mukařovský tvrdí, že člověk zaujímá ke skutečnosti vždy určitý postoj, který se proměňuje dle toho, za jakým účelem jedná. Tento postoj naplno ovládá lidské jednání jistým směrem. Třebaže zavrhuje možnost, že by se jednotlivé postoje navzájem prolínaly, přiznává, že se mnohdy vzájemně vylučují či se ruší.

Jako cíl poznávací činnosti určuje Jan Mukařovský zjišťování obecných zákonitostí, když tvrdí, že „Poznávací postoj, zcela podobně jako postoj praktický, míří tedy někam za skutečnost, která je právě v dané chvíli pod rukama a před očima.“<sup>10</sup>

V případě estetického postoje nabývá skutečnost, dle Mukařovského, povahy znakové, stejně jako u magicko-náboženského postoje a dodává, že „Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem [...] Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností [...] Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. Způsob, kterým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec. Zvýšenou měrou platí to ovšem o uměleckém díle, jež bylo přímo vytvořeno za tím účelem, aby pozorovateli navozovalo estetický postoj [...] Jen pro funkci estetickou je nositel funkce hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen.“<sup>11</sup>

Mukařovský tvrdí, že je také možné dosáhnout obratu v pohlížení na věci praktického určení, totiž v případě, kdy začneme pozorovat tuto věc samu a pro ni samu. V tento moment se mohou zvýraznit i takové vlastnosti věci samé, které byly do té doby přehlíženy, a naopak, dříve vlastnosti primární (praktické funkce) získají zcela nový rozměr.

Husserlova fenomenologie se také věnuje problému času v souvislosti s analýzou struktury prožitků a lidského vědomí. Vychází z předpokladu, že vědomí je proudem, tokem, který neustále plyne, a tudíž jednotlivé prožitky se vzájemně prolínají a střídají.

---

<sup>10</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Význam estetiky, s. 67.

<sup>11</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Význam estetiky, s. 68-69.

Naše vnímání aktuální tak plyne přechází do *retence* a *protence*<sup>12</sup>. Z tohoto důvodu je nutné reflektovat vědomí pouze s přihlédnutím času. Husserl se rovněž zabývá otázkou, zdali pojmovologický aparát vědeckého myšlení je schopen určitým způsobem pojímat temporalitu.

Postihnutí činnosti vědomí je znesnadňováno z toho důvodu, že naše vědomí je vždy na něco zaměřeno. Husserl tak prosazuje postoj odstupů, nazvaný *epoché*, při němž se zdržíme našich úsudků. Teprve pak je možné nahlížet na čisté fenomény, či na jevy zjevování, které jsou však časové povahy a zároveň ustavují náš vnitřní, zkušenostní čas. Fenomenologická zkoumání kladou důraz na způsob jakým se nám jeví čas, přičemž se zaměřují na především přítomnost, při níž se rodí aktuální zkušenosti. Husserl tvrdí, že objektivní čas sice existuje, ale přesahuje naši bezprostřední zkušenost. V přítomném vědomí je vždy obsažen i „dozvuk“ minulosti, který je možno zpřítomňovat. Uplývající jevy si drží pevné místo v objektivním, vnitřním čase. Dle Husserla se každý časový jev rozkládá do toku, přičemž vědomí, ve kterém se vše rozkládá, není možné znovu vnímat. Nové vnímání by bylo opět něčím časovým odkazujícím zpět na konstituující vědomí.<sup>13</sup>

Pokud vnímáme umělecké dílo, vždy jsme ovlivňováni intencemi jak minulými, tak budoucími, které se projevují jako *retence* (zkušenosti, které máme z minulosti) a *protence* (očekávání a předjímání budoucího). Umělecké dílo je časovým objektem, který se nejenom v čase nachází, ale také sám vytváří určitý časový rozměr.

Přestože byl Jan Mukařovský silně ovlivněn fenomenologií Edmunda Husserla, Mukařovského metoda uvažování o estetice je přísně strukturalistická. Subjektivismus vlastní fenomenologii je v přímé kontradikci k objektivistickému zaměření strukturalismu. V rámci strukturalistické metody byla hlavní pozornost upřena na estetický objekt pojímaný jako specifický znak, skrze který je možné reflektovat dynamickou proměnlivost autorské intence.

### 3.1.3. Vliv lingvistiky Ferdinanda de Saussura

Mezi další vlivy, které se podílely na formování Pražské školy, patřila také *lingvistika*, tak jak ji rozvinul Ferdinand de Saussure. Jazyk je Pražskou školou pojímán

---

<sup>12</sup> HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. 2. vyd. Praha: Ježek, 1996. s. 44. ISBN 80-901625-9-2.

<sup>13</sup> HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. 2. vyd. Praha: Ježek, 1996. s. 112-113. ISBN 80-901625-9-2.

jako dynamická struktura a komplexní systém znaků, přičemž tento způsob uspořádání je zkoumán na různých jazykových rovinách. V případě paradigmatické osy je zájem upřen na opozice, a v případě syntagmatické osy na kontrasty. Jazyk, jakožto soubor výrazových prostředků, je pražskými strukturalisty analyzován nejenom z hlediska formy, ale také z hlediska obsahu. A tak je zkoumán text také z perspektivy rovin, do nichž sám zasahuje, a které jeho samotného ovlivňují a formují. V popředí zájmu nestojí pouze jazykový znak, ale estetický znak. Mukařovský uvažuje o uměleckém díle jako o estetickém znaku, přičemž toto dílo má v percipientovi vzbuzovat estetický postoj. Estetický znak odkazuje nejen na sebe, ale rovněž na příslušný kontext.

Pro Mukařovského se stal jazyk určitým modelem konceptualizace jiných oblastí bádání. Jeho snahou bylo aplikovat Saussurovo pojetí znaku na literární a umělecká díla, nicméně místo označení *signifiant* a *signifié* používal označení *znak-věc* a *znak-význam*.

Mukařovský rovněž rozšířil Saussurovu uvažování o rovině jazykové, v níž jazyk vytváří arbitrární vztahy mezi označujícími a označovanými. Tuto jazykovou rovinu doplnil o rovinu estetickou, podle níž jsou umělecké znaky chápány jako motivované. Umělecká díla jsou charakteristická převahou estetické funkce, ostatní funkce jsou také přítomné, ale nemají dominantní postavení. Hodnota uměleckého díla navíc spočívá v něm samém, nemusí sloužit určitému cíli. Umělecké dílo vytváří určité vazby se skutečností.

Mukařovský o uměleckém znaku uvažoval jako komplexním znaku. Předložil definici struktury jako specificky utvářeného typu celku, která je vytvářena funkcemi vzájemně se doplňujícími a vytvářejícími hierarchické uspořádání. Struktura uměleckého díla je celkem, který je něčím více nežli jeho jednotlivé části. Povaha celku je, dle Mukařovského, dynamické povahy.

Autoři knihy *Znaky, obrazy a stíny slov* Peter Michalovič a Vlastimil Zuska, věnující se filozofii a sémiologii obrazu, tvrdí, že jedním z největších přínosů Pražské školy bylo vybudování základů tzv. funkční lingvistiky. Nejvíce stěžejním pojem v rámci této školy – pojem *funkce* - se stal výchozím konceptem v rámci analýzy jazyka. Nešlo pouze o to zjistit, jakou funkci plní jednotlivé prvky jazyka v závislosti na celkové struktuře jazyka, ale také jaká je funkce jazyka jako celku.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009. s. 40. ISBN 978-80-7331-129-2.

Dle Mukařovského jsou funkce umění velmi rozmanité. Dílo může vykonávat i několik funkcí zároveň a může je také postupně variovat. Jednota a soudržnost struktury je zajišťována tzv. dominantou. Proměna dominanty má podobu výměny funkcí, a tak změna dominantní funkce má nutně za následek i přesun celkového smyslu díla. Tato dominantanta slouží k hierarchizaci jednotlivých jazykových funkcí. Michalovič a Zuska dodávají, že „Zkoumání jazyka z hlediska různých funkcí, které může plnit, umožnilo jeho pluralizaci, jemnější analýzu, vedoucí k odhalení prostoru, v němž se vedle sebe a nad sebou nacházejí různé jazykové útvary či dílčí systémy, z nichž každý má svůj jazyk – *langue* a promluvu – *parole*.“<sup>15</sup>

Mukařovský tvrdí, že stejně jako jazyk slouží komunikaci, tak také umělecké dílo je určeno k propojení mezi tím, kdo jej vytváří a tím, kdo jej přijímá (percipient). Umělecké dílo sestává z více složek, jež nesou určitý význam. Teprve v momentě celkového uzavření významu díla „stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke skutečnosti a výzvou ke vnímateli, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací citový i volní zároveň.“<sup>16</sup>

Emil Volek ve své knize *Znak, funkce a hodnota* také poukazuje na spřízněnost Pražské školy s lingvistikou, když tvrdí, že „nejúžeji je strukturalistická teorie umění spjata s lingvistikou, jak je pojmána v Pražském lingvistickém kroužku: rozvinutím fonologie otevřela lingvistika teorii literatury cestu ke zkoumání zvukové stránky slovesného uměleckého díla, rozborem jazykových funkcí dala nové možnosti studiu stylistiky básnického jazyka, umožnila pochopení uměleckého díla jako znaku.“<sup>17</sup>

### 3.1.4. Mukařovského estetika

Teoretické dílo Jana Mukařovského se zabývá především obecnou estetikou, strukturální teorií a rozličnými sémiotickými mechanismy literárního umění. Emil Volek v této souvislosti dodává, že „problém estetiky se u něho staví v jednotě třech aspektů nebo

---

<sup>15</sup> MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009. s. 42. ISBN 978-80-7331-129-2.

<sup>16</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 151.

<sup>17</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 147.

pohledů zaměřených na týž společenský prostor: estetická funkce v něm nově hledá své poslání, přičemž jejími kompasu jsou sociální normy a hodnoty.<sup>18</sup>

Jan Mukařovský se nicméně neomezoval pouze na oblast lingvistiky, estetiky, popřípadě literatury, ale také na oblast architektury, výtvarného umění, divadla či filmu. Interdisciplinární záběr by dle jeho slov měl být přítomen v přístupu jakéhokoliv estetika. Velmi inovativním se může jevit jeho kladný postoj k přejímání vlivů, který byl v období 20. a 30. let 20.století teoretiky velmi zřídka uznáván. Výrazně však vystupoval proti sbližování jednotlivých druhů umění, při kterém by docházelo k „znásilňování“ materiálu, tedy k předstírání nepřírodných vlastností materiálu. Mukařovský přímo tvrdí, že „Znásilňováním materiálu se tedy hranice mezi jednotlivými uměními spíš zdůrazňuje, než zastírá.“<sup>19</sup> Prostupováním hranic mezi uměními naopak dochází k vzájemnému obohacování a vývoji. Tato tendence se promítá také v Mukařovského přístupu k filmu, který bude analyzován v rámci 3. kapitoly.

Umělecké dílo je dle Jana Mukařovského mnohem více nežli předpokládanou intencí autora, je znakem, který má svou vlastní strukturu. Bylo již zmíněno, že každá ze složek uměleckého díla je nositelem dílčího významu a také, že tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. Umělecké dílo chápané jako znak může mít několik smyslů zároveň, a klade důraz na proces, kterým vzniká vztah ke skutečnosti. Každé umělecké dílo se také jeví vnímateli jako kontext – významová souvislost.

Struktura sestává z mnoha složek, přičemž každá z nich může být zdrojem určitého významu. Mezi složkami se vytvářejí vzájemné vztahy, které jsou povahy dynamické. Struktury tedy nelze chápat jako statické uskupení, což jenom dokládá fakt, že mezi nimi neustále dochází k přeskupování jejich hierarchie. Podněty k těmto přesunům, v rámci postavení složek ve strukturách, dává vnímatel, který dílo vnímá vždy skrze své vlastní zkušenosti, diskurz, což ovlivňuje samotnou percepci. Mukařovský soudí, že „Každé umělecké dílo – i „nejpůvodnější“ – je tedy vjato do souvislého proudu, procházejícího časem. Není uměleckého díla, které by bylo z tohoto proudu vypjato.“<sup>20</sup>

Hierarchie podléhají neustále změně, čímž se stává všudypřítomná proměnlivost základem dynamiky jakékoliv struktury.

---

<sup>18</sup> VOLEK, Emil. *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. s. 61. ISBN 80-7185-666-5.

<sup>19</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Umění, s. 175.

<sup>20</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 148.

Ve své stati „*O strukturalismu*“ hovoří Jan Mukařovský o struktuře tímto způsobem: "Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy dynamické svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje. Ve svých vzájemných vztazích usilují jednotlivé složky stále nadřadit se jedna druhé, každá z nich projevuje snahu uplatnit se na úkor ostatních, jinými slovy: hierarchie, vzájemná podřazenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla), je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají dočasné do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejím přeskupováním stálého mění."<sup>21</sup>

Strukturou je dle Mukařovského v první řadě umělecké dílo samo o sobě, které je charakteristické rovnováhou stále se přeskupujících sil, a také uznáváním konvencí předešlých a překračováním jejich mezí. „Každá ze současně žijících generací umělců představuje svou tvorbou strukturu jinou, často značně odlišnou od ostatních, a tyto struktury navzájem na sebe působí“<sup>22</sup> V průběhu doby prochází metoda uměleckých snažení určitého autora značných změn, čímž se postupně proměňuje také struktura jeho děl. Tak je tomu také v případě umění jako celku, kde dochází k přeskupování složek a mění se hierarchie. Každý druh umění jako struktura vytváří zvláštní vztahy napětí k ostatním. A tak se mění i hierarchie umění, což dokládají jednotlivé historické epochy. Povahu struktury mají nejenom jednotlivá umělecká díla a vývoj každého umění jako celku, ale také vzájemné vztahy mezi uměními. Mukařovský tvrdí, že „lze mluvit o úhrnné struktuře umění. Ale struktura umění vstupuje v souvislosti řádu vyššího se strukturami ostatních kulturních jevů.“<sup>23</sup>

Mukařovského pojmání struktury tudíž vychází z přesvědčení, že základem není objekt, ale pouze element, dílčí prvek. Vzájemné vztahy elementů tak vytváří výsledný celek, či výsledný tvar. Pojem celku pojímá Mukařovský jako souvztažnost jednotlivých složek.

---

<sup>21</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 148.

<sup>22</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 149.

<sup>23</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4. Pojem celku v teorii umění, s. 47.

Umělecká struktura se postupně vyvíjí sama ze sebe, svým vlastním pohybem, a tak je nutné pohlížet na strukturu vždy v závislosti na strukturách ostatních. Změny ve struktuře spouští tedy nejenom okolní společenské změny, ale rovněž vývojem jiné kulturní oblasti.<sup>24</sup>

Struktura je charakteristická svou energičností a dynamičností, když tvrdí, že „Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá za složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do striktního celku zařaduje a k němu ji poutá; dynamičnost strukturního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i jejich vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší.“<sup>25</sup>

Tato dynamičnost se projevuje v procesu přijímání díla, v jeho percepci. Jednotlivé znaky se během aktu percepce přiřazují do percipientova vědomí a tím ovlivňují samotný smysl předchozího, což platí také naopak, předcházející proměňuje významy nově se ustavující.

V této souvislosti Mukařovský soudí, že „se každé umělecké dílo jeví vnímátele jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ní, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo.“<sup>26</sup> Sémantického procesu se účastní všechny složky uměleckého díla, přičemž významotvornou platnost mají i způsoby, jakými se těchto složek užívá uvnitř díla. „Všechny složky tradičně nazývané formálními jsou tedy v uměleckém díle nositeli významů, částečnými znaky. A zase naopak, složky nazývané zpravidla obsahovými (tematickými) jsou svou povahou také jen znaky, které nabývají plného významu teprve v kontextu uměleckého díla.“<sup>27</sup> Vztah umění ke skutečnosti je tak dialektický a historicky proměnlivý.

---

<sup>24</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, s. 16.

<sup>25</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, s. 11.

<sup>26</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 151-152.

<sup>27</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 153.

### 3.1.5. Estetická funkce, norma a hodnota

Jan Mukařovský podal v polovině 30.let 20.století jeden z nejsystematičtějších výkladů problematiky estetiky, představující tři klíčové a nezastupitelné estetické aspekty. Tyto aspekty jsou vzájemně se ovlivňující a neoddělitelné.

Každý subjekt obsahuje čtyři základní funkce. Symbolické a estetické funkce spadají do funkcí znakových; praktické a teoretické funkce mezi tzv. bezprostřední funkce. Mukařovský nehovoří pouze o estetických, ale také i mimoestetických funkcích. Jejich oddělenost není nijak striktní, obě fungují v dynamických vazbách.

Mukařovský tvrdí, že hranice estetické oblasti jsou velmi proměnlivé a odvisí od míry estetické vnímavosti. A tak „aktivní způsobnost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností,...“<sup>28</sup> Dodává, že podnětem k vytvoření estetických funkcí jsou společnosti ustavené normy. Právě normy formují rozličné možnosti hodnocení. Kolektiv<sup>29</sup> tak utváří estetické kánony, jejichž hlavní snahou je potlačit a zastínit kánony předešlé.

*Estetické funkce* se velmi často podřizují funkci jiné (ze strany autora), v závislosti na dobových tendencích v umění. Estetično nelze považovat za skutečnou vlastnost věcí. Mukařovský tvrdí, že „Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem.[...] Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje konec konců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem.“<sup>30</sup>

Pro umění je nejvíce specifická funkce estetická, přesto však se neomezuje pouze na oblast umění, ale zasahuje do veškeré práce člověka. Je jedním z nejdůležitějších činitelů, které vytváří vztah člověka ke skutečnosti. Funkce estetická nemá konkrétní vymezený cíl, spíše vyřaduje věc nebo činnost z praktických funkcí.<sup>31</sup> Její tendence a povaha přispívá ke skutečnosti, že umění tenduje k co nejširší mnohofunkčnosti.

---

<sup>28</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 11.

<sup>29</sup> Kánony si vytváří každá společenská vrstva i každé prostředí.

<sup>30</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 19.

<sup>31</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 154.



Umělec musí vkládat svoji subjektivitu do díla takovým způsobem, že jeho strukturu předem přizpůsobuje dané funkci. Rozhodnutí, zdali dílo funguje jako umělecké dílo, ovlivňuje také percipient. Mnohdy se před námi objeví objekt zdánlivě zbavený jakékoliv funkčnosti, na naši percepci se tak tím pádem klade větší nárok. Většinou hodnocení vyplývá na základě konfrontace s již danými uměleckými konvencemi, přesto je třeba, aby byl zachován pocit volnosti v našem rozhodování.

Estetická funkce a funkčnost je povahy antropologického ukotvení. Emil Volek v této souvislosti dodává, že „Antropologické zakotvení se stává pro Mukařovského promyšleným referenčním bodem a nikdy nebude neměnnou metafyzickou esencí. Bude rámcem, v němž a proti němuž vznikají a poměřují se základní hodnoty; nikoli tedy nějaký deterministický biologický Umwelt, nýbrž proměnlivý svět lidských hodnot a otevřený prostor pokračujícího zápasu o naše lidství.“<sup>32</sup>

*Estetická hodnota* je sociálním jevem, který je vytvářen estetickou funkcí. Mukařovský pojímá hodnotu jako dynamickou jednotu či jako proces. Tím, jak se neustále transformují umělecké tradice a také umělecká díla, mění se také estetická hodnota.

Důraz Mukařovského na společensko-sociální kontext dokládá jeho názor, že „i v předešlých dobách však reagoval proces estetické hodnoty vždy velmi živě na dynamiku společenských vztahů, jsa ji současně i předurčován, i zasahuje do ní zpětným nárazem.“<sup>33</sup> Společnost vytváří instituce, která regulují hodnocení uměleckých děl. A tak se kolektivní ráz hodnocení přímo odráží i v individuálních estetických názorech. Zatímco estetická norma podřizuje indiciální případ obecnému pravidlu, estetické hodnocení posuzuje jev v celé jeho komplexnosti. Hodnocení díla je pevně spjata s percipientem, který přetváří umělecký artefakt v estetický objekt. Mukařovský v této souvislosti uvažuje o dosahu našich estetických soudů. Stejně jako se proměňují všechny aspekty kultury, mění se také naše perspektiva pohledu. Proměnlivá východiska ovlivňují také náš rozličný pohled na estetické objekty.

O estetické hodnotě se Mukařovský vyjadřuje tímto způsobem: „Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem

---

<sup>32</sup> VOLEK, Emil. *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. s. 70. ISBN 80-7185-666-5.

<sup>33</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 46.

samé struktury (srv. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití.<sup>34</sup>

Mukařovský zdůrazňuje povahu znakovosti uměleckých děl. Umělecká díla jsou znaky vytvářenými lidmi jako členy určitého kolektiva pro další členy tohoto kolektiva. Znakovost v sobě tak skrývá určitý předpoklad pro pochopení ze strany ostatních percipientů. Toto chápání však ve výsledku závisí především na individuálním posouzení. Třebaže estetický objekt je proměnlivý, objektivní estetická hodnota je obsažena v materiálním artefaktu. Tvrdí, že „nezávislá estetická hodnota je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo podává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot, té které doby a toho kterého prostředí.“<sup>35</sup> Nezávislost hodnoty tak odvisí od četnosti trsů mimoestetických hodnot, které k sobě artefakt dokáže upoutat.

*Estetická norma* je regulativem estetické funkce, ovšem není neproměnným pravidlem, ale složitým a stále se obnovujícím procesem. Mukařovský neuvažuje o normě jako o něčem dogmatickém a závazném, naopak, spíše v souvislosti s aktem překonávání, když tvrdí, že „Přestože norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona – jinak by se stala jím a přestala by být normou.“<sup>36</sup>

Norma je určitým druhem kolektivního vědomí a její přítomnost je nejvíce zjevná teprve v momentu jejího porušení či překročení. Aplikace normy je jejím naplněním, nicméně pokaždé dochází k určité odchylce, jelikož každé umělecké dílo v sobě nese minulost, ale směřuje dále do budoucnosti. Vývoj umělecký je charakteristický právě pro překonávání norem. Umělci pouze nekopírují díla předešlá, ale vkládají svoji osobitou a originální invenci, aby nebyli pouhými epigony. Jedinečnost uměleckých děl není nikdy zcela absolutní. Pozitivně směřované hodnoty na uměleckém dílu neznamenají přesné dodržení norem. Také z toho důvodu dochází často v našich hodnotících aktech k střídání libosti a nelibosti. V určitém kontextu mohou vedle sebe koexistovat i několik norem, jak předešlých, tak i nově ustavených.

---

<sup>34</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 48.

<sup>35</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 63.

<sup>36</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 24.

Umělecké dílo je tak komplexní strukturou, která obsahuje mnoho norem, a v průběhu vývoje lze sledovat proměnu jednotlivých struktur uměleckých objektů. Normy formují složitý systém – vkus. Vkus rozkazuje, hodnotí a ovlivňuje individuální perspektivy nazírání na umělecká díla. Normy nastolují různé možnosti hodnocení v rámci kulturního povědomí. Společnosti a kulturní prostředí formují kánony, přičemž Mukařovský poukazuje na vztah hierarchie estetických kánonů a hierarchie společenských vrstev.

## 3.2. Gilles Deleuze

V rámci prvního aspektu komparace představím koncepci Gilles Deleuze. Tento francouzský filozof působil v mnoha oblastech, zejména významný je jeho přínos ve filozofii a teorii umění, konkrétně ve filmové teorii.

Tvorba Gilles Deleuze lze rozdělit do tří částí. V rámci první části se Deleuzovy práce věnovaly dějinám filozofie, konkrétně významným autorům filozofické západní tradice, jako například Nietzsche, Bergson, Peirce, Spinoza či Leibniz. Druhá část tvoří vlastní Deleuzovy práce věnované filozofickým tématům, či teorii umění, zejména filmu. Právě sem patří knihy *Film 1 (Obraz-pohyb)* a *Film 2 (Obraz-čas)*, které se stanou hlavním předmětem mého zájmu. Třetí část souvisí se spoluprací Gilles Deleuze s Félixem Guattarim.

Hned na úvod je třeba zmínit značný odstup Gilles Deleuze od Jana Mukařovského. Ten byl způsoben nejenom časovým rozpětím dělící tvorbu obou teoretiků<sup>37</sup>, ale také díky tomu, že každý z nich pocházel z odlišného kulturního prostředí.

Filozofické i politické postoje Gilles Deleuze jsou těsně spjaty s pařížskými květnovými událostmi v roce 1968, a posléze i v dalších evropských městech. Právě politický kontext stál za spoluprací s Félixem Guattarim, a měl za cíl nikoliv propojit jejich vzájemné vědomosti, ale shromáždit jejich společné nejistoty z okolního dění po Máji 1968.<sup>38</sup>

Deleuzův velký přínos filozofii lze shledat v jeho vlastním výkladu významných filozofů a konceptů dějin západní filozofické tradice. Z hlediska tématu mé diplomové práce je pro mě stěžejní Deleuzův odkaz v oblasti umění, konkrétně filmu. Deleuze se v rámci estetické problematiky nevěnoval pouze filmovému médiu, ale také literatuře či

---

<sup>37</sup> Jan Mukařovský se narodil v roce 1891 a zemřel roku 1975. Mukařovského strukturalistické texty věnované filmu vznikly v roce 1933. Oproti tomu Gilles Deleuze se narodil v roce 1925 a zemřel roku 1995. Zásadní práce *Film 1* a *Film 2* byly vydány v první polovině 80.let 20.století.

<sup>38</sup> „Oba patříme ke generaci, jejíž politické vědomí se zrodilo v nadšení a naivitě osvobození s jeho konspirační mytologií fašismu. [...] Naším východiskem byla úvaha jež se týkala toho, jak se v těchto klíčových dobách a v měřítku společnosti jako celku projevilo cosi z řádu touhy, co bylo vzápětí potlačeno a zlikvidováno jak silami státu, tak i z moci stran a takzvaných dělnických odborů, tedy do jisté míry i samotnými levicovými organizacemi.“ – DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Deleuze a Guattari vysvětlují..., s. 244.

výtvarnému umění. Jeho úvahy o umění nejsou pojímány izolovaně, zapouzdřeny do jedné či několika knih, spíše se jako nit táhnou napříč téměř celým jeho dílem.

I když byl Deleuze dosti znalý v problematice strukturalismu, což dokazuje řada jeho textů, mimo jiné *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalismus?*, on sám se k tomuto směru nehlásil a nepřipojoval. Deleuze odmítal povyšovat strukturální lingvistiku v rámci sémiotiky či obecně vědy o člověku. Odmítal rovněž aplikovat její metody na dílčí části kulturního celku, například umění, estetiku či film (ve filmu byly tyto tendence velmi patrné zhruba od 60.let). Dle jeho názoru není na lingvistice nic podstatného, co by jí zaručovalo toto výsadní postavení<sup>39</sup>. Lingvistické postupy zdůrazňovaly například binární opozice, vůči kterým se Deleuze společně s Guattarim striktně vymezovali, když tvrdí ... „Binární logika je duchovní skutečností kořene-stromu. Dokonce i tak „pokročilá“ disciplína jako lingvistika považuje stále tento kořen-strom za základní obraz, a zůstává tak připoutána ke klasické reflexi. [...] Jinými slovy, tento typ myšlení nikdy nepochopil *multiplicitu*: aby pomocí nějaké duchovní metody dosáhl dvojího, musí předpokládat silnou základní jednotu [...] Binární logika dichotomie byla pouze nahrazena vzájemně jednoznačnými (*bi-univoque*) vztahy následných kruhů.[...] Binární logika a vzájemně jednoznačné vztahy stále ještě ovládají psychoanalýzu (strom blouznění ve freudovské interpretaci Schreberova případu), lingvistiku, strukturalismus, dokonce i informatiku.“<sup>40</sup> Podle jejich názoru se binární vazby, či binární nástroje staly nástrojem moci, či ideologie.

Předmětem jejich zájmu nebylo objevování platných a neměnných hierarchií jazyka (nikoliv ve smyslu individuálního použití, ale spíše nadindividuálního, kolektivního rázu) vytvářející stromové struktury, které formují významy slov. Jejich pozornost byla upřena spíše do roviny individuální, jedinečné a neopakovatelné, formující zcela nová uspořádání a styly (v Deleuzově smyslu styl jakožto pohyb pojmu). Tato uspořádání nazývají jako rizomatická. Deleuze s Gattarim si záměrně zvolili pojem *rizom*, jako kontrast k hierarchickému uspořádání kořenového typu.

Deleuzovo myšlení je charakteristické prolínáním s dalšími vědeckými obory, především patrný je vliv biologie, geologie, či psychologie. Pojem *rizom* odkazuje k botanice, v níž slouží jako označení pro podzemní stonek či hlízu, který nabývá nejrůznějších forem a může se rozvíjet do jakýchkoliv směrů. Libovolný bod *rizomu* může být spojen s jakýmkoliv jiným, čímž se diametrálně odlišuje od kořenové struktury či

---

<sup>39</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Rozhovor o tisícich plošinách, s. 39.

<sup>40</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 11-12. ISBN 978-80-87054-25-3.

stromu. Rizomatická metoda může analyzovat jazyk takovým způsobem, že ho decentruje do jiných dimenzí a registrů. Tím se odlišuje od lingvistické metody, která začíná analýzu v určitém bodě, a rozvíjí se na základě dichotomie.<sup>41</sup>

Deleuze dále zastává názor, že s mnohostí je třeba zacházet jako s *multiplicitou*. *Multiplicity* jsou rizomatické a nemají ani subjekt a ani objekt, ale pouze dimenze. Struktura stromu vytváří hierarchii s jasnými pozicemi a body, oproti tomu v *rizomu* existují pouze linie či dimenze (pohyblivé směry) a nefungují žádné binární vazby. Logika stromu je založena na obtisku a jeho reprodukci, strom dále artikuluje a hierarchicky třídí obtisky. *Rizom* není obtiskem, je mapou. Mapa je typická svou rozložitelností, otevřeností a schopností neustálých proměn. Poskytuje mnohonásobné vstupy, kterými může neomezeně proudit například touha, což jsou také vlastnosti *rizomu*.

Deleuze s Guattarim tvrdí, že „Všechny *multiplicity* jsou ploché v tom smyslu, že zaplňují a obsazují všechny své dimenze.[...] *Multiplicity* definuje vnějšek: abstraktní linie, linie úniku nebo deteritorializace, podle níž mění svou přirozenost a spojuje se s ostatními.“<sup>42</sup>

*Rizom* může být přerušen a přesto zůstane zachován jeho rozvoj. *Rizom* v sobě nese jak linie *segmentarity* (linie organizace), tak linie *deteritorializace* (linie úniku). Tyto linie se prolínají a střídají, také mezi sebou tvoří silné vazby. Deleuze uvažuje o *rizomu* jako o antigenealogii. Chce poukázat na skutečnost, že stromové struktury naplno ovládly západní realitu a západní styl myšlení. Dle jeho názoru není naše myšlení stromovité, naopak je založeno na *multiplicitě* – tak jako náš mozek. Je proto chybou snažit se vizualizovat či strukturovat *rizom*, *rizom* je v každém případě nemyslitelný.

*Rizom* sestává z plošin, které nemají začátek ani konec. Je třeba se zbavit přesvědčení, že střed je průměr, ale spíše místo, v níž věci nabývají rychlosti.

Postihnutí mnohosti je dle Deleuze a Guattariho vždy nutné vytvořit prostřednictvím střízlivosti a v dimenzích, které jsou nám předkládány, vždy *n-1*. „Odčítat jedinečné od mnohého, které má být vytvořeno; psát v *n-1* dimenzích. Takový systém by mohl být nazván *rizom*.“<sup>43</sup> Kniha *Tisíc plošin* byla psána jako *rizom*, složena z plošin, přičemž každá z plošin může být čtena z libovolného místa. Autoři používali slov

---

<sup>41</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 13-14. ISBN 978-80-87054-25-3.

<sup>42</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 15. ISBN 978-80-87054-25-3.

<sup>43</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 13. ISBN 978-80-87054-25-3.

sloužících jako plošiny, slov jako pojmů, pojmů jako linií. Deleuze hovoří o *Tisíci plošinách* přímo jako o knize pojmů. Pojmů, které se nepoužívají k tomu označovat, co je věc. Hlavní pozornost je tentokrát zaměřena na okolnosti věci (v jakých případech, kdy, apod.). Pojem má hovořit o události a nikoliv o podstatě.<sup>44</sup>

Snaha nezapouštět kořeny a neupadat do starých postupů a uspořádání mělo například za následek fakt, že autoři tvořili knihu a texty společně, a nikdy neodhalili podíl svého autorství. Nepřisvojují si jednotlivé části textu, kniha je společným dílem. Nešlo tedy o spolupráci dvou lidí v přímém slova smyslu, spíše o spojení dvou odlišných proudů či toků, které se nakonec spojí v nový, třetí proud. V této souvislosti hovoří Deleuze o nevyhnutelné potřebě využívat prostředníků, jelikož každý vždy pracuje s jinými. „Tvorba, to sú prostredníci. Bez nich niet diela. [...] Treba vytvárat' prostredníkov, fiktívnych alebo reálnych, živých alebo neživých. Je to postupnosť. [...] S Félixom Guattarim si jeden druhému robíme prostredníka.“<sup>45</sup>

Během tvorby textu se pokaždé rozhodovali, do které z plošin se zrovna pustí a přitom vytvářeli kruhy konvergence. Jejich podněty neměly vyvěrat z kořenů, ale odněkud z prostředku. Cílem nebylo psát knihu, ale text složený z plošin, které spolu navíc komunikují skrze mikroštrbiny, jako procesy v mozku.

*Rizom* tedy nezačíná ani nekončí, je mezičlánkem a spojenectvím. „Strom vnucuje sloveso „být“, tkanivem *rizomu* je spojenectví, jediné a pouze spojenectví.“<sup>46</sup> *Multiplicita* by měla být chápána jakožto mnohost ve smyslu „to A to“, podstatné je „A“, jelikož A není první, ani druhou možností, ale je právě tím hraničním, něčím mezi, tokem.

Lidský život je založen na interakcích a spojování, jelikož vše je výsledkem těchto procesů. Deleuze hovoří o lidském těle ve spojitosti s termínem *asambláž* – tělo jakožto *asambláž* rozličných genů, postřehů, názorů, vzpomínek, schopností vytvářet vazby mezi ním a ostatními těly. *Asambláž* může existovat v podobě mnoha rozpojených prvků, aby však bylo zaručeno jejich vzájemné propojení, dochází k procesu *stávání se*. Proces *stávání se*, který je hybnou silou všeho vytváří určité *deteritorializace*, jejichž podstatou je proměna vlastností stávajících na vlastnosti zcela nové. Transformace formujících prvků je procesem *stávání se* zaručující přirozený vývoj všeho okolo nás. Proces *stávání se* neposuzuje podle výsledku, ale podle kvality samotného průběhu.

---

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Rozhovor o tisících plošinách, s. 36.

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Prostředníci, s. 141.

<sup>46</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 35. ISBN 978-80-87054-25-3.

### 3.2.1. Vliv Henri Bergsona

Deleuzův přístup k filozofii je charakteristický tvorbou nových přesahujících pojmů, přičemž Deleuze tvrdí, že „Tyto pojmy překračují duality běžného myšlení a současně dávají věcem novou pravdu, nově ji organizují a neobvykle člení.“<sup>47</sup> Názor, že filozof má být v první řadě tvořivý, a nikoliv reflexivní je u Gillesse Deleuze patrný takřka ve všech jeho textech v mnoha kontextech.

Doba přelomu 19. a 20. století byla dobou kdy získal pohyb nejenom statický obraz, ale také pojem. Deleuze v této souvislosti tvrdí, že „Bergson je jeden z prvních případů samopohybu myšlení. Nestačí totiž povedat, že pojmy se pohybují. Treba navyše vytvorit' pojmy, ktoré sú schopné intelektuálne sa pohybovať. Práve tak nestačí robiť tieňohru, ale treba vytvorit' obrazy schopné samopohybu.“<sup>48</sup> Každý pojem stává se také nevyhnutelně paradoxem a jako takový není všeobecninou, ale souhrnem jednotlivostí přesahujících jedna k druhé.

Filozofie je podle Deleuze pojímána jako logika *multiplicit*. Tím, že filozof vytváří pojmy, formuje rovněž oblast roviny vzhledem k oblastem ostatním. Pojem je tak sloučeninou linií, a tím, jak se roviny imanence konstruují po oblastech, musí se pojmy neustále obnovovat. Pojmy jsou vždy určitými nárazy, tvrdí Deleuze.<sup>49</sup>

Jednoduché pojmy dle Deleuze neexistují, jelikož pojem sestává z jednotlivých složek, kterými je definován, což vytváří určitou kombinaci.<sup>50</sup> Pojem je prostorem, který je určován vzájemnými vztahy neustále se proměňujících okolních prvků.

Gillesse Deleuze pro tvorbu pojmů inspiroval Henri Bergson. Z tohoto důvodu bude nutné přiblížení základních postulátů tohoto francouzského filozofa z přelomu 19. a 20. století. Pokusím se vysvětlit hlavní pojmy Bergsonovy filozofie, kterým se věnuje Deleuze, a které měly zásadní význam z hlediska uvažování o filmu, o časové povaze filmového média. Bergsonův vliv je patrný takřka v celém Deleuzově filozofickém uvažování, a to nejenom v souvislosti s jeho koncepcí filmu. Jeden z nejlepších současných znalců filmové teorie a estetiky David Norman Rodowick tvrdí, že „Film je v tomto smyslu pro Deleuze tou uměleckou formou dvacátého století, která má nejbliže k tomu automaticky předvádět

---

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Bergson, 1859 - 1941, s. 22.

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Prostředníci, s. 138.

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O filozofii, s. 165.

<sup>50</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Co je filozofie?*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 35. ISBN 80-7298-030-0.



Bergsonovu intuici pohybu.<sup>51</sup> Nabízí se tak aplikovat Bergsonovy koncepce času na film, jelikož film se zrodil ve stejné době, v níž se rozvíjelo myšlení Henri Bergsona.

Český filozof Miroslav Petříček, který je překladatelem řady publikací Gilles Deleuze, v textu zabývajícím se Deleuzovou koncepcí filmu tvrdí, že „Ta generace francouzských filozofů, k níž náležejí Lyotard, Derrida a Deleuze, vychází z aporie, do které těsně po válce francouzské velké školy vyústily, totiž z aporie protikladu geneze a systému, konkrétně: dialektiky a strukturalismu. A onu aporii lze formulovat takto: Má-li být vskutku vyčerpávajícím popis určité struktury (např. jazykového systému), pak jenom tehdy a potud, pokud se mu podaří eliminovat nejen problém vzniku této struktury, nýbrž i jejího dění či *stávání*.“<sup>52</sup>

Deleuze ve své knize *Bergsonismus* spojuje se jménem Henri Bergsona pojmy *trvání*, *paměti*, *životného rozmachu a intuice*.

Filozof Josef Fulka, překladatel a odborník na francouzskou filozofii, tvrdí, že Bergson byl především filozofem přesnosti a právě přesnost stála v centru Bergsonova zájmu. Dodává, že „Jedním z nejdůležitějších strategických kroků, které Bergson musel podniknout, aby vrátil skutečnosti její ztracenou důstojnost, je kritika myšlení založeného a abstrakci, a následkem toho soustavné odhalování všech možných omylů a zkreslení, jímž nás vystavuje přílišná důvěra v jazyk a jeho schopnosti konsekventně vyjadřovat a pojmenovávat povahu skutečnosti.“<sup>53</sup>

Metodou bergsonismu je *intuice*. Intuice je přesně vymezenou metodou, která již předpokládá trvání. Fulka v souvislosti s bergsonovskou intuicí tvrdí, že „Intuice je skutečnou filozofickou metodou spočívající ve vyloučení nebo odstranění nejrůznějších špatných návyků, jež nám vnutilo nahlížení na realitu jako na cosi, co nám může být k něčemu užitečné (a nic víc), a v následném uchopení jevů z hlediska trvání a pohybu.“<sup>54</sup> Základem metody je schopnost klást problémy správným způsobem, a nikoliv je jen řešit. Dobře položený problém v sobě může ukrývat i klíč k jejímu odhalení, stačí se cestě přizpůsobovat a dobře ji sledovat. Bergson soudí, že hlavním usilováním intuice je

---

<sup>51</sup> RODOWICK, D. N. Obraz a znak (stroj času Gillesa Deleuze). *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2001, roč. 5. č 1, s. 27. ISSN: 1335-1893.

<sup>52</sup> PETŘÍČEK, M. jr. Gilles Deleuze Film 1. Obraz-pohyb. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2001, roč. 13. č 3, s. 8. ISSN: 0862-397X

<sup>53</sup> FULKA, J. *Bergson a problém paměti*. In *Filosofie Henri Bergson*. Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 12.

<sup>54</sup> FULKA, J. *Bergson a problém paměti*. In *Filosofie Henri Bergson*. Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 15.

definování povahových diferencí. Skrze intuici můžeme pronikat do nitra zkoumané entity a splývat s tím, co ji činí jedinečnou a nevyjádřitelnou.<sup>55</sup>

Bergsonismus je dle Josefa Fulky filozofií novosti, když tvrdí, že „Realita je dynamická díky univerzálnímu trvání, jež vytváří další a další konfigurace a strukturní vzorce, které nejsou pouhými rekombinacemi prvků a částí toho, co tu již bylo dříve, ale čímsi skutečně radikálně novým a neočekávaným.“<sup>56</sup> Bergson tak přetransformoval filozofickou otázku věčnosti na otázku nového. Jak je možné, že se nové rodí, a že ho můžeme rozpoznat?

Bergson tvrdí, že „Vše“ nemůže být dáno, jelikož je otevřeností. Podstatou jakékoliv otevřenosti je být v neustále proměně, získávat nových kvalit, trvat. Celek tedy není a nemůže být daný. Deleuze tvrdí, že „Vše se vytváří a nepřestává se vytvářet v jiné dimenzi bez částí, jako to, co předvádí soubor z jednoho kvalitativního stavu do druhého, jako ryzí a neustálé *stávání* se, které těmito stavy prochází.“<sup>57</sup> Celek vždy zasahuje s cílem zabránit souborům uzavírat se v sobě, či ve vztahu k druhým, což pouze potvrzuje povahu otevřenosti. Celek se objevuje v dimenzi trvání, které se mění a které se nepřestává měnit. Chaos není pojímán jako náhodná neuspořádanost, je prázdne, ale pouze ve smyslu virtuálna. Prvky se vytvářejí a poté mizí, tím pádem se dá hovořit o nekonečné rychlosti zrodu a zániku.

Deleuze poukázal na skutečnost, že smyslem vědy je odhalovat zamrzlý obraz všeho dění, naopak filozofie reflektuje rychlost a povahu dění. Pojmy, které filozofie vytváří by v sobě měly odrážet rychlost. Tvorba pojmů ve filozofii je vhodná tam, kde se střetává s filmovým médiem jakožto pohyblivým obrazem. Právě film vytváří jediný odpovídající *obraz myšlení*, zobrazení myšlení ve vztahu k času a pohybu má v tomto případě formu vizuální a akustickou. Deleuzovo zaujetí filmem pramení z toho, že nám předkládá komplexní obraz trvání, jelikož filmový obraz sestává ze seskupení prvků, které mezi sebou vytvářejí časové vztahy.

Deleuze pracuje s bergsonovským pojmem *trvání*, které mu slouží jako předpoklad pro tvorbu kinematografických pojmů. Trvání je proměna, transformace. Základním prvkem trvání je diference, či lépe řečeno dějící se diference. Jeho přirovnání trvání k melodii se ukazuje jako jediné vyhovující, jelikož trvání melodie je také nerozdělitelné.

---

<sup>55</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha Mladá fronta, 2003. s. 175-176. ISBN 80-204-1008-2.

<sup>56</sup> FULKA, J. *Bergson a problém paměti*. In *Filozofie Henri Bergson*. Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 19-20.

<sup>57</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 19. ISBN 80-7004-098-X.

„Diferenciace je schopnost toho, co je jednoduché, nedělitelné, toho, co trvá.[...] diferenciace je způsob toho, co se realizuje, aktualizuje či utváří. Virtualita, jež se realizuje, je současně tím, co se diferencuje, tj. tím, co dává vzniknout divergentním řadám, liniím evoluce, druhu.“<sup>58</sup> *Životní vzmach* je pak trváním, pokud dochází k diferenciaci a aktualizaci. Trvání je především změna povahy, kvality. Trvání se nikdy nezastavuje a tak nelze uvažovat o přítomnosti jako o aktuálním okamžiku, lze hovořit pouze o určitém intervalu, který se projevuje pozorností k životu. Minulost přežívá v naší přítomnosti, a spolu s přítomností tvoří dva spolu existující elementy.

Deleuze nicméně zmiňuje, že existuje také minulost obecně, „jež není specifickou minulostí té či oné přítomnosti, ale jakoby ontologickým živlem, minulostí, která je věčná a je tu vždycky, podmínkou pro „uplývání“ každé specifické přítomnosti. Právě minulost obecně umožňuje všechny jednotlivé minulosti.“<sup>59</sup>

Deleuze hovoří o dvou krajnostech, trvání a životním vzmachu, virtuálnu a jeho uskutečnění. Jelikož podstatou virtuálna je to, že se uskutečňuje, je trvání již životním vzmachem. Mezi těmito krajnostmi existuje třetí aspekt, paměť.

Teze, že film má zvláštní vztah k *trvání*, se pro Deleuze stává klíčovou v jeho knihách *Film 1 Obraz-pohyb* a *Film 2 Obraz-čas*. Obrazy jsou odvozovány z pohybu a tím se představují jako segmenty časoprostoru. „Rovina *obrazů-pohybů* je totiž pohyblivý stříh Všeho, které se mění, to znamená určitého trvání či „vesmírného dění“.“<sup>60</sup>

Bergson tvrdil, že pohyb a *stávání* jsou pravdou skutečnosti, nikoliv jejími akcidenty. Jestliže máme vystihnout rysy samotné reality, je třeba se přizpůsobit povaze reality – tekutosti. Gilles Deleuze tvrdí, že „U Bergsona není sebemenšího rozlišení dvou světů, smyslové a inteligibilního, nýbrž pouze dva pohyby či lépe řečeno dvojí směřování jednoho a téhož pohybu, přičemž jedno je takové, že pohyb tuhne ve svém produktu, ve svém výsledku, který jej přerušuje, a druhé je takové, jež pohyb obrací a v produktu nachází pohyb, jehož je výsledkem [...] Bytí není složeno z přítomností. Anebo jinak: je to produkt, který není, a pohyb, který již byl.[...] Bytí je diference, a nikoliv cosi nehybného či indiferentního, ani kontradikce, který je pouze falešným pohybem. Bytí je sama

---

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Bergson, 1859 - 1941, s. 29.

<sup>59</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. 1. vyd. Praha Garamond, 2006. s. 64. ISBN 80-86955-41-9.

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 89. ISBN 80-7004-098-X.

diference věci.“<sup>61</sup> Bytí je proměňování a toto nazývá Bergson trváním, trvání je to co diferencuje, to, co se svou povahou mění.

To, co je odlišováno přirozeně je tendence, nikoliv věc. Věc tak nikdy není čistá, ale je směsí, kterou je třeba rozdělovat. Skutečná věc je samotná tendence. Intuice pak slouží jako metoda dělení, která rozděluje směs do dvou povahově rozličných tendencí.<sup>62</sup>

Deleuze tvrdí, že Bergsonovo rozlišování vnímání, efektivity a činnosti jakožto tři druhů pohybu je velmi nové a to především z toho důvodu, že nikdy nebylo správně přijaté. O valorizaci myšlení Henri Bergsona se pokusil právě Gilles Deleuze v souvislosti s reflexí filmu.

---

<sup>61</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Bergson, 1859 - 1941, s. 24-25.

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. 1. vyd. Praha Garamond, 2006. s. 19-20. ISBN 80-86955-41-9.

## 4. Koncepce Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského – vztah k ostatním koncepcím k času ve filmu

Nyní se dostáváme k druhé rovině porovnávání, která byla již v úvodu nazvána jako filmově teoretická. V této části diplomové práce se zaměřím přímo na přístupy k času ve filmu z perspektivy Jana Mukařovského a Gillesse Deleuze. Vysvětlím, jak pojetí těchto dvou teoretiků zapadala mezi ostatní dobové filmově teoretické úvahy. V souvislosti s tímto budu také reflektovat formování filmového média z hlediska ustavování filmové řeči, které ovlivňovalo status filmu jako umělecké formy. Tento vývoj se přímo odrážel v textech filmových teoretiků a proto je nutné, aby byl zohledňován.

### 4.1. Práh diskursivní praxe

Pokud máme uvažovat o formování filmově teoretických textů, bude třeba nastínit počátky filmové esejistiky, jelikož o filmové teorii se specializovaným charakterem lze hovořit pouze až v období po II. světové válce.

První období lze datovat od doby vzniku kinematografu v roce 1895 do roku zhruba 1907. Reflexe filmu byla téměř okamžitá, film byl hodnocen jako komerční akce pro diváky. Raná kinematografie lze charakterizovat skrze její atrakční charakter. Atrakce se stává velmi záhy po vzniku filmu skutečnou senzací, a jako taková se stala výrazovým prostředkem zaručující přitažlivost pro všechny typy diváků. Od roku 1903 se ve Francii objevují první specializované filmové časopisy<sup>63</sup>. Již z prvních textů je patrné zaujetí rozmanitostí atrakcí ve filmech, také se v souvislosti s kinematografem hovoří přímo o atrakci. Tento fakt dokládá, že filmová představení byla v úplných začátcích pouze součástí bohatého programu music-hallů či kaváren. Atrakce se staly hybným motivem výstavby filmů, narativní složka byla povětšinou upozaděna a nerozvíjena. Scénáře spíše sloužily k propojování sekvencí atrakcí. Tento první modus filmové praxe označují filmoví teoretici André Gaudreault a Tom Gunning jako *systém monstrativních atrakcí*<sup>64</sup>. Tzv. *paradigma monstrance*, součást modelu periodizace rané kinematografie představené

---

<sup>63</sup> První se objevil časopis *Le Fascinateur* (náboženský časopis zabývající se vlivem filmu a fotografie), dále *Phono-ciné-Gazette*, či *Argus-Phono-Cinéma*. In: ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism. Volume I.: 1907-1929*. 1.vyd. Princeton University. Press, 1988. s. 5-6. ISBN 0-691-00062-X.

<sup>64</sup> GAUDREULT, A. Atrakce v kinematografii. *Cinepur: časopis pro moderní cinefili*, 2008, roč. 16. č. 59, s. 0014. ISSN: 1213-516X.

Philippem Marionem a později Frankem Kesslerem<sup>65</sup>, v sobě nicméně již zahrnuje určitý záměr filmaře přizpůsobovat zobrazovaný materiál, což se nedá tvrdit o úplně prvních snímcích, na nichž je patrný téměř nulový zásah ze strany tvůrce, a důraz je kladen pouze na reprodukci, nikoliv na podobu toho, co je zaznamenáváno.

Ustavování základní podoby primární reflexe o filmu jako novém médiu je patrné mezi roky 1907 a 1914. Toto období je také nazýváno jako období „před kánonem“<sup>66</sup>. Autoři při psaní o filmu využívají tzv. metodu kombinatoriky, tzn. využívají dřívější pozadí a metody. Estetické pozice filmové reflexe krystalizují až po roce 1915, do této doby převládá jako forma psaní esejistika. V raném období patří mezi základní otázky filmově teoretických úvah především otázky uměleckého přínosu nového média, otázky jeho primární funkce, otázky spřízněnosti kinematografie s ostatními druhy umění, otázky statusu režiséra a také zdali je se jedná o elitní či populární záležitost. V této době se začínají objevovat první knihy<sup>67</sup> sloužící jednak jako manuály, jak s filmem pracovat, ale také historické a sociologické přehledy. V denících jsou pravidelně přítomny zprávy o filmech, sloupky či recenze. Od roku 1914 se film prosadil jako hlavní zábavný fenomén, vytlačující divadla a kavárenské koncerty a to nejenom ve velkých městech, ale také na vesnicích. Rané filmové texty<sup>68</sup> se na tento jev zaměřovaly, stejně tak jako na výchovný a morální rozměr filmu. Přesto se autoři reflektující film velmi záhy rozštěpí na dvě skupiny, přičemž první skupina (hlavní představitel Ricciotto Canudo) zastává elitářský postoj, jejich texty se snaží pasivního diváka vychovávat a poučovat, druhá skupina autorů (například L.Delluc) naopak projevuje nadšení z toho, jak masové publikum docenilo film dříve, nežli intelektuální elita, tato skupina shledává diváka aktivním.

Otázky zabývající se specifičností filmu jsou pro 10.léta 20.století zcela stěžejní, čemuž odpovídá i debata v rámci první kinematografické konference, či nově vzniklý proud *Film d'Art* ve Francii, jehož snahou bylo ze stran filmových tvůrců i teoretiků dobýt filmu prestiž. Od poloviny 10.let 20.století se velmi progresivně rozvíjí francouzská

---

<sup>65</sup> Gaudreault ve svém textu *Atrakce v kinematografii* používá tohoto modelu periodizace. In: GAUDREULT, André a MARION, Philippe. *Le Cinéma naissant et ses dispositions narratives*. Cinéma & Cie. International Film Studies Journal, č.1, podzim 2001, s. 34-41; GAUDREULT, André a KESSLER, Franka. *L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chabne*. In: Laura Vichi (ed.), *The visible Man: Film from Early Cinema to the Era of Modern Cinema*, Udine: Forum, 2002, s. 23-32

<sup>66</sup> Kánon – klasické texty tohoto období. Toto rozlišení ustavil filmový teoretik Richard Abel v knize *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*

<sup>67</sup> Například knihy Jacquese Ducoma *Le Cinématograph scientifique et industriel, traité pratique de cinématographie /1911/* či Léopolda Lobela *La projection cinématographique : guide pratique à l'usage des opérateurs projectionnistes /1912/* IN: In: ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism. Volume I.: 1907-1929*. 1.vyd. Princeton University. Press, 1988. s. 6. ISBN 0-691-00062-X

<sup>68</sup> Například texty Ricciotta Canuda, Luise Delluca či Victorina Jassetta.

„teorie“, vznikají první knihy o filmu pro širokou veřejnost<sup>69</sup>, a dále tzv. *cine-romány* dovysvětlující děje promítaných snímků. Omezuje se debata vztahu filmu a vzdělávání, do popředí se dostává zkoumání filmu jakožto formy.

Jak již bylo zmíněno, postoje na film se dělí na dva tábory. První uvažuje o filmu jako o pouhé nápodobě reality, o mechanickém přepisu nepřesahujícím skutečnost, který ničí vkus (pasivního) diváka<sup>70</sup>. Druhý postoj brání film, vyzdvihuje jeho přednosti, shledává jeho velký přínos v oslovování a následném sblížování všech sociálních tříd diváků, které bylo do té doby zcela upozaděné. Kino se stalo místem, kde se setkávaly všechny společenské třídy, děti i dospělí. Toto období, zhruba od roku 1908 do roku 1914 je jakožto druhý modus filmové praxe označován jako *system narativní integrace*. Jednotlivé prvky filmového vyjadřování byly podřizovány narativním účelům. Filmový teoretik a představitel nové filmové historie André Gaudreault tvrdí, že „Hlavní charakteristika systému narativní integrace spočívá ve volbě jednoho prvku filmového označování, kterému daný systém přiřadí roli čistě integrační. Tímto prvkem je vyprávění příběhu.“<sup>71</sup> Filmy tohoto období vynikají propracovanějším rozmístěním profilmových prostředků (důraz na mizanscénu) a dramaturgií. Sofistikovanější forma filmového vyprávění v sobě zahrnovala také přítomnost filmového vypravěče. Vývoj některých postupů, především střihu, přináší velké možnosti manipulace v rámci složky filmografické. Snahou již není nahromadit obrazy vedle sebe, ale vytvářet a konstruovat jejich vzájemnou provázanost. Film není tvořen pouhými scénami či obrazy, ale je možné uvažovat o záběrech, které spolu tvoří vazby a významové struktury. Rodí se tak rytmus a tempo vyprávění.

Ve 20. letech 20.století se ve Francii objevuje snaha vyzvednout výtvarný a lyrický potenciál filmu. Ústředním se stává pojem *fotogenie* rozpracovaný Louisem Dellucem, který je také nadále reflektován dalšími, především francouzskými, teoretiky. *Fotogenie* představuje filmové médium jako autentickou uměleckou formu s vlastním výrazem. Film je vymezován vůči ostatním uměním, ale ne coby syntéza, ale skrze jeho jedinečnost, kterou lze postihnout pomocí pojmu *fotogenie*. Delluc tvrdí, že *fotogenie* způsobuje, že běžné věci vnímáme tak, jak jsme je dosud neviděli.<sup>72</sup> Béla Balázs později v roce 1924 v rámci textu *Podstata filmu* také hovoří o specifičnosti v souvislosti s tím, jakým

---

<sup>69</sup> Mezi nejznámější knihy patří *Le cinéma /1919/* od Diamanta-Bergera, či *Cinéma et cie /1919/* od Louise Delluca

<sup>70</sup> Hlavním zastáncem tohoto postoje byl Marcel L'Herbier.

<sup>71</sup> GAUDREAU, A. Atrakce v kinematografii. *Cinepur: časopis pro moderní cinefili*, 2008, roč. 16. č 59, s. 0014. ISSN: 1213-516X.

<sup>72</sup> BROŽ, J. – OLIVA, L.. *Film je umění*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. s. 23-27. ISBN 11-058-63.

způsobem je zpodobněno „to fotografované“, nikoliv samotná technika. Teprve obraz otvírá nové vidění a schopností filmového média je oživovat neživý svět.<sup>73</sup>

## 4.2. Český kontext

V českém kontextu byla reflexe filmového média takřka okamžitá. Existovaly zprávy nejenom o zahraničních, ale také o prvních českých filmech; jejich charakter byl nicméně pouze komerční. Na počátku 10.let 20.století se objevují debaty o společenském a morálním vlivu kinematografie (zejména na děti), autory těchto textů jsou pedagogové, ženské spolky či církevní představitelé a jejich vyznění je veskrze negativistické. „Primárním smyslem jejich lamentací pochopitelně nebyla objektivní analýza nového média, nýbrž burcování úřadů a veřejnosti k důslednější kontrole hygienických podmínek projekčních sálků a morálně závadných obsahů filmů.“<sup>74</sup> Myšlení o filmu, které se zabývá otázkou specifičnosti filmového média, se rozvíjí kolem roku 1910, kdy si kinematografu začínají všimati umělci, spisovatelé či divadelní kritici. Základy filmové kritiky položil Václav Tille, který v textu *Kinéma*<sup>75</sup> z roku 1908 zdůrazňoval výchovný potenciál filmu. Jeho snahou bylo odhalit podstatu a specifičnost nově se rodící umělecké formy. Zásadní otázkou textu však přesto zůstává, zdali lze film považovat za umění. V 10.letech 20.století se objevují texty o filmové režii, či hereckém projevu, klasifikaci žánrů, stylových tendencí či kritické zhodnocení dobových pokusů a o literární a divadelní reformu kinematografie stavící na vizualitě, či rozbor filmové řeči.<sup>76</sup> Autory těchto nejvýznamnějších textů<sup>77</sup>, z nichž je patrná inspirace kubismem, pragmatismem či moderními vědeckými teoriemi, jsou bratři Čapkové.

V první polovině 20.let 20.století vychází zásadní stať Karla Teigeho *Foto kino film*<sup>78</sup>, která prohlašuje fotografii a film za nejmodernější umělecké disciplíny. Text, který je psán manifestačním naléhavým stylem a často zkratkovitou formou „naznačuje, jak

<sup>73</sup> BROŽ, J. – OLIVA, L.. *Film je umění*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. s. 9-20. ISBN 11-058-63.

<sup>74</sup> SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Slále kinema*. Praha: Národní filmový archív, 2008. s. 21.

<sup>75</sup> TILLE, Václav. *Kinéma* In: *Novina* 1, 1908, č. 21 (6.11.), s. 647-651; č.22 (13.11.), s. 689-693; č.23 (20.11.), s.716-720

<sup>76</sup> SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Slále kinema*. Praha: Národní filmový archív, 2008. s. 27.

<sup>77</sup> Jedná se především o texty *Biograf* z roku 1910 (Karel Čapek a Josef Čapek) a *Styl kinematografu* z roku 1913 od Karla Čapka

<sup>78</sup> TEIGE, Karel. *Foto kino film* In *Život. Sborník nové krásy* 2. Praha: Výtvarný obor Umělecké besedy 1922, s. 153-168



důležitou úlohu sehrály ideje pokroku a kolektivismu v rozvoji filmového myšlení dvacátých let<sup>79</sup>, uvažuje z čeho pramení moc filmu. Přestože Teigeho myšlenky nejsou úplně původní, ale jsou spíše syntézou dobových proudů a názorů, řadí se mezi reprezentativní texty evropské umělecké avantgardy. Program české umělecké avantgardy byl sdružen v Devětsilu a film se záhy stal klíčovým inspiračním zdrojem, což dokazují poetistické teorie filmu volně navazující na již zmíněný Dellucův pojem *fotogenie*. Avantgarda byla v této době přitahována syntetickým charakterem filmu, od druhé poloviny 20.let se zájem přesunul k otázce specifických filmových prostředků a specifík. Postupný obrat je také patrný od fascinací amerického či francouzského filmu k filmu sovětskému, konkrétně montážní škole.

V druhé polovině 20.let 20.století se ustavil první filmový spolek levicové inteligence – Klub za nový film moderních filmových pracovníků, sdružující nejvýznamnější intelektuály zabývající se filmem (E.F.Burian, K. Schulz či Karel Teige). Krátké roční působení spolku bylo záhy vystřídáno spolkem novým nazvaným Filmklub, nepolitickým sdružením filmových kritiků reflektujících především umělecký film. Koncem 20.let slábne vliv poetismu a pronikají do kin sovětské avantgardní filmy, přičemž se začíná formovat generace levicových filmových kritiků pravidelně a aktuálně hodnotící českou filmovou produkci.

Třicátá léta jsou charakteristická především ohlasy funkcionalismu (vzniká mnoho textů věnovaných vztahu filmu a architektury<sup>80</sup>), sociální kritiky a surrealismu, tyto tři názorové proudy se odrážely nejenom v teoretické, ale také filmové tvorbě.

Přelom 20. a 30.let 20.století byl pro kinematografii klíčový, jelikož němý film upadal a rodil se zvukový film. Přestože byl filmový průmysl na konci 20.let vcelku dobře rozvinutý ve všech oblastech a nástup synchronního zvuku mohl proběhnout bez větších problémů, z ohlasu dobových kritiků, filmařů i teoretiků je patrná různorodost představ o nadcházejícím vývoji filmu.

Převažují spíše skeptické tendence, které spojují příchod zvuku s úpadkem celého filmového umění. Zvukový rozměr podle jejich názorů znovu přiblíží film k divadlu, a filmová řeč ustavená v průběhu 20.let ztratí na svém účinku. Rovněž existují představy, že filmová produkce bude tvrdě podřízena diktátu masového trhu a technickým podmínkám

---

<sup>79</sup> SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Sláde kinema*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. s. 29.

<sup>80</sup> Jedná se zejména o texty *Architektura a film* z roku 1926 od Víta Obrtela, a *Film a stavba* z roku 1933 od Jana Kučery

výroby. Tato nedůvěra v zvukový film pochopitelně není patrná pouze v českém kontextu, ale také v západní Evropě či Hollywoodu. Okrajově se tak jeví názor, že národní kinematografie zanikne díky nezájmu zahraničního trhu o českojazyčné filmy.

Na druhé straně však existují také diskuze kritiků a teoretiků (například Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Karel Teige), kteří uvažují o zvukovém filmu jako o nové formě kinematografie, které zvukový rozměr poskytuje nové možnosti vývoje.

Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl v úvodu knihy *Antologie českého myšlení o filmu* shrnují, že „Katastroficko-utopistická dialektika dobového diskurzu o zvukovém filmu nepochybně souvisela s významnou rolí, jako ve filmové kritice sehráli autoři z okruhu avantgardy, kteří po celá dvacátá léta nenašli příležitost uplatnit své představy v praxi, a proto je promítali do svých teoretických úvah o zvuku. Rovnocenného partnera jim tvořili jazykovědci a esteticí spříznění s Pražským lingvistickým kroužkem (založen 1926), pro něž bylo důležité, že filmový záznam řeči nabízí materiál pro umělecké využití znakových vlastností mluveného jazyka, že do filmového vyprávění vnáší nové principy metonymické soumeznosti (Roman Jakobson) a sukcesivní výstavby prostoru (Jan Mukařovský).“<sup>81</sup>

Roman Jakobson v rámci filmového uvažování rozvinul koncepcí *metafory* a *metonymie*. Vycházel přitom ze svého textu *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*, ve kterém poukázal na dva druhy uspořádání prvků jazyka. Pro jazyk jsou charakteristické vazby *kombinace* a *selekce*, nicméně v případě lidí trpících afatickými poruchami dochází k neschopnosti procesů buď selekce (je potlačen vztah podobnosti) či kombinace (je potlačen vztah soumeznosti). *Metaforický* a *metonymický* postup tvoří dvě sémantické linie při rozvíjení promluvy.<sup>82</sup> Jakobson filmu připisuje nevídanou rozmanitost synekdochických velkých detailů a metonymických záběrů díky možnostem proměnlivé perspektivy, hloubce či ohnisku záběru. Naopak montážní a střihové postupy filmu skýtají možnosti metaforických významů.<sup>83</sup> Tuto koncepcí filmové *metafory* a *metonymie* rozvinul v 70. letech 20. století filmový sémiotik Christian Metz.

---

<sup>81</sup> SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Sláde kinema*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. s. 43-44.

<sup>82</sup> JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1995, s. 69. ISBN 80-85787-83-0

<sup>83</sup> JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1995, s. 70. ISBN 80-85787-83-0

### 4.3. Jan Mukařovský a jeho přístup k filmu

Jan Mukařovský patřil ve své době mezi obhájce a příznivce filmu jako umělecké formy a s jistotou lze tvrdit, že jeho texty významnou měrou pomáhaly vytvářet filmově teoretický diskurz. Fascinace filmem je z jeho textů zcela zjevná, mimojiné také proto, že Mukařovského reflexe kinematografie spadá do doby přelomu 20. a 30.let 20.století, která, jak již bylo řečeno, byla pro vývoj filmu zásadní. Přestože Jan Mukařovský nenapsal programově strukturalistických studií o filmu mnoho, konkrétně *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve světlech velkoměsta)* z roku 1931, *K estetice filmu* (1933) a *Čas ve filmu* (1933), staly se velkým přínosem pro rozvoj uvažování o filmovém médiu.

Dvacátá léta byly dobou, kdy film nejvýraznějším způsobem zformoval hlavní prvky filmového jazyka (mizanscéna, střih, montáž, apod.) a ustavil kánony (nejen) filmové narace. Příchod zvuku na konci 20.let 20.století měl vedle ekonomických a technických důsledků také vliv na styl. Jan Mukařovský poukazoval na skutečnost, že technický přerod byl provázen také přerodem estetickým.

Absolutních odpůrců filmu v této době stále ubývalo, vystřídali je nicméně kritici zvukového filmu. Roman Jakobson, kolega Jana Mukařovského, v rámci jeho významné statě věnované filmu *Úpadek filmu* tvrdí, že kritici zvukového filmu hřeší především předčasnými generalizacemi pojímající němost do souhrnu strukturních vlastností filmu, čímž chápou jakoukoliv odbočku ve vývoji za urážku. „Znovu se ukvapují, prohlašují-li vlastnosti dnešních mluvících filmů za vlastnosti mluvícího filmu vůbec. Zapomínají, že nelze srovnávat první zvukové filmy s posledními němými. Současný stav zvukového filmu je doba zaujetí novými technickými vymoženostmi, doba začátečních hledání nových forem.“<sup>84</sup> Jan Mukařovský, stejně jako Roman Jakobson, tvrdili, že němý film také potřeboval určitý vývoj k tomu, aby ustavil své normy a kánony. Stejně tak doba lámání tohoto kánonu, přerod němého filmu ve film zvukový, byl dobou nevyhraněnou, hledající nové způsoby využití materiálu. Filmový jazyk se proměnil dle využívaného materiálu filmu, dříve tomu byla (především) věc optická, v případě formování zvukového filmu je materiálem (především) věc akustická. Roman Jakobson také poukazuje na fakt, že „zvukový film novou rozmanitostí nahrazuje strnulost dosavadního pojetí, které důsledně škrtilo z říše filmových věcí zvuk.“<sup>85</sup>

<sup>84</sup> JAKOBSON, R. *Úpadek filmu?*. In *Slále kinema*. Praha: Národní filmový archív, 2008. s. 310.

<sup>85</sup> JAKOBSON, R. *Úpadek filmu?*. In *Slále kinema*. Praha: Národní filmový archív, 2008. s. 311.

Jan Mukařovský uvažoval o filmu jako dynamicky se rozvíjející umělecké formě, jelikož mohl pozorovat postupný zrod filmových kánonů, konvencí či norem. Na film nenahlíží jako na ustavenou formu, ale jako na nepřetržitý proces vzniku nového umění. Závrtným tempem si vytváří své vlastní normy a zákony, které v případě potřeby opouští a získává nové. Mukařovský neshledává film v područí starších umění, naopak, směle se od nich odpoutává, mnohdy je sám i ovlivňuje.

V jeho textu *K estetice filmu*<sup>86</sup> z roku 1933 tvrdí, že již není třeba dokazovat, že film je umění. Podstatná a aktuální je otázka poměru mezi estetikou a filmem, jelikož toto mladé umění se stále zmítá v proměnách technické základny, a tak se velmi silně projevuje potřeba normy, o nichž by se film mohl opřít. Mukařovský uvažuje o nutnosti normy nejenom ve smyslu, že norma bude naplňována a dodržována, ale také z hlediska přirozeného vývoje filmového jazyka a stylu. Jestliže filmoví tvůrci chtějí tvořit hodnotná díla, musí se opírat o již získané ustálené formy a konvenční významy. Teprve v tomto momentu mohou normy překračovat a záměrně porušovat, aby vytvořili autentická díla s vlastním přínosem. Film je nicméně mladým uměním, které tyto zřetelné normy pozbývá, a také si to plně uvědomuje. Mukařovský však shledává v tomto zdánlivém omezení v podstatě obohacení uměleckých možností.<sup>87</sup> O normě hovoří jako o přímém produktu vývoje umění samého, jako o otisku vývojového dění. Normy jsou vytvářeny podstatou každého druhu umění, které disponuje určitými základními možnostmi, jež jsou předurčeny povahou materiálu a způsoby jeho užití. V této souvislosti je třeba zmínit, že film je industrií v tom smyslu, že o jeho nabídce a poptávce rozhodují mimo jiné též čisté obchodní zřetele, a tak je film nucen okamžitě přejímat jakékoliv zdokonalení podstaty technického materiálu.<sup>88</sup>

Možnosti jsou také omezením faktické povahy, jak tvrdí Mukařovský, a umění tak nepřestává být samo sebou ani v případě, zasahuje-li do umění jiného. Toto překračování hranic je podstatné zejména proto, že poskytuje umění možnost pociťovat své tvárné prostředky a vidět materiál z nové perspektivy.<sup>89</sup> Mukařovský nahlíží na film, který teprve pomalu nabírá jistotu v zacházení s materiálem, přičemž tato tendence spěje k čisté filmovosti. Je tak namístě poukazovat na filmový vztah k jiným druhům umění (drama,

---

<sup>86</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K estetice filmu*. In: *Listy pro umění a kritiku 1*, 1933, č. 4 (13.4.), s. 100-108

<sup>87</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. *K estetice filmu*, s. 237.

<sup>88</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 16.

<sup>89</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. *K estetice filmu*, s. 238.

malířství, hudba, epika). O úkolu filmové estetiky se Mukařovský vyjadřuje ve smyslu posilování záměrnosti vývoje odhalováním latentních předpokladů.<sup>90</sup>

Jednou z prvních sémiologických analýz se stal „*Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*“ z roku 1931, který je označován jako počátek strukturalistické teorie filmu a divadla. Tento text analyzuje neprobádanou oblast – herecký projev – konkrétně postavu Charlese Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta* a dalších jeho filmech. V úvodu této studie Mukařovský definoval strukturu a následně představil aplikaci strukturalistické metody, která se již neopírá opírá o psýché a étos herce. Umělecké dílo pojímá jako strukturu, „tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními“<sup>91</sup>. Struktura hereckého projevu získá svoji recepční ustálenost, či konkrétnost teprve z komplexní struktury celého díla. Herci totiž nemusí vždy tvořit jeden těsně spjatý celek bez dominantního postavení některého z herců, ale může jedna z postav zaujmout natolik dominantní úlohu, že ostatní tvoří jen pozadí. Tento jev platí v případě Charlieho Chaplina, který je „osou, kolem které se ostatní kupí, pro kterou tu jsou. Vystupují ze stínu jen potud, pokud je toho třeba osobě dominantní.“<sup>92</sup>

Mukařovský nejprve vytyčuje jednotlivé složky uměleckého projevu a klasifikuje je do skupin. Dále objevuje jejich vzájemné vazby podřízenosti a nadřízenosti, určuje tak jejich hierarchii. Analýza funkcí poodhaluje vnitřní strukturu projevu herce. Nakonec zkoumá vztah imanentní struktury k ostatním strukturám. Základem strukturalistického přístupu je skutečnost, že všechny jednotlivé části jsou v určitých vazbách, přičemž tyto vazby jsou dynamické a vzájemné. Mukařovského přístup k hereckému projevu je založen na odpsychologizování a odhmotnění filmové postavy (Mukařovský dokonce hovoří o osvobození od závislosti na tělesném substrátu<sup>93</sup>).

Mukařovský tvrdí, že film má mnohem blíže k výtvarnému nebo fotografickému umění nežli k divadlu. Podobnost s malířstvím spočívá v schopnosti řídit pohyb ohniska

---

<sup>90</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. K estetice filmu, s. 238.

<sup>91</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu, s. 254.

<sup>92</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu, s. 255.

<sup>93</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu, s. 259.

pozornosti či divákovu trajektorii pohledu. Pojednání o filmovém prostoru nicméně také zohledňuje jeho specifičnosti. Film nepředkládá divákovi statický prostor, ale tento prostor se neustále vyvíjí. Divákova role spočívá v sloučení dílčích prostorových fragmentů. Dle Mukařovského je základem filmového prostoru iluzivní prostor obrazový a ještě navíc prostor daný technikou záběru. Změna záběru znamená způsob snímání a perspektivy pohledu, pohyb či přemístění kamery. Tento prostorový přesun má vliv na divákovu percepci, který vnímá a spoluprožívá iluzivní přemístování. Filmový prostor je dán sledem jednotlivých obrazů. Jejich sukcesivnost, ve filmu se projevující jako montáž, vytváří dojem prostoru. Mukařovský se snaží nalézt celkovou jednotu filmového prostoru, přičemž postupuje od jednotlivých záběrů, které přirovnává ke skladebné stavbě věty. Tak jako se význam věty dá stanovit až na jejím konci (smysl není obsažen v žádném slově, pouze je přítomen potenciálně ve vědomí mluvčího i adresáta) platí také v rámci filmového prostoru. V žádném obrazu není význam obsažen úplně, slouží jako fragment a představa prostoru vzniká teprve sukcesivností obrazů. Mukařovský tak uvažuje o specificky filmovém prostoru jako o *prostoru-významu*. Prostor se ve filmu mnohokrát proměňuje, a tím se také proměňují i významy. Lze tedy říci, že přechody mezi dílčími záběry neznamenaají pro diváka narušení následnosti, naopak pokud se změní celé místo děje, k narušení dochází. Tyto transformace vyžadují značnou aktivitu percipienta, který je nucen se zorientovat ve sledech obrazů a přiřadit jim správné významy. Prostor je ve filmu rozvíjen dynamickým způsobem z důvodu (rozličné úrovně) napětí ze stran diváků v rámci probíhajících změn.

Mukařovský zastává názor, že neexistuje obecných platných pravidel pro volbu, ale pouze záměr filmového tvůrce. „Obecných pravidel pro volbu nelze ovšem najít teoreticky, protože o ní rozhoduje nejen ráz zvoleného děje, ale také záměr režisérův. Bez nebezpečí dogmatickosti lze jen říci, že čím slaběji je děj spojen motivací (tj. čím více pracuje s pouhou souvislostí časovou a příčinnou), tím snáze se při něm může uplatnit dynamika prostoru; neznamená to ovšem, že by nebylo lze se pokusit o sepětí silné motivace se silnou dynamizací prostoru.“<sup>94</sup>

Texty Jana Mukařovského poukazují na růst filmové estetiky jako disciplíny. Jeho zkoumání estetické normy v rámci filmu a také filmového jazyka, filmové specifičnosti a

---

<sup>94</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. K estetice filmu, s. 246.

noetiky filmového materiálu výrazně přispělo nejenom k formování českých „filmových teorií“, ale také uměleckou tvorbu. „Od přelomu třicátých a čtyřicátých let se objevovaly práce, které dokládají institucionalizaci umělecké avantgardy, strukturalismu a kodifikaci norem filmového vyprávění.“

#### **4.4. Mukařovského koncepcí času ve filmu v kontextu české filmové teorie**

Nyní se dostáváme k tématu času ve filmu jak k němu přistupoval Jan Mukařovský. Strukturální charakteristiky filmového času a také výše představeného filmového prostoru, významových složek jakéhokoliv filmu, se staly základem originální koncepcí filmové specifičnosti. Mukařovský formuloval svoji koncepcí směrem k základním významovým složkám mimo jiné také proto, aby byla aplikovatelná na všechny filmové žánry a formy.

Styčným bodem mezi filmovým časem a prostorem je dle Mukařovského děj, který je tvořen po sobě navazujícími motivy. Mukařovský se zabývá tématem času ve filmu nejprve vytyčením jeho specifičnosti.

Mukařovský tvrdí, že přestože je film uměním mnohých vztahů, nejsilnější vazby ho pojí k epice a dramatu. Také noetické<sup>95</sup> podmínky dané materiálem staví film mezi epiku a drama, navíc všechna tři umění jsou umění dějová (témata tvoří fakty spojené časovou následností a příčinnými vazbami). Je pravdou, že raný film byl značně ovlivněn epikou a dramatem, postupně se z jejich područí vymanil a osvojil si svá vlastní specifika.<sup>96</sup>

Nejzákladnějším společným rysem filmu, epiky a dramatu je tedy dle Mukařovského děj, který je nezbytně spjatý s časem. Čas je velmi podstatnou složkou výstavby uměleckých děl, nicméně každé z umění má jinak nastavené možnosti a zákonnosti spjaté s časem. Mukařovský tvrdí, že chceme-li pochopit rozdíly mezi časovými konstrukcemi, je třeba si uvědomit, že v každém z nich je dvojitá časová vrstva. První je daná dějovým sledem, a druhá časem, který prožívá divák. V dramatu probíhá obojí tento čas souběžně.

---

<sup>95</sup> Mukařovský používá poměrně často termínu *noetický*, což poukazuje na vliv Husserlovy fenomenologie. Husserl pojímá lidské vědomí jako intencionální, přičemž *noesis* je aktem myšlení, a *noema* je předmětem tohoto myšlení.

<sup>96</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 246-247.

Mukařovský zastává názor, že „Čas vnímajícího subjektu a čas děje probíhají tedy v dramatu souběžně. Proto se děj dramatu odehrává v přítomnosti divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické). Odtud ona vlastnost dramatického času, kterou Zich označuje jeho tranzitornost, záleží na tom, že přítomným se nám jeví vždy jen onen úsek děje, který máme právě před očima, kdežto to, co předcházelo je v daném okamžiku již pohlceno minulostí; přítomnost pak je v stálém pohybu směrem k budoucnosti.“<sup>97</sup>

V případě epiky je dán děj jako časová řada, ale liší se poměr tohoto dějové času k časovému plynutí, které zakouší čtenář. Děj probíhá v čase zcela odtrženém od reálného času, ve kterém žije čtenář. V této souvislosti Mukařovský dodává, že „Časová lokalizace vnímajícího subjektu je v epice pocíťována jako neurčitá přítomnost bez časového pnutí, odrážejícího se od plynoucí minulosti, v němž probíhá děj. Odtržením času dějového od reálného času divákově je zde dána možnost – teoreticky vzato nekonečná – resumování děje v epice. Děj mnoha let, který by při dramatickém předvádění i při velkých časových vynechávkách mezi jednotlivými akty vyžadoval celého večera, může být v epice shrnut do jediné věty, ...“<sup>98</sup>

Mezi tyto dva typy časových konstrukcí lze postavit film, který však využívá čas odlišným způsobem. Film má především schopnost resumování děje, čímž se připodobňuje epice. Stejně jako epický básník může shrnout dlouhý časový úsek do jedné věty, může ho také filmový režisér vyjádřit několika záběry. Další vlastnost sdílí filmový čas společně s epickým, v tomto případě nicméně pouze v omezené míře, přechod od jednoho časového plánu k druhému. V této souvislosti Mukařovský poukazuje na hranice filmové řeči, například časový návrat je v mnohém omezenější nežli v epice, je však proveditelný, na rozdíl od dramatu. V případě současných dějů Mukařovský nijak nezohledňuje montážní možnosti (křížový, paralelní střih, apod.) kinematografie, ale pouze odkazuje na Jakobsonovu studii „*Úpadek filmu*“ z roku 1933, v níž se o souběžných dějích hovoří v souvislosti s němým filmem a jeho mezititulkovými sekvencemi (spojovací titulek „a zatím“ aj.). Mukařovský soudí, že „postupem od filmu němého s titulky přes film němý bez titulků k filmu zvukovému ubývá tedy možností časového přesunu.“<sup>99</sup> Tento názor se

---

<sup>97</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 247-248.

<sup>98</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 248.

<sup>99</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 251.



s odstupem doby jeví chybný, jelikož filmový jazyk postupem času si dokázal osvojit zcela nové možnosti časových konstrukcí skrze montážní, narativní a stříhové postupy.

Právě montážní postupy byly často ve filmech využívány již ve 20. letech a je tak s podivem, že Mukařovský tyto možnosti filmové řeči nezohlednil ve svém textu věnovaném času ve filmu. Křížový stříh, nevytvářející efekt jediné scény, ale dvou oddělených a relativně izolovaných akcí, které probíhají na rozličných místech (dějištích) simultánně, byl poměrně frekventovanou metodou filmového stříhu. Tento vyprávěcí postup navíc oprostil naraci od jediného hlediska nazírání na událost. Autoři současného nejkompexnější přehledu dějin kinematografie, David Bordwell a Kristin Thompson, poukazují na skutečnost, že první případy křížového stříhu jsou patrné zejména ve francouzských raných honičkových filmech kolem roku 1907. O rozvoj křížového stylu se zasloužil americký režisér D.W.Griffith, který byl jednak ovlivněn staršími snímky, ale rovněž využil křížového stylu nejspíše také díky jeho experimentování.<sup>100</sup> Klasické němé hollywoodské filmy tak využívaly křížový stříh velmi běžně, ovšem po příchodu zvuku se jeho využití velmi výrazně snížilo (mluvené dialogy nemohou být prostřihávány příliš rychle). Vedle americké a francouzské filmové produkce nemůžeme opominout ani přínos ruské montážní školy, která, jak již za samotného názvu vyplývá, rovněž rozvinula montážní postupy především na abstraktní a expresivní rovině. Právě ruští montážníci kladli důraz na znakový charakter jednotlivých záběrů a jejich snadnou čitelnost, která během procesu asociace vytváří silný kinematografický účinek na diváka.

Nejenom tyto možnosti stříhu, ale mnohé další, zůstaly ve stati Jana Mukařovského zcela nepovšimnuty. Jeho snahou bylo co nejlépe vyzdvihnout specifika filmového času v komparaci s ostatními druhy umění. Jeho úvahy o čase se opírají o filmovou perцепci, když tvrdí, že „časové plynutí, které prožívá divák, je ve filmu aktualizováno podobně jako v dramate: čas filmového obrazu plyne souběžně s časem divákovým.“<sup>101</sup> Mukařovský se zamýšlí, zdali co to divák vidí na plátně je skutečně samotným dějem, a zdali lze ztotožnit čas filmového obrazu s časem filmového děje. Dle jeho názoru, předpokládaný děj probíhá nejenom v jiném čase než obraz, ale rovněž jeho časová lokalizace je odlišná. Tato odlišnost pramení z faktu, že děj, který před sebou vidíme na plátně patří do minulosti a samotný obraz je vizuální a zvukovou zprávou o tomto ději z minulosti. „Je tedy čas filmový složitější stavba než čas epický a dramatický: v čase epickém musíme počítat

---

<sup>100</sup> THOMPSON, K. – BORDWELL, D. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha Akademie múzických umění v Praze nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 55-56. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3.

<sup>101</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s 251.

toliko s jedním časovým plynutím (s uplýváním děje), v čase dramatickém s dvojitým (řada dějová a uplývání času divákova, obě řady nutně souběžné), kdežto ve filmu je časové plynutí trojí: děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou předchozí.<sup>102</sup> Tato konstrukce poskytuje filmu mnoho možností při výstavbě časových plánů.

V některých aspektech je filmový čas podobný dramatu, či epice, jako takový však má specifické vlastnosti. Dvojitá časová vrstva je patrná jak u epiky, tak u dramatu, tj. čas dějový a čas vnímajícího subjektu. Mukařovský soudí, že „To, co zdánlivě schází, je vrstva třetí, která ve filmu prostředkuje mezi oběma krajními; je to onen čas, který jsme vzhledem k materiálu filmu nazvali časem obrazovým. [...] Je to časová rozloha samého uměleckého díla jakožto znaku, kdežto oba ostatní časy jsou hodnoceny vzhledem k věcem, které jsou mimo samé dílo.“<sup>103</sup>

Mukařovský zhodnocuje možné konstrukce času ve filmu vzhledem k dramatu a epice tímto způsobem: „Využití vlastního divákova pocitu časového plynutí poskytuje filmu životnost podobnou životnosti děje dramatického (zpřítomnění), avšak přitom řada času „obrazového“, vsunutá mezi děj a diváka, zabraňuje automatickému sepětí dějového plynutí s reálním časem, v kterém žije divák; tím je umožněna volná hra s dějovým časem, podobně jako v epice.“<sup>104</sup>

Mukařovský doplňuje příklady o časových konstrukcích ve filmu o jev zastavení dějového plynutí filmu<sup>105</sup>. Epika má také možnost vložit do dynamického postupného vypravování časově nepohyblivý popis. Tuto možnost má také film, na což upozornil J. Tyňanov v souvislosti s filmovým detailem<sup>106</sup>. Tyňanov hovořil obecně o detailu jako o složce zcela vyňaté z časového plynutí. Mukařovský reaguje na nesprávnost této generalizace, když tvrdí, že v určitých případech skutečně detail stojí mimo časové plynutí (v tomto případě je možno zastavit čas dějový, jelikož čas „obrazový“ stále plyne souběžně s časem divákovým), ale mnohdy je plně součástí časové řady.

---

<sup>102</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 251.

<sup>103</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 252-253.

<sup>104</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 251.

<sup>105</sup> Nejedná se o záběr typu „freeze frame“, kde se záběr zdánlivě promění na statickou fotografii a několik vteřin trvá, tak jak jej známe například ze závěru filmu *Nikdo mě nemá rád* z roku 1959. Tento typ záběru (popřípadě v kombinaci v „zoom in a freeze frame“ se začal objevovat až v 50. letech 20. století).

<sup>106</sup> Na originalitu detailu upozorňovali také ranní teoretici Jean Epstein či Louis Delluc, detail byl dle jejich názoru duší filmu, specificky filmovým výrazovým prostředkem. Také oni se klonili k přesvědčení, že detail přerušuje lineární vyprávění a popírá filmovou temporalitu, jelikož *fotogenie* prostě trvání neuznává.

Další možností hry s časem, která stojí mezi časem „obrazovým“ a časem dějovým, je například film zpomalený či zrychlený. V rámci epiky a dramatu se trvání samotného díla určitým způsobem odráží v jeho časové stavbě – tempem (v epice označovaném jako spád vypravování, a v dramatu jako celkový spád jevištního výtvaru). Mukařovský hovoří o tempu, jako o kvalitě, nežli jako o měřitelné časové kvantitě. Ve filmu je časový rozměr určován pravidelným během stroje se kvantitativnost uplatňuje i v čase znakovém, který zřetelně vystupuje.<sup>107</sup> Spojování časového toku s filmovým pásem běžícím skrze projektor je analogií, která byla později detailněji rozpracována v rámci filmových teorií.

Není možné dávat v souvislost reálné trvání našeho žitého času a běh filmového pásu. Zatímco v reálném životě není možné přerušit toku času, projekci filmu lze přerušit v jakémkoliv místě, popřípadě vrátit či zpomalit, čímž se naruší příčinná kauzalita. Existuje mnoho filmů, které schopnost filmového média využily jakožto stylistického prvku. Dnes snad již nikoho nepřekvapí film vyprávěný pozpátku (například *Memento*, *5x2*, *Happy end*, aj.)

Mukařovský shrnuje, že „Přijmeme-li tedy jako nutný noetický předpoklad trojí časovou vrstvu ve všech uměních dějových, můžeme říci, že film je umění, kde se všechny tři vrstvy uplatňují rovnoměrně, kdežto v epice vystupuje do popředí vrstva času dějového a v dramatu vrstva času vnímajícího subjektu (kdežto vrstva času dějového je s ní pasivně spjata).“<sup>108</sup>

#### **4.5. Návaznost filmových teoretiků na odkaz Ferdinanda de Saussura**

V souvislosti s Mukařovského filmově teoretickými koncepcemi chci poukázat na rozličné způsoby aplikace lingvistiky na film. Mukařovského filmový strukturalismus se nezaměřoval pouze na narativní struktury či znakovou povahu umění, rovněž nehledal vztahy mezi filmem a jazykovými strukturami, ale o uměleckém díle uvažoval jako o komplexním znaku či dynamické struktuře.

Francouzští teoretici (především Christian Metz či Umberto Eco) plně navázali na myšlení Ferdinanda de Saussura a jeho lingvistické koncepce aplikovali do filmové teorie.

---

<sup>107</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 246-253.

<sup>108</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. Čas ve filmu, s. 253.

Zcela opomenuté zůstaly koncepce Jana Mukařovského, z Pražské školy byl zohledňován pouze Roman Jakobson (především jeho určení metafory a metonymie jako rétorických figur přítomných ve filmu). Film byl těmito teoretiky popisován pomocí sémiotické a lingvistické strukturní analýzy. Christian Metz, označovaný za zakladatele filmové sémiotiky, využíval metod odvozených z lingvistiky, nicméně k jejich aplikaci přistupoval velmi obezřetně. Metz místo otázky „v jakém smyslu je film jazykem“ se zamýšlel nad tím, „za jakých okolností by mohl být film považován za jazyk“?<sup>109</sup> Metz se snažil poukázat na odlišnosti filmového znaku a znaku lingvistického (zásadní je teze, že film nemá schopnost druhé artikulace, signifikant a signifikát jsou ve filmu totožné). Zabýval se také otázkou motivovanosti znaku estetického a také otázkou spojitosti významů přítomných ve filmové naraci. Metz soudí, že filmový jazyk není příliš podobný verbálnímu jazyku, jelikož film je *langage bez langue*. Film je vytvářen prostřednictvím mnoha druhů kódů a subkódů, jejichž rozkrývání je při filmové analýze klíčové.

Vliv Saussura je zřejmý také díky Metzově zájmu o paradigmatické a syntagmatické konstrukce ve filmu. Metzův propracovaný systém syntagmatické osy kinematografie je zaznamenán v tabulce velkých syntagmatických kategorií, zahrnující 8 hlavních autonomních segmentů filmu. Tato kategoriace nicméně pojímá obraz jako něco, co do jisté míry odpovídá výpovědi, a tak se filmové obrazy v zásadě výpovědmi stávají. Pojímání filmového paradigmatu a syntagmatu odlišuje Metz od ruských formalistů, jelikož Metz tvrdí, že "Vše je přítomné ve filmu: z toho důvodu jasnost filmu a také jeho neprůhlednost. Objasnění přítomnosti nepřítomnými jednotkami se vyskytuje mnohem méně nežli v mluveném jazyku. Vztahy *in praesentia* jsou tak hojné, že poskytují přesné uspořádání *in-absentia* vztahů přebytečných a těžko ovladatelných. Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit. Obraz na nás působí sám o sobě, blokuje vše, co sám o sobě není."<sup>110</sup> Ruští formalisté naopak zastávali přesvědčení, že teprve vztahy mezi záběry určují významy dílčích filmových záběrů.

Jurij Lotman, představitel „tatarské školy“, vycházel z učení Ferdinanda de Saussura, ruského formalismu, ale také Pražské školy. Lotmanova definice jazyka je velmi široká, když jazyk považuje za „usporiadaný, komunikačný (služi na odovzdávanie informácií) znakový systém. [...] Znaková povaha jazyka ho definuje ako semiotický systém. Aby mohol jazyk realizovať svoju komunikačnú funkciu, musí disponovať

---

<sup>109</sup> METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. 2. vyd. University of Chicago Press edition, 1991. s. 65. ISBN 0-226-52130-3

<sup>110</sup> METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. 2. vyd. University of Chicago Press edition, 1991. s. 69. ISBN 0-226-52130-3

systemem znakov. Znak je materiálne vyjadrená náhrada predmetov, javov, pojmov v procese výmeny informácií v kolektíve."<sup>111</sup> Lotmanovo prísne sémiotické uvažovanie o filme se opíralo o definovanie dvou základných skupin znakov, konvenčných a ikonických. Podstata základných štruktúrnych prvků se objevuje teprve skrze jejich vztah k celku. Odhalování funkcí záběrů se vynořuje dle Lotmana význam, přičemž významy v rámci komplexnosti celého díla vytvářejí složitou hierarchii. Lotman využívá analogie se slovem, když tvrdí, že právě záběr je základním nositelem významů filmového jazyka, jelikož je právě zde nejzřetelnější vztah znaku k označenému jevu.<sup>112</sup> V této souvislosti je možné připomenout na podobnost s Mukařovského tvrzením, že komplexní dílo se skládá ze složek obsahujících dílčí významy, a tyto dílčí významy posléze vytváří celkový smysl díla.<sup>113</sup>

Lotman považuje film za mnohvrstevnatou strukturu, a obecně umění je komunikativní strukturou převyšující přirozené jazyky, když tvrdí, že "Film je súčasťou ideologického boja, kultúry, umenia svojich čias. Tým je spojený s mnohými stránkami života, ktoré ležia mimo textu filmu."<sup>114</sup> Lotman se věnuje filmovému jazyku z hlediska jak montážních postupů, tak narativní konstrukce filmu. Filmový jazyk obecně, dle Lotmana, vykazuje dvě tendence, přičemž jedna je založena na opakování prvků konvenčních (předpokládá naši obeznámenost s filmovými kánony) a druhá je založena na porušování a překračování těchto zaběhlých konvencí. O porušování norem a filmových kánonů hovořil také Jan Mukařovský.

#### 4.6. Zrod filmových teorií

Jak již bylo zmíněno, přestože reflexe filmového média byla patrná téměř od vzniku kinematografu, trvalo dlouhou dobu, než se zformoval způsob teoretického psaní o filmu. Z hlediska filmových teorií (ale také filmu obecně) se období po druhé světové válce stalo významným milníkem. „Ve skutečnosti se za zdánlivou kontinuitou témat

---

<sup>111</sup> LOTMAN, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. s. 11. ISBN 978-80-85187-51-9.

<sup>112</sup> LOTMAN, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. s. 37. ISBN 978-80-85187-51-9.

<sup>113</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 151.

<sup>114</sup> LOTMAN, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. s. 55. ISBN 978-80-85187-51-9.

kolem roku 1945 objevila řada nevidaných fenoménů, které postupně povedou ke změně formy a smyslu teoretických úvah.<sup>115</sup> Klíčovým fenoménem bylo obecné uznání filmu jako kulturního faktu, do té doby se teoretické úvahy zabývaly především filmem jako novým výrazovým prostředkem, hodnotily se jeho vlastnosti zejména vzhledem k ostatním uměleckým formám. Poválečný film již nemusel nic dokazovat. Francesco Casetti, autor přehledu dějin filmových teorií 1945-1990, soudí, že film jednak prokázal, že „má schopnost vypovídat o duchu doby, na straně druhé prokázal i schopnost posloužit individuální tvorbě.“<sup>116</sup>

Před druhou světovou válkou se mohl o filmu otevřeně vyjadřovat téměř kdokoli, avšak po válce se začaly prosazovat potřebné kvalifikace. Ten, kdo se vyjadřuje o filmu musí mít potřebnou kvalifikaci, popřípadě potřebné vzdělání. Nestačí, aby pisatel byl filmovým tvůrcem, či například spisovatelem. Kromě toho, teorie již není soustředěna do časopisů s kulturním zaměřením, ale do specializovaných filmových časopisů, jejichž náplní byl pouze film a teoretické úvahy o něm. Nikoliv pouze nadšenci kinematografie píší své názory, ale spíše badatelé, a profesionálové z filmových škol a univerzit<sup>117</sup>. Casetti soudí, že specializace působí nejméně na třech úrovních. „Především se specializovaný jazyk rozchází s obecným jazykem. [...] Dále dochází k rozchodu mezi teoretickým studiem a kritikou. [...] A nakonec dochází k rozchodu mezi teorií a praxí.“<sup>118</sup>

Bylo nutné udělat tuto odbočku a přiblížit vývoj filmové reflexe a filmové teorie, abychom pochopili přínos českého estetika a strukturalisty Jana Mukařovského. Také v mezinárodním měřítku převládá názor, že činnost Pražského lingvistického kroužku se zasloužila především o rozvoj sémiologie umění. Upozaděn je pak přínos jejich filmově teoretických konceptů. Přestože byl Mukařovský velkým obhájcem filmu, nebyl film jediným předmětem jeho zájmu. Jako estetik se zabýval také literaturou, výtvarným uměním, či architekturou. Je možné, že jeho zájem o film vzbudila neklidná doba přerodu filmu od němého po zvukový film, která byla provázána značnou skepsí v budoucí vývoj kinematografie. V této době bylo, možná více než kdy jindy, možné pohlížet na film jako na dynamickou strukturu velmi rychle proměňující prvky filmové řeči, ustavující si nové normy a kánony. Pokud jde o jeho statě věnované prostoru a času, je Mukařovského přínos

---

<sup>115</sup> CASETTI, F. *Filmové teorie 1945 - 1990*. 1. vyd. Praha Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. s. 19. ISBN 978-80-7331-143-8.

<sup>116</sup> CASETTI, F. *Filmové teorie 1945 - 1990*. 1. vyd. Praha Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. s. 20. ISBN 978-80-7331-143-8.

<sup>117</sup> Filmová věda se zrodila v roce 1947, film se tak stal poprvé předmětem univerzitního bádání.

<sup>118</sup> CASETTI, F. *Filmové teorie 1945 - 1990*. 1. vyd. Praha Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. s. 21. ISBN 978-80-7331-143-8.

opravdu velký, a to nejenom v kontextu českém, ale i mezinárodním. Mukařovský byl prvním teoretikem, který tuto problematiku v českém kontextu rozpracoval.

#### 4.7. Gilles Deleuze a jeho přístup k filmu

Jak již bylo zmíněno, Gilles Deleuze měl k umění velmi blízko, zabýval se estetickými problémy i projevy uměleckého snažení. Film se stal jedním z hlavních předmětů jeho zájmu, což dokazují jednak knihy přímo filmu věnované (*Film 1 Obraz-pohyb*, a *Film 2 Obraz-čas*)<sup>119</sup>, ale také další knihy, v nichž nechybí odkazy na tzv. sedmé umění (*Francis Bacon, Rokovania 1972-1990*).<sup>120</sup>

V rámci filmových teorií stojí Deleuzův komplexní přístup ke kinematografii vždy trochu stranou, jelikož jako takový nespadá do žádného směru filmově teoretického bádání. Deleuze si nestanovuje konkrétní metodu přístupu k filmu, například z pozice určitého vědeckého oboru. Také proto je jeho koncepce natolik originální, jedinečná a dodnes velmi podnětná. Zohledňování povahy filmového média, jakožto pohyblivého obrazu, je Deleuzem navíc umocněno vytvářením filozofických pojmů, které mají odrážet neustálou proměnlivost a prchavost filmových obrazů. Deleuze v této souvislosti tvrdí, že „úlohou kritiky je utvářet pojmy, ktoré, pochopiteľne, nie sú vo filme „dané“, a jednako vyhovujú len filmu, len istému filmovému žánru, len istému filmu. Pojmy, ktoré sú vlastné filmu, ale ich možno utvoriť iba filozoficky.“<sup>121</sup> Deleuzovou snahou není vytvořit pojmy, které pouze reflektují a slouží kinematografii. Cílem je především zhodnotit film pro filozofii, čemuž je třeba přizpůsobit i konkrétní pojmy. Není možné přejímat staré pojmy, například z ostatních druhů umění, či ryze technickou terminologii. Film je uměním, které se velmi dynamicky rozvíjí, a tak je nutné hledat takové pojmy, které budou tvořivé a specifické, a nebudou jen popisovat film.

Také proto nenalezneme v žádné z jeho textů věnujícím se filmu ukázky statických obrázků - fotogramů - „vypreparovaných“ z filmu jako celku. Filmové obrazy totiž nelze

---

<sup>119</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 298. ISBN 80-7004-098-X.

DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 371. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>120</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la différence, 1981. ISBN 978-2-02-050014-2.

<sup>121</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-čase, s. 70.

uzávorkovat ani oddělovat, jelikož pak by se z nich vytratil smysl a význam, který se vytváří teprve aktem zřetězování obrazů v pohybu, tedy montáží. Filmové fotografie také nepostihují nic z filmové specifičnosti, statický obrázek je diametrálně odlišný od pohyblivého filmu. Typy obrazů nejsou nikdy předem stanovené, neexistuje „knihovna“ definující přesnou typologii jednotlivých obrazů. Naopak, každý obraz je potřeba vytvořit. Obraz také ve filmu nikdy nestojí sám, je vždy v pohybu, a tak podstatné a určující jsou až vztahy mezi jednotlivými obrazy. Deleuze se tak striktně vyděluje od dosavadních dějin filmu, které pouze klasifikovali jednotlivé vývojové etapy, proměny žánrů a vyjadřovacích prostředků. Deleuze si je vědom toho, že film produkuje obrazy a znaky v podobě *obrazů-pohybů*, a tak spíše využívá psaného projevu (časového rozměru), nežli ukázek statických fotogramů.

Vliv Henri Bergsona na Gilles Deleuze byl v souvislosti s filmem zásadní. Deleuze soudí, že moderní filozofické koncepce imaginace opomíjí zcela film, nebo se ho dotýkají pouze okrajově tím, že reflektují obraz, ale nezohledňují pohyb. Naopak Bergson předpokládá absolutní spřízněnost pohybu, hmoty a obrazu a zároveň představuje čas jakožto koexistenci všech rovin trvání.<sup>122</sup> Bylo již zmíněno, že Bergsonovy koncepce vznikají přibližně ve stejné době v jaké se rodil film. Dílo *Hmota a paměť* vznikla v roce 1896, ve stejné době byl představen ve Francii vynález kinematografu (konec roku 1895), a již v této době Bergson rozvíjí jeho teorii pohyblivých řezů či *obrazů-pohybů* (termín, se kterým pracuje také Deleuze). Film byl nicméně ve stádiu zrodu, první vzniklé snímky sloužily jako důkaz funkčnosti aparátu, jehož vznik předcházela dlouhá fáze snažení vynálezců a patentových bojů. Deleuze uvažuje o postavení filmu v jeho úplných počátcích v souvislosti s napodobováním přirozeného vnímání když tvrdí, že “Na jedné straně se snímalo z pevného stanoviště, záběr byl tedy prostorový, tvarově imobilní; na druhé straně splýval snímací přístroj s přístrojem promítacím, vybaveným abstraktním, uniformním časem. Vývoj filmu, dobývání jeho vlastní podstaty či novosti, se odehraje díky střihu, pohyblivé kameře a emancipaci snímání, které se oddělí od promítání. A střih bude místo nehybného řezu pohyblivým řezem.”<sup>123</sup> Formování filmu skrze osvojování si vyjadřovacích prostředků trvalo delší dobu. Šlo o to nalézt specifičnost a podstatu nového média, což nebylo možné hned v počátcích, ale teprve v průběhu jeho vývoje. Deleuze se

---

<sup>122</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-pohybe, s. 60.

<sup>123</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 11. ISBN 80-7004-098-X.



pozastavuje nad tím, že o jedenáct let později v roce 1907 ve *Vývoji tvořivém* Bergson k filmu zastával odmítavý postoj, jelikož fotogram považoval za statický tvar, který poskytuje divákům iluzi pohybu<sup>124</sup>. Bergson poukazuje na funkčnost kinematografického aparátu tímto způsobem: „To dělá kinematograf. Ten z fotografií, z nichž každá představuje pluk v jistém nehybném postoji, znovu utváří hybnost ubírajícího se pluku. [...] Pouze tím, že se kinematografický film rozvíjí a nutí různé fotografie výjevu, aby se vzájemně doplňovaly, pouze tím, získává každý herec onoho výjevu svou pohyblivost: navléká všechny postupné postoje na neviditelný pohyb kinematografického filmu.“<sup>125</sup> V tomto období však kinematografie stále hledala svoji specifičnost a postatu, a tak je Bergsonův názor poměrně opodstatněný<sup>126</sup>.

Vzhledem ke značnému časovému odstupu od vydání Bergsonových studií, uvažuje Gilles Deleuze o filmu jako o umělecké disciplíně s téměř devadesátiletou historií, pokud uvážíme vznik jeho dvou knih věnovaných filmu, *Film 1* a *Film 2* z roku 1983 a 1985. Jeho pohled na kinematografii je „obohacen“ o znalost dějin tohoto nejmladšího druhu umění, který již nemusí hledat svoji vlastní postatu. Deleuze tak zastává názor, že film vytváří reálný pohyb, zejména díky prvkům filmové řeči (montáž, rámová, hloubka pole, perspektivy kamery a její pohyb, aj.). „Zkrátka film nám nedává obraz, k němuž by připojoval pohyb, poskytuje nám bezprostředně *obraz-pohyb*“<sup>127</sup>. Obraz a pohyb jsou vůči sobě imanentní a tak Deleuze považuje film za vhodný nástroj k prosazování intuice trvání.

Celý film je modulací, modulují se světla, věci, pohyby, i hlasy. Třeba si uvědomit, že film není reprodukcí reality. Vždy je pouze modulací skutečného světa, určitým způsobem vnímání světa<sup>128</sup>. Deleuze v souvislosti s modulací filmu tvrdí, že „*obraz-pohyb* je objekt, je to věc sama uchopená v pohybu jako spojitá funkce. *Obraz-pohyb* je modulace objektu samého.“<sup>129</sup> Modulace se v případě filmového média nezastavuje, na rozdíl od fotografie, jejíž snahou je zachytit světelný otisk. Kinematografie se dokáže formovat podle času objektu a rovněž uchopit otisk jeho trvání, čímž vyjadřuje čas jako určitou

---

<sup>124</sup> BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. 1. vyd. Praha Laichter, 1919. s. 412.

<sup>125</sup> BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. 1. vyd. Praha Laichter, 1919. s. 412.

<sup>126</sup> Bergson doplňuje, že jeho myšlenky věnující se kinematografické iluzi vznikají kolem let 1902, 1903, a tak filmy, na které se odkazuje patří především do období primitivního filmu. IN: BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. 1. vyd. Praha Laichter, 1919. s. 368.

<sup>127</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 10. ISBN 80-7004-098-X.

<sup>128</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-pohybe, s. 66.

<sup>129</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 38. ISBN 80-7004-127-7.

perspektivu.<sup>130</sup> Filmový prostor díky časovému aspektu je ve stavu nepřetržité modulace prostoru i objektů v něm obsažených.

Stejně jako filozofie je dle Deleuze jednáním, které se formuje a rozvíjí teprve v momentu kontaktu s předmětem svého studia, tak i věda a umění jsou jednáním. „Filozofia, umenie a veda vstupujú takto do vzájemných rezonančných a výmenných vzťahov, zakaždým však z vnútorných príčin. Preto so zreteľnom na svoj vlastný vývin seba navzájom narážajú. V tomto zmysle treba teda filozofiu, vedu a umenie chápať ako melodické linky, ktoré sú si navzájom cudzie a ustavične interferujú.“<sup>131</sup> Knihy věnované filmu nepojímá Deleuze jako knihy o obrazech, ale knihy o filozofii. V popředí zájmu nestojí obrazy, ale další dimenze pojmu – dimenze perceptu a afektu. Percepty jsou dle Deleuze svazky pocitů a vztahů přítomné u toho, kdo je prožívá; afekty jsou aktem *stáváním se*, překračujícím to, co jím prochází. „Afekt, percept a pojem sú tri neoddeliteľné schopnosti, ktoré postupujú od umenia k filozofii a opačne.“<sup>132</sup>

Zatímco filozofie má produkovat pojmy, umění vytváří smyslové agregáty, které jsou neustále proměňujícími výstupy proudu myšlení. Deleuze považuje jak film tak filozofii za určitá místa myšlení (ve smyslu zakoušení podstaty věcí), přičemž každý z nich je rozdílné povahy. Tato diference pramení z vyjadřovacích prostředků, film využívá obrazů stvořených ze stínů a světla, naopak filozofie pracuje s pojmy. Pochopitelně, film neprodukuje pojmy, přesto je místem myšlení a filozofie mu slouží k jeho formování. Pro lepší přiblížení filmu jako místa myšlení lze začít o filmovém plátnu uvažovat jako mozku. Pokud sledujeme filmy, v nichž je narativní linie tvořena sledem iracionálních střihů a přerušena *senzomotorická schémata*, nastavuje film jiný obraz myšlení.<sup>133</sup> Stále přítomné *stávání se* problematizuje naše chápání obrazů, na druhou stranu však vzbuzuje potřebu tvorby nových pojmů. Tyto jiné obrazy myšlení jsou patrné zejména v poválečných filmech, které Deleuze označuje jako filmy *obrazu-času*. Moderní filmy *obrazu-času* jakoby v sobě odhalovaly mentální vztahy skrze způsob rámování či pohybů kamery (velmi patrné jsou zejména ve filmech Alfreda Hitchcocka).

---

<sup>130</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 36. ISBN 80-7004-098-X.

<sup>131</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Prostředníci, s. 141.

<sup>132</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O filozofii, s. 155.

<sup>133</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-čase, s. 73.

Deleuze se zabývá klasifikací filmových forem, tedy způsobů a prostředků, jakými se film vyjadřuje. Jeho snahou není podat ucelené dějiny filmu, který by definovaly a klasifikovaly jednotlivé filmové žánry. Do popředí zájmu se naopak staví typologie obrazů a s nimi spojených znaků. Základním bodem je předpoklad, že film je ve své podstatě *obrazem-pohybem*, a tak je nutné k němu také přistupovat, uchopovat jej vcelku. Pohyb umožňuje produkovat mnoho typů obrazů, které se během montáže dostávají do rozličných vztahů. Deleuzova klasifikace znaků se opírá o taxonomii znaků Charlese S. Peirce z poloviny 19.století, jejíž přínos shledává Deleuze především v relativní nezávislosti od lingvistického modelu. Film také není Deleuzem pojímán jako jazyk, ale jako semióza (vlastnosti filmových znaků jsou odvozovány z pohyblivého obrazu). Pro semiózu je charakteristická pohyblivost, nejen vůči znakům, ale i k pohybům myšlení. Peirce nepracuje s binární logikou vlastní strukturalismu, ale naopak upřednostňuje triadické variace postihující *multiplicity*, mnohosti. Rovněž neopomíjí materiálně různých materiálů výrazu, neredukuje ho na struktury nárokové si univerzální platnost. Deleuze tvrdí, že „*obraz-pohyb* je sám materiálem, jak ukázal již Bergson. Je to nelingvistický, i když sémiotiky formovaný materiál a vytváří první dimenzi sémiotiky.“<sup>134</sup>

Umění obecně se dle Deleuze představuje jako zápas s chaosem, v jehož rámci je třeba se spojit také s nepřítelem. „Umělec přichází z chaosu se zprávou o varietách, které nejsou reprodukcí smyslového orgánu, nýbrž ustavující jsooucnost smyslového, počítkovou bytost, a to v rovině anorganické kompozice, která je schopna restituovat nekonečno.“<sup>135</sup> Hlavní funkcí umění je uspořádání (to, co není zkomponováno není ani uměleckým dílem), ve kterém se sloučí percepty a afekty. Každý film je tak bojem proti chaosu.

Kinematografie si postupem doby vytvářela své vlastní normy a zákonitosti, které však nemají účel setrávat „zatuhlé“ navždy. Je třeba, aby docházelo k neustálému porušování těchto norem, překračování hranic jednotlivých žánrů, průniků rovin. Tím nedochází k stagnaci, ale naopak k rozvíjení a prostupování žánrů, stejně jako objevování nových perspektiv mnohovrstevnatých filmů. Experimenty na rovině obrazu, zvuku či střihu nabízejí filmu nové možnosti vyjádření. Vývoj však nemusí být zaručen pouze proměnou specificky filmových kánonů a norem, ale také *intermedialitou*, která byla

---

<sup>134</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 45. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>135</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Co je filosofie?*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 139. ISBN 80-7298-030-0.

v souvislosti s filmem reflektovaná téměř od počátků kinematografie.<sup>136</sup> V 70. letech se rozvinula debata vztahu filmu a televize, ke které se vyjádřil také Deleuze v rozhovoru pro francouzské filmové periodikum Cahiers du cinéma. Vytváření rozličných mediálních relací, které vznikají prostupováním filmu a dalších médií, považuje Deleuze za velmi potřebné, když tvrdí “Bolo by potrebné, aby film prestal robiť film a aby nadviazal vlastné vzťahy s videom, elektronikou a digitálným obrazom, čo by mu umožnilo objaviť nov formy odporu a vzoprieť sa televíznej funkcii dohadu a kontroly.”<sup>137</sup> Tento Deleuzův postoj se v mnohém podobá postoji Jana Mukařovského, který rovněž poukazyval na vhodnost prostupování hranic mezi jednotlivými uměními, ale také na potřebu překračování norem jako esenciálního rysu umělecké tvorby.

V rámci úvah o kinematografii aplikují Deleuze s Guattarim rizomatická uspořádání<sup>138</sup> také na film, zejména v souvislosti s ustavováním žánrových pravidel. Novátorské filmy, tzv. filmy zakládající žánry, pomáhají ustavovat nová žánrová pole tím, že mezi sebou interagují rizomatickým způsobem. Dílčí konstrukční projevy jsou tak přetransformovány do ústřední pozice žánru, které pak slouží jako určité normy. Filmy tohoto typu odrážejí silný autorský vklad, a proto je možné je nazvat jako filmy autorské (Bresson, Tarkovskij, Godard, Fellini, aj.).

O kompozici, či uspořádání filmového díla lze uvažovat jako o určitém rozvrhu roviny, tedy o řezu chaosem. Toto rozvržení, které protíná chaos vždy konkrétním způsobem, je charakteristické svou rizomatickou povahou sítě vztahů. Deleuze s Guattarim soudí, že umění chce tvořit konečno, které vrací nekonečno. Rozvržení roviny kompozice, tj. použitím vyjadřovacích prostředků, v sobě nese monumenty a složené počítky.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> „Historie kinematografie se přestává jevit jako "monomediální" dějiny filmů, protože v různých historických obdobích film vstřebával a přepracovával principy řady dalších médií a kulturních forem: od vaudevillu a kouzelnických představení přes železnici, elektrické osvětlení a moderní architekturu až po laternu magiku, fotografii, rozhlas, televizi, video, počítačovou grafiku, internet a virtuální realitu. [...] S nástupem blockbusterů od 70. let film vystupuje stále častěji jako pouhý dílčí prvek v rámci širšího multimediálního souboru tematicky spřízněných produktů (od hudebních nahrávek přes televizní seriály po počítačové hry a sladkosti). Kromě toho film opakovaně vycházel z kina a rozptyloval se do různých médií, která jej specificky transformovala, například jako vizuální jazyk poskytující počítačovým interfejsům metafory pro zpracovávání dat nebo v symbiózách multikin s nákupními centry, kde se často klasická situace diváka mísí s pozicí nakupujícího nebo s návyky uživatelů novějších médií“ - SZCZEPANIK, P. *Intermedialita - pojem. Cinepur: časopis pro moderní cinefili*, 2002, roč. 10. č. 22. ISSN: 1213-516X.

<sup>137</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. List Sergeovi Daneyovi: optimismus, pesimismus a cesta, s. 90.

<sup>138</sup> Pojem *rizomu* je definován v knize *Tisíc plosin*, a blíže představen v rámci prvního aspektu mé diplomové práce.

<sup>139</sup> DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Co je filosofie?*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 172. ISBN 80-7298-030-0.

## 4.8. Deleuzova koncepce času ve filmu

Gilles Deleuze použil film jako instrument filozofického myšlení. Byl si vědom skutečnosti, že film je zcela novou praxí obrazů, kterou nelze popisovat běžným jazykem. Sílu kinematografie shledával v tom, že filmy nás podněcují vytvářet nové pojmy, které jsou platné pouze pro oblast filmu, tedy pojmy zohledňující pohyb, trvání.

Snahou Deleuze nebylo vytvořit přehledné dějiny kinematografie. Miroslav Petříček se o Deleuzově komplexním díle vyjadřuje tímto způsobem: „je to pokus porozumět filmu z filmu samého, a nikoli z něčeho jiného, pokus myslet film jako událost rezonující s jinou událostí, kterou je znovuobjevení času. Avšak to je také hledisko, které odhaluje cosi nového jak v dějinách kinematografie, tak i v podstatě filmu samotného.“<sup>140</sup>

Deleuze se vydal vlastní cestou, která mapovala vývoj filmového obrazu od počátků kinematografie až po současnost. Při pohledu na výčet filmů, s nimiž je v obou knihách (*Film 1, Film 2*) pracováno, je čtenář nepochybně překvapen, jak široký záběr kinematografie Deleuze postihuje. Nelze říci, že byly upřednostňovány filmy divácky „známější“, výběr zahrnuje jak filmy mainstreamové, tak umělecké, mimoevropské i dokumentární.

Obě knihy tvoří určitý integrální celek a je možné o nich uvažovat jako o styčném bodu „plošin“ imanence filozofie a „plošin“ umění. Deleuze sleduje historický vývoj filmového obrazu a hlavní kinematografické koncepty, nikoliv vývoj filmových žánrů. Podstatné jsou formální postupy, které řeknou mnoho o typech obrazů a také jejich znacích. Právě pochopení formálních možností filmu, tedy způsobů vyjádření a prezentace, se stalo pro Deleuze nejvíce stěžejním.

Čas byl pro Gilles Deleuze hlavním tématem v souvislosti s filmem. Obě dvě knihy ve svých úvodech se času věnují. Rodowick hodnotí tento důraz na kategorie pohybu a temporality ve vztahu k zobrazovanému jako kritiku teorie signifikace jak v současné filozofii tak i ve filmové teorii. Jak již bylo zmíněno dříve, Deleuze uvažuje o myšlení jako o produktu pohybu a změny, o časovém jevu.

Deleuze neuvažuje o filmovém obrazu jako o nehybném řezu časem, ale o pohyblivém řezu trvání. Trvání vytváří svojí kontinuitu skrze nekonečné proměňování

---

<sup>140</sup> PETŘÍČEK, M. Filmová teorie a filosofie. *Film a doba: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*, 2007, roč. 53. č. 3, s. 192-193. ISSN: 0015-1068.

svých kvalit. Trvání je také celkem, který je stále otevřený, a vždy připraven k proměně stávajících hodnot.

Filmový obraz prošel dlouhou cestou vývoje. Deleuze ustavuje dvě základní etapy kinematografie, nebo spíše dvě čisté sémiotiky filmu pro dva kvalitativně odlišné typy filmového obrazu. První etapa kinematografie představovala dobu *obrazu-pohybu* a je datována od počátků kinematografie<sup>141</sup> do konce druhé světové války (období klasického filmu), po které následuje druhá etapa představující dobu *obrazu-času* (období moderního filmu).

První kniha *Film 1 Obraz-pohyb* popisuje formování prvků filmové řeči zhruba od doby ruské montážní školy a griffithovského amerického proudu, tedy období poloviny 20.let 20.století, které dalo pevné základy filmovému střihu, naráci a montáži. Zhruba od této doby bylo možné analyzovat film v závislosti na jeho vyjadřovacích prostředcích, jelikož film, dle Deleuze, našel již svou vlastní podstatu. V této fázi si filmový obraz poprvé dokázal osvojit pohyb jako bezprostřední danost, což neznamená, že by dříve film tyto schopnosti zcela postrádal, žádný z filmových tvůrců nicméně nedokázal dovést své snažení do takové podoby, jako se to povedlo například G.W. Griffithovi s montážními postupy. Toto období se také označuje jako doba klasického filmu, o které se jeden z nejlepších současných znalců filmové teorie a estetiky David Norman Rodowick vyjařuje tímto způsobem: “1924. Klasický film zdokonalil svoju geometriu foriem, svoju logiku časo-priestorovej expozície a svoje „zákony“, ktoré riadia spájanie skcií prostredníctvom montáže. [...] Čas sa meria iba dynamicky, jako proces akcie a reakcie, ktorý preskakuje naprieč styčnými priestormi prostredníctvom korešpondujúceho strihu (match-cutting). Táto geometria akcie a pohybu sa rozširuje po vrstvách (plánoch), ale aj lineárním vývojom. Pohybujúci se celok filmu existuje vďaka neustálemu spájaniu jedného záberu s ďalším, ale aj vďaka tomu, že fotogramy spolu vytvárajú záber, zábery spolu vytvárajú sekvencie, sekvencie sa spájajú do častí a časti zas do pohybujúceho sa celku filmu jako vo

---

<sup>141</sup> Je však třeba doplnit, že Gilles Deleuze nezohledňuje rozmanitý potenciál a stylistické možnosti rané kinematografie. Jeho chápání „primitivní kinematografie“ se odvíjí od montážní úrovně filmů, což víceméně kopíruje koncepcce klasické filmové teorie. Deleuze tvrdí, že film našel svoji podstatu a svoji specifičnost teprve v momentu ovládnutí montážních postupů, tedy zhruba v době 20.let 20.století. Nástup nové filmové historie v 90.letech 20.století redefinoval (mimo jiné) otázky počátků filmových dějin, konkrétně zproblematizování hierarchie mezi filmem „primitivním“ (a předkinematografickými médii) a klasickým (hlavní zásluhu mají teoretici Tom Gunning, Charles Musser a André Gaudreault). Za hlavní stavební princip filmového textu již tyto teoretici nepokládali narativní strukturu, ale zaměřili se na čistě vizuální, smyslové a emocionální působení obrazů, na rámování a konstrukci mizanscény i na specifické módy šíření a předvádění filmů. – In: SZCZEPANIK, P. *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií* In: *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004

veľkom hodinovou stroji. Dynamika klasického filmu funguje ako Newtonov vesmír, kde zákony pohybu pôsobia nezávisle od času.<sup>142</sup> První etapa kinematografie, Deleuzem datovaná do konce druhej svetovej vojny, pracovala se *senzomotorickým schématom*. Filmy využívaly „klasické“ kontinuálne vyprávění, montáž posilovaly jednotlivé obrazy a strih s kauzálními následnosťmi. Převažovalo využívaní syntagmatického rámce kinematografie, upozaděn byl rámec kinematografický. Filmový obraz nepracoval s hloubkou (práce s hloubkou obrazu je zjevná teprve ve filmech Orsona Wellse), důraz byl kladen především na děj, akci a pohyb. Při sledování filmů z první poloviny 20.století si můžeme uvědomit, že filmy byly řízeny systémem kontinuální narace v rámci jediného času a prostoru.

Klasický film dokázal plně ovládnout pohyb, dokonce natolik, že čas se stal podřízen pohybem. Z tohoto důvodu nazývá Deleuze filmy tohoto období jako filmy *obrazu-pohybu*.

Na *obraz-pohyb* lze nahlížet z dvou perspektiv. První pohled směřuje na prezentaci zobrazovaného objektu nazývaného jako rámování, druhý pohled se zaměřuje na sukcesivnost filmových obrazů, tedy na způsob jakým jsou obrazy propojeny procesem montáže. Montáž je místem, které nám umožňuje uvědomit si časové plynutí, tempo a rytmus spojených *obrazů-pohybů*. Montáž uspořádává jednotlivé obrazy a tím vznikají znaky času. Deleuze rozlišuje čtyři druhy montážních postupů, konkrétně hovoří o tzv. Idejích montáže. Jedná se organicko-aktivní montáž typickou pro filmy americké produkce, dialektickou montáž ruských montážníků, dále extenzivní montáž filmů francouzského impresionismu z 20. let 20.století a konečně intenzivní montáž filmů německého expresionismu a Kammerspielu.<sup>143</sup>

Deleuze přistupuje k filmům tohoto období (do konce 2.svetové vojny) jako filmům *obrazů-pohybu*, který nám poskytují nepřímý *obraz-času*, a to navzdory rozličným metodám a způsobům filmové montáže. Deleuze nerozlišuje, zdali film byl vystavěn na metodách *rapidmontáže* ruských montážníků, či přesných rytmických postupech francouzského impresionismu, kvalitativně se jedná o obrazy-pohyby. Zaujetí prostorem a pohybem je navíc patrné i ve filmové avantgardě 20.let, vzpomeňme například na snímky fungující jako městské symfonie (filmy režisérů Waltera Ruttmanna, Jorise Ivence, Henri Storcka či Dzigy Vertova aj.).

---

<sup>142</sup> RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1, s. 73. ISSN: 1335-1893.

<sup>143</sup> DELEUZE, Gilles. *Film I. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 72. ISBN 80-7004-098-X.

Montáž, v případě *obrazu-pohybu*, je podřízena logice racionálního řazení řady záběrů pohybu. Cílem je vytvářet určitý organický režim, či model pravdy ve vztahu k celku díla. Divák má být upevňován v pocitu pravdy a racionální víry v to, co právě vidí na plátně. Rodowick soudí, že přechod od této kvality obrazu klasického filmu k *obrazu-času* označovanému jako moderní film představuje postupnou transformaci povahy víry a možnosti myšlení. A dodává, že organický režim *obrazu-pohybu* nemohl být po druhé světové válce udržitelný z toho důvodu, že se vytvořila nová forma „imaginativního pohledu“<sup>144</sup>.

*Obraz-čas* je novou logikou a kvalitou kinematografie. Bylo by chybné se domnívat, že *obraz-čas* je přímým pokračováním *obrazu-pohybu*, nebo že stojí v jeho přímé kontradikci. Za jeho objevením ve filmu stojí dlouhý vývoj filmové řeči. Rodowick v této souvislosti tvrdí, že vývoj filmových *obrazů-pohybů* byl determinován touhou vystavět obraz organické totality ze síly, která zaručuje celku otevřenost.<sup>145</sup> Přerod *obrazu-pohybu* v *obraz-čas* tedy není náhodným a nečekaným jevem, ale zdokonalením filmových vyjadřovacích prostředků ve chvíli poválečné společenské i kulturní obnovy.

Krise obrazu nastala, dle Deleuze, ve chvíli, kdy se začal uvolňovat vztah mezi jednáním a prostředím, kdy obraz začal prezentovat realitu s mezerami. Poválečný filmový italský směr neorealismus představuje právě tuto krizi filmu akce a pohybu. Lineární akce se transformují do nekauzálních procházek či projížděk, přičemž akce již nemusí přímo vyvolávat zpětnou reakci. Tváří v tvář nové realitě bloudí hlavní představitelé neorealistických filmů městy a domy, jejichž zubožený stav odráží také psychický stav poválečné společnosti. Předmět zobrazování se rovněž proměnil, již není primárním spouštěčem veškeré akce, ale novou kvalitou lidského pohledu. *Obraz-pohyb* byl závislý na kauzalitě děje (akce-reakce) z důvodu zachycení pohybu, *obraz-čas* toto nastavení prolomil.

Divák, který někdy viděl například filmy Roberta Rosselliniho (*Německo v roce nultém*, či *Evropa '51*) si jistě velmi dobře pamatuje dlouhé záběry pohledů a sledování okolního života, poničených a zubožených měst, prázdných budov či všudypřítomné bídy. Postavy nejsou determinovány prostorem, jejich jednání není jasně utvářeno okolním děním a stává se tak neodhadnutelné. Jejich činnost se smrskává na procházení a

---

<sup>144</sup> RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1, s. 83. ISSN: 1335-1893.

<sup>145</sup> RODOWICK, D. N. Obraz a znak (stroj času Gillesa Deleuze). *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2001, roč. 5. č 1, s. 35. ISSN: 1335-1893.



pozorování svého okolí. Všudypřítomné doteky hroživé minulosti vyvolává pocity úzkosti a strachu, a to nejenom v rámci dietetického světa, ale také u diváka.

Vidění a naslouchání slouží v *obrazu-času* jako silné pojivo filmových obrazů. Deleuze dokonce tvrdí, že jde o „kinematografii vidoucího, nikoliv již kinematografii akce.“<sup>146</sup> Prostor je zde prázdný či rozpojený, jelikož akce již nevytváří montážní postupy. Deleuze dodává...„Ale to, co se ustavuje mezi realitou prostředí a realitou jednání, již není hybná síla přechodu, nýbrž snový vztah, zprostředkovaný osvobozenými smyslovými orgány. Lze říci, že děj proplovává situací, nikoli že by do ní nedospěl nebo se do ní nevešel.“<sup>147</sup>

V neorealismu objekty a prostředí získávají nezávislou hmotnou realitu, která z nich vytváří hodnoty samy o sobě.<sup>148</sup> Děj proplovává situacemi a každodennost je ztotožňována s pozoruhodností. Optické a zvukové situace nejsou vyvolány jednáním, ani v něj neústí, ale projevují se jako *opznaky* a *audioznaky*. Tyto typy znaků jsou přímými prezentacemi času.

Poválečný film pojímá Deleuze jako něco zásadně odlišného, vytěšňující koncepci pohybu typickou pro klasický film. Transformací prošly nejen znaky a jednotlivé obrazy, ale rovněž kulturní *obraz myšlení*. Filmový obraz a jeho podoba je v Deleuzově podání přímo spojena s modelem myšlení určité doby. Je tak možné říci, že konkrétní film slouží k demonstraci obrazu myšlení společnosti. Deleuze se snaží uchopit strategie dobového uvažování, jenž jsou „přetaveny“ do estetické podoby filmových obrazů a znaků, s cílem vytvořit nové přesahující pojmy.

Deleuze tak vytvořil dva pojmy vlastní pouze filmu, *obraz-čas*, které lze pokládat za dvě filmové logiky. Zásadní diference mezi těmito dvěma nastaveními spočívá v pohybovém vyjádření času. Tato časovost je nejvíce patrná právě ve filmových obrazech. Obrazy mezi sebou vytváří temporální vazby a přítomný moment vzniká teprve jejich sledem. V běžném životě si temporální vztahy příliš neuvědomujeme, obraz ve filmu ovládá schopnost učinit tyto vztahy zřejmými. Nejvíce zřejmé jsou právě v případě moderního filmu.

Rodowick v souvislosti s temporalitou obrazu-času tvrdí, že „*Obraz-čas* organizuje novou geometrii intervalu, kterou charakterizuje pojem „iracionálních“ strihov. Tato

---

<sup>146</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 8. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>147</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 11. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>148</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 10. ISBN 80-7004-127-7.

geometria sa odvíja od zvýšenej citlivosti na toky času, ktoré modelujú nielenrazy-časy moderného filmu, ale aj počet fyziky pravdepodobnosti. [...] Interval sa stáva autonómnou hodnotou - (roz)delenie, ktoré reprezentuje, je neredukovateľné<sup>149</sup>. Interval totiž v prípade *obrazu-času* již nevyjadřuje začátek a konec, dokonce i ostatní stříhy jsou oproštěny od kontinuity, například vztah obrazové a zvukové složky již nemusí podléhat přísné kontinuitě. Což znamená, že uspořádání *obrazu-času* již nefunguje na principu organičnosti, ale spíše sériovosti. Tento fakt také přispívá k tomu, že z filmu mizí například metaforický význam asociace, to znamená, že obrazy vedle sebe jsou chápány veskrze doslovně.<sup>150</sup>

*Obraz-pohyb* byl založen na spojování obrazů asociovaných, což neplatí v případě krystalického *obrazu-času*, kde se mohou spojovat obrazy nezávislé, autonomní. To znamená, že sukcesivnost obrazů nevyplývá z racionální kauzality, ale vzniká zcela nová kvalita. Jeden obraz a k němu se přidá další (spojka „a“ je zde použita ve smyslu „+“). Tím vzniká přímý obraz času, jelikož asociaci klasického filmu nahradil interval jakožto určitá mezera. Každý jednotlivý záběr tak vystupuje jako autonomní časový segment. Funkcí stříhu je izolovat tyto autonomní záběry, a nikoli je vzájemně spojovat. Tím se pohyb jednoznačně podřizuje času. Divák tak permanentně zakouší pocit nejistoty a nepředvídatelnosti. Mezi záběry se tvoří pnutí, jelikož záběry mezi sebou tvoří nesouměřitelné vztahy (právě díky naprosté autonomii časových segmentů). Rodowick tvrdí, že „Každý interval se stáva tým, čo fyzika pravdepodobnosti nazýva „bifurkačný bod“, stáva sa bodom, kde sa nedá vidieť či predpovedať, akým smerom sa zmena bude uberať. Chronologický čas *obrazu-pohybu* sa rozpadá na obraz neistého stávania sa.“<sup>151</sup> Podstatné již není jak se obrazy zřetězují, ale co vlastně znamená, že byl onen konkrétní obraz ukázán.

Sémiotika *obrazu-času* klasifikuje nové typy kvalit a sil, které vznikají s ohledem na konkrétné obrazy moderního filmu. Těmito třemi druhy znaků jsou *lektoznaky*, *chronozanky* a *nooznaky*. Přičemž *lektoznaky* vytváří *krystalické obrazy* (charakteristické nerozlišitelností skutečného a virtuálního), *chronoznaky* vyjadřují transcendentní formu času (tyto typy znaků se odvozují z čistých optických a akustických obrazů) a nakonec *nooznaky* (zahrnující iracionální stříhy) přesahují naše vnímání a lze o nich pouze myslet.

---

<sup>149</sup> RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1, s. 85. ISSN: 1335-1893.

<sup>150</sup> RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1, s. 85. ISSN: 1335-1893.

<sup>151</sup> RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1, s. 86. ISSN: 1335-1893.

V klasickém filmu je strukturovaná narace rozbita „diskontinuitami“ zdánlivě bez příčiny. Tyto diskontinuity jakoby nabourávaly samotné trvání času a vytvářely fixní záběry. Obrazy vzpírající se diváckému přijetí jsou charakteristické svou silou, prosycením emocemi. Nesouvislé návaznosti musí vyplňovat obrazy nové, jelikož je mezi nimi prázdno. A tak se dosazují obrazy, které dokáží ochromit naši mysl do takové míry, že vznikne zcela nový rámec, pojem či myšlenka.

Dobu moderní kinematografie předznamenávají filmy Alfreda Hitchcocka, Orsona Wellse či Yasujira Ozua. O filmech Alfreda Hitchcocka Deleuze tvrdí, že překračují *obraz-akci* k něčemu hlubokému, k mentálním vztahům. *Obraz-pohyb* však neopouští, ale naopak jej završují či nasycují. Jedná se tedy o filmaře stojícího na pomezí mezi filmem klasickým a moderním.<sup>152</sup>

Deleuze, stejně jako Bergson, uvažuje o času jako o otevřenosti. Tato otevřenost v každém okamžiku mění svoji povahu. „Je to celok, ktorý nie je zoskupením, ale neprestajným prechodem z jedného zoskupenia do druhého, premenou jedného zoskupenia na iné.“<sup>153</sup> Deleuze soudí, že právě film nám umožňuje lépe pochopit tento vztah čas-celek-otevřenost. V rámci této úvahy poukazuje na tři koexistující roviny filmu. První rovinou je rámování, které je určením provizorního seskupení (umělé ohraničení, které však odkazuje k mimoobrazové sféře), druhou rovinou je střih, který je určením pohybu v rámci prvků seskupení, a konečně montáž zajišťující celkový pohyb jako proměnlivost celku<sup>154</sup>. Celek zabraňuje úplnému uzavření, jelikož proniká do všech seskupení. Celek není nikdy předem daný, jelikož pak by nenastala změna, a tak nebyl ani čas. Každý z filmových tvůrců má svá vlastní metody, jak pracovat s těmito třemi rovinami. Mnozí režiséři kladou důraz na střihovou rovinu či na rámování, někteří varíují všechny roviny zároveň. Pokud však sledujeme filmy například autorské (Kurosawa, Tarkovskij, Bergman, Antonioni, Bresson aj.) velmi výrazně pociťujeme otevřenost jejich děl. Tato otevřenost neplatí pouze ve filmu, ale také v ostatních uměních. Rodowick dodává, že Celek je vždy temporální a virtuální, je dimenzí samotné změny ve formě nastávání. Zatímco rámování náleží více filmovému *obrazu-pohybu* díky síle ohraničování, obraz čas naopak vytváří tzv.

---

<sup>152</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-pohybe, s. 68.

<sup>153</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-pohybe, s. 69.

<sup>154</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-pohybe, s. 69.

rozrámování.<sup>155</sup> Rozrámování je dle Deleuze založené na absolutním pohybu, v němž se „uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného.“<sup>156</sup>

Cestu italského neorealismu převzala nejenom francouzská nová vlna, ale také další novovlní kinematografie 60.let 20.století. Tyto moderní filmy tendovaly k používání travellingů jako bloků pohybu (velmi působivé travellingy jsou přítomné ve filmech Alaina Resnais, ale také například v českém filmu *Hotel pro cizince*<sup>157</sup>), prolínání obrazů ustoupilo jednoduchému střihu. K dominantnímu rysu patřila jednoduchá střihová montáž představující čistě optické a zvukové obrazy. Tomu odpovídal také nový model chování herců a postav (přítomnost neherců, improvizace, atd.). Deleuze tvrdí, že „postavy zachycené v čistě optických a zvukových situacích jsou odsouzeny k bloudění či projížďce. Jsou to ryzí vidoucí, kteří již neexistují v intervalu pohybu a kteří dokonce nemají ani útěchu ve vznešeném, jež by jim dovolilo znovu se spojit s hmotou nebo dosáhnout ducha. Jsou spíš vydány napospas něčemu nesnesitelnému, totiž samé své každodennosti.“<sup>158</sup> Deleuze poukazuje na skutečnost, že moderní film také často užívá *obrazů-vzpomínek*, s kterými vyvstává zcela nový smysl subjektivity, přičemž subjektivita "je tím, co se "připojuje" k hmotě, a nikoli již tím, co ji rozvíjí."<sup>159</sup>

*Obraz-čas* je buď obrazem aktualizovaným, nebo obrazem, který se aktualizovaným teprve stává. Novovlní filmy vznikaly z válkou poznamenaných zkušeností společností a představovaly každodenní život v jeho obnaženosti a tvrdosti. Deleuze soudí, že z těchto obrazů vzešla kvalitativně zcela nová narativní logika filmu. A dodává, že „neexistovala globalizující situace, jež by se mohla soustředit v rozhodující akci, ale akce nebo zápletka mohly být pouze jedinou složkou v rozptýleném souboru, v otevřené celkovosti.“<sup>160</sup>

---

<sup>155</sup> RODOWICK, D. N. Obraz a znak (stroj času Gillesa Deleuze). *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2001, roč. 5. č 1, s. 37. ISSN: 1335-1893.

<sup>156</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 28. ISBN 80-7004-098-X.

<sup>157</sup> *Hotel pro cizince* (Hotel pro cizince; Antonín Máša, 1966)

<sup>158</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 53. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>159</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 60. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>160</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 241. ISBN 80-7004-098-X.

Deleuze tvrdí, že kinematografie nám nepředkládá pouze obrazy, ale také je obohacuje určitým světem. „Aktuální obraz má sám svůj obraz virtuální, který mu odpovídá jako jeho zdvojení, či obraz. Řečeno Bergsonovskými slovy, skutečný objekt se reflektuje v zrcadlovém obrazu jako ve virtuálním objektu, který se zase současně obaluje, či reflektuje skutečnost [...] Je to utváření obrazu o dvou podobách, aktuální a zároveň virtuální.“<sup>161</sup> *Obraz-krystal* nebo krystalický opis má dvě strany, které není možné zaměnit. Vzájemně se prolínají imaginární a reálné obrazy, jde o nesymetrickou a nerovnou směnu. V této souvislosti vychází Deleuze z Bergsonova přesvědčení, že je nutné, aby se obraz rozděloval v každém okamžiku na přítomnost a minulost, které se od sebe liší ve své podstatě. Deleuze tvrdí, že právě v *krystalu* sledujeme neustálé zakládání času, sám *krystal* však časem není. Hovoří přímo o štěpení, které nikdy nedochází svého konce. Divák nemá možnost rozhodnout, který ze dvou rozdílných obrazů je tím skutečným, protože oba dva jsou součástí *krystalu*.<sup>162</sup> *Krystal* je založen na permanentním sebeutváření, které odhaluje tryskání života či času. Deleuze dodává, že „to, co *krystal* odkrývá, či ukazuje je skrytý základ času, to znamená jeho diferenciaci do dvou proudů, proudu přítomností, které mijejí a proudu minulostí, které se uchovávají. Existují tedy již dva možné *obrazy-časy*, jeden založený na minulosti a druhý na přítomnosti. Každý z nich je komplexní a platí pro čas jako celek.“<sup>163</sup> V *krystalu* se projevuje schopnost nepravdivého, což je dle Deleuze ztělesněný čas z toho důvodu, že forma času jako *stávání* zpochybňuje každý formální model pravdy<sup>164</sup>. Deleuze ilustruje tuto skutečnost zejména na příkladech filmů Alaina Resnais.<sup>165</sup>

O filmech francouzského novovlnního režiséra (představitele tzv. Levého břehu) Alaina Resnais se Deleuze vyjadřuje jako o filmech mozku, když tvrdí, že “Spojenia, ktorými sú Resnaisove postavy unášené, vlny, na ktorých sa umiestňujú, sú mozgové spojenia, mozgové vlny. Hodnota celého filmu je daná mozgovými spojeniami, ktoré vytvára, a to práve tým, že obraz je pohyb....Mozog je časopriestorový objem: umeniu prislúcha raziť v ňom nové, aktuálne cesty. Dalo by sa hovoriť o kinematografických synopsiách, pripojeniach a nepravých pripojeniach: nie sú rovnaké a ani príslušné okruhy

<sup>161</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 83. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>162</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 100. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>163</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 119. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>164</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Pochybnosti o imaginárne, s. 79.

<sup>165</sup> Především jde o filmy *Hirošima má lásku*, *Loni v Marienbadu*, a *Je t'aime, je t'aime*

nie sú rovnaké, napríklad u Godarda sú iné ako u Resnaisa.<sup>166</sup> Resnais vytvoril filmy krystalického *obrazu-času*, nerozlišiteľnosť dvou obrazů, virtuálneho a aktuálneho, je prítomná v každom z jeho obrazů. Filmy jako *Hirošima má lásku*, či *Loni v Marienbadu* jsou prosyceny diskontinuitními skoky mezi jednotlivými body v přítomnosti a plošinami minulosti, navíc paměť s níž se pracuje je výhradně nesubjektivní. Divák ani herci neposuzují věrohodnost představovaných vzpomínek.

Vedle Alaina Resnaisa se Deleuze také velmi často odvolává na tvorbu francouzského novovlního režiséra (ovšem představitele tzv. pravého břehu) Jeana-Luca Godarda. Tento filmař je označován za představitele hlavní *linie úniku*<sup>167</sup>. Godard není dle Deleuze dialektik, u něhož platí A, konjunkce A. V jeho tvorbě je A (v podobě „a, a, a“; spojka „a“ jakožto „+“ byla již zmiňována v souvislosti s autonomním záběry) výsostně tvořivé, Godard se snaží zaujmout místo cizince ve vlastní společnosti, v rodném jazyce, nalézt vhodný odstup. A je chápáno jako *multiplicita*, Godard tvrdí, že vše se dělí na dvě části, tyto dvě části se ale nevylučují. „*Multiplicita* spočívá právě v tom A, kterého povaha sa liší od povahy prvků a zoskupení.“<sup>168</sup> Godard se snaží ukazovat ve filmu toto A (určitou ideu) zcela novým způsobem, přičemž A není ani jedním, ani druhým, ale je vždy někde mezi, uprostřed, jako jakási hranice, linie úniku. V této linii úniku probíhá *stávání* se, které se snaží postihnout a zviditelnit Godard ve svých filmech.

Ještě jednou se vrátím k *režimu krystalu*, který proměňuje vztah mezi pravdivým a falešným. Zatímco v organickém režimu obrazu jde o to nalézt a pojmenovat pravdu, krystalický režim rozvrací opozici pravdy a falše. Forma pravdy je zde nahrazována různými variacemi falše. „Vyprávění již není pravdivým vyprávěním, které se propojuje s reálnými (*senzomotorickými*) popisy. Popis se stává svým vlastním objektem a současně se vyprávění stává časovým a falšujícím. [...] Falšovatel se stává samotnou postavou kinematografie. [...] Je současně člověkem čistých popisů a výrobcem *obrazu-krystalu*, nerozlišitelností reálného a imaginárního...“<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-čase, s. 71-72.

<sup>167</sup> O *linii úniku* jsem hovořila již v souvislosti s definováním rizomu. *Rizom* v sobě nese jak *linie segmentarity* (linie organizace), tak *linie deterritorializace* (linie úniku). Tyto linie se vzájemně prolínají a vytváří mezi sebou silné vazby. In: DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 31. ISBN 978-80-87054-25-3.

<sup>168</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Tri otázky o šestkrát dva, s. 57.

<sup>169</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 158-159. ISBN 80-7004-127-7.

*Krystalické obrazy*<sup>170</sup> se odpoutaly od nezávislosti zobrazovaných předmětů. To, co je objektem již nemusí zastupovat skutečnost. Filmový popis se tak vyvazuje ze vztahů k věcem, je proto vždy nahodilý a pouze dočasný. Popisů tak může být ve filmu mnoho, přičemž se nemusí vylučovat, ani si protirečit. Nejde o to rozhodnout, který z popisů je jediný věrohodný, jde o popis jako takový.

Rodowick soudí, že „film nám pomáhá porozumět právě tomu, jak myslíme v čase a skrze čas v situaci, kdy v nás čas ubíhá a odděluje od sebe samých.“<sup>171</sup> Bylo zmíněno, že člověk sám si v běžném životě příliš neuvědomuje temporální vztahy, a právě obraz filmu nám umožňuje si tyto vztahy uvědomit. Nejlépe postřehnutelné jsou tyto vazby v případě moderního filmu, jelikož *obraz-čas* není vystaven na *senzomotorických schématech*, ale na optických a zvukových situacích vytvářejících přímý obraz času, který nahradil formu pravdy mnoha zmoženými obrazy falše.

Deleuze tvrdí, že při pozorování přítomnosti je patrný skutečný pohyb, jakožto pohyb *stávání*, který je změnou a tedy formou času. Čas se neustále rozděluje na přítomnost, která stále pomíjí, schovanou minulost a budoucnost, kterou neumíme určit. „*Obraz-krystal* vytváří ta nejzákladnější operace času: protože minulost se nekonstituuje po přítomnosti, která již byla, nýbrž současně, je třeba, aby se čas rozdvojoval v každém okamžiku na přítomnost a minulost, které se od sebe navzájem liší ve své podstatě, nebo, což vyjde nastejno, aby rozdvojoval přítomnost na dva heterogenní směry, z nichž jeden vyráží vstříc budoucnosti a druhý padá do minulosti. Čas se musí rozštěpit v tutéž dobu, kdy nastává nebo kdy se odvíjí: štěpí se na asymetrické proudy, z nichž ten první propouští veškerou přítomnost a druhý uchovává všechnu minulost.“<sup>172</sup>

Hlavní tezí Deleuzových knih o filmu je, že film má velmi specifický vztah k trvání. Odvozování filmových obrazů z pohybu dává vzniknout časoprostorovým blokům, které Deleuze označuje jako „pohyblivé stříhy Všeho, které se mění, to znamená určitého trvání či „vesmírného dění“.“<sup>173</sup> Deleuze přistupuje k času ve filmu z hlediska ustavení dvou

---

<sup>170</sup> V souvislosti s *krystalickým režimem* obrazu polemizuje Deleuze nad vhodností aplikace pojmu *imaginárna*. Tvrdí, že *imaginárno* je složitým pojmem, jelikož v sobě křížuje dvojice "reálného-ireálného" a "pravdivého-nepravdivého". *Imaginárno* je nerozhodnutelností mezi reálným a ireálným, a je dobře zřetelné ve fenoménu *krystalu*. *Imaginárno* je tak dle Deleuze *obrazem-krystalem*. - In: DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. Pochybnosti o imaginárne, s. 79.

<sup>171</sup> RODOWICK, D. N. Čas a paměť, řády a síly. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2002, roč. 6. č. 1, s. 10. ISSN: 1335-1893.

<sup>172</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 99-100. ISBN 80-7004-127-7.

<sup>173</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 89. ISBN 80-7004-098-X.

filmových logik, *obrazu-pohybu* a *obrazu-času*, přičemž přiznává, že film vždy směřoval k nejdokonalejší prezentaci času. Doposud nejvíce přímou prezentací přímého obrazu-času je moderní film, tak jak se ustavil v druhé polovině 20.století. Moderní film předkládá takový obraz času, který obohacuje naše vnímání tím, že zdůrazňuje aspekty mnohosti, odlišnosti a nejednoznačnosti. Deleuze je přesvědčen, že teprve moderní film umožnil nově vnímat kinematografii jako hotový celek, který je složen z odchylných pohybů a nenavazujících spojení.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. s. 53. ISBN 80-7004-127-7.



## 5. Koncepty Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského – zhodnocení komparace

Nyní přistupujeme k poslední, třetí rovině komparace koncepty Gillesse Deleuze a Jana Mukařovského. Tato část diplomové práce se bude věnovat celkovému zhodnocení komparace, tedy objasní do jaké míry a v jakých aspektech se konkrétně liší přístup Jana Mukařovského a Gillesse Deleuze vzhledem k tématu času ve filmu.

Jan Mukařovský se významně zasadil o vývoj strukturalistické a sémiotické estetiky. Přestože byl ovlivněn myšlením ruských formalistů, nebyla jeho metoda založena na pokračování a rozvíjení názorů a postupů ruského formalismu.<sup>175</sup> Silný vliv na Mukařovského koncepty měla fenomenologie Edmunda Husserla, což je nejvíce patrné zejména v rámci privilegování diváka jako percipienta, jehož schopnost interpretace dává uměleckým strukturám aktuální významy. Toto rozšíření pohledu na estetické objekty o důraz na člověka jakožto vnímatele se také ukázalo jako velmi přínosné.

Mukařovského texty věnované filmu přispěly k rozvoji filmově teoretického bádání. Jeho přístup byl strukturalistický, přičemž v sobě odrážel řadu dalších vlivů, které obohatily jeho originální a dodnes významné koncepty. Zmiňovala jsem již fenomenologii a ruský formalismus, pro strukturalistickou metodu byla však také zásadní návaznost na učení švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura. Mukařovského aplikace Saussurova pojetí jazykového znaku na umělecká díla dala vzniknout vnějšímu vztahu znaku ke skutečnosti, který doplnil vnitřní vztah mezi *signifikantem* a *signifikátem*. Mukařovský tak rozšířil Saussurovo uvažování o rovině jazykové (*jazyk* vytváří arbitrární vztahy mezi *označujícími* a *označovanými*) o rovinu estetickou, v níž jsou umělecké znaky motivované. Rovněž vytváří umělecké dílo určité vazby se skutečností.

Mukařovský o uměleckém znaku uvažoval jako o komplexním znaku. Předložil definici *struktury* jako specificky utvářeného typu celku, která je vytvářena funkcemi vzájemně se doplňujícími a vytvářejícími hierarchické uspořádání. Struktura uměleckého

---

<sup>175</sup> Oproti ruským formalistům připojoval Pražský strukturalismus k formální struktuře i významovou strukturu, přičemž popisoval jednotlivé prvky i funkce struktury. Dále je zásadní posun pozornosti od autora směrem k estetickému objektu.

díla je celkem, který je něčím více nežli jeho jednotlivé části. Povaha celku je, dle Mukařovského, dynamické povahy.

Mukařovský se věnoval mnoha druhům umění, stejně jako ruští formalisté, ale v rámci analýzy se nesoustředil pouze na narativní strukturu a znakovou povahu umění. Pokud se zaměříme blíže na film lze říci, že Mukařovský rovněž nehledal vazby mezi filmem a strukturami jazykovými<sup>176</sup>. Mukařovský a ostatní členové Pražské školy začali uvažovat o uměleckých dílech především s ohledem na jejich sociální a historický kontext.

Analyzované filmy nebyly izolovány a odtrženy od filmového kontextu, ale byly pojímány jako dynamické strukturní celky, které mají své vlastní funkce. Mukařovský si uvědomoval dynamickou povahu uměleckých struktur a tak se zaměřoval také na roviny, do nichž filmové médium zasahuje, a které také ovlivňuje. Sledování vazeb mezi jednotlivými uměleckými strukturami činí z Mukařovského předchůdce teorií intermediality, které se systematicky rozvíjely teprve v druhé polovině 20.století. Mukařovský zastával názor, že film hledá svoji podstatu a specifičnost skrze vztah k ostatním druhům umění. Na začátku 30.let 20.století ještě stále nebyl ustaven status filmu jakožto umění, a přesto Mukařovský byl obhájcem filmu v tom smyslu, že jej nepovažoval za pouhou syntézu ostatních uměleckých druhů, ale za autonomní nové umění. Mukařovský v této souvislosti tvrdí, že právě „strukturalistická metoda ukazuje v novém světle i otázku tzv. vlivů a jejich významu pro dějiny jednotlivých umění.“<sup>177</sup> Prostupování hranic mezi jednotlivými uměními hodnotí Mukařovský jako více než přínosné a není potřeba v něm shledávat nebezpečí. O tomto svědčí také neustále hledání filmové specifičnosti skrze komparaci filmu s ostatními druhy umění, která byla zejména v prvních desetiletích filmového média velice plodná díky ustavování filmových kánonů.

Mukařovský soudí, že pokud uvažujeme o vztahu k filmovému médiu, zaujímáme vždy estetický postoj, jenž nám určuje směr pohledu na danou skutečnost. Divák filmu je aktivním činitelem v tom smyslu, že jeho pohled se stává vždy jistou interpretací obrazu na plátně, stejně jako film je výsledkem režisérový snahy vnímat a zaznamenávat „skutečnost“. Mukařovského estetika se věnovala aktu divácké recepce. Právě recepce odráží dynamičnost struktury uměleckého díla (podněty se neustále zapisují do našeho vnímání a ovlivňují tak hodnotové soudy).

---

<sup>176</sup> Tato skutečnost ho odlišuje nejenom od členů Tarturské školy (Lotman, Ejchenbaum) ale také francouzských sémiotiků (Christian Metz).

<sup>177</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 01-099-71-09. O strukturalismu, s. 156.

Struktury filmového média jsou charakteristické vývojovou dynamikou. Struktury filmu, stejně jako struktury ostatních druhů umění, si plně uvědomují dobovou situaci i další vlivy zvnějšku, dokáží je absorbovat a tím se dynamicky proměňovat. Toto nepřetržité přeskupování složek a transformace vnitřních vztahů zaručuje nepřetržitý vývoj filmu. Je třeba zdůraznit, že Mukařovského uvažování o filmu není nikterak teleologické. Jednotlivým etapám vývoje kinematografie nepřipisuje větší či menší důležitost. Na vývoj filmu nepohlíží jako na kvalitativně vzrůstající křivku směřující k dokonalému bodu. Každá z fází vývoje se liší a je determinována dobovým míněním, vkusem či technologickými možnostmi média. U Mukařovského je patrná tendence nahlížet na umělecké struktury z pozice vně a také je osamostatnit.

Jak již bylo řečeno, zkoumání na rovině znaku se neomezuje pouze na rovinu textovou, ale strukturální analýza přesahuje také do oblasti filmové, což dokazuje Mukařovského pokus o strukturální rozbor filmového herectví Charlieho Chaplina. Strukturalistické pojetí se v tomto případě rozšířilo o oblast estetická, které je považováno za strukturální systém. „Odpsychologizovaná“ postava herce je analyzována jako struktura složená z jednotlivých částí vytvářející mezi sebou vztahy, které jsou vzájemné a dynamické.

Mukařovský se v souvislosti s filmem zabýval kategoriemi prostoru a času, skrze které se snažil odhalit skryté specifické vlastnosti tohoto uměleckého druhu. Koncepce těchto dvou základních významových složek byla pojímána takovým způsobem, aby byla aplikovatelná na všechny formy filmového média. V souvislosti s problematikou filmového prostoru zmíním důraz, který Mukařovský kladl na diváckou aktivní participaci. Je třeba, aby se divák rychle orientoval ve sledech filmových obrazů (zejména během změny místa dějiště) a přiřadil jim vlastní významy. Film je založen na slučování dílčích prostorových fragmentů, přičemž specifický filmový prostor je Mukařovským označován jako *prostor-význam*.

Problematika časovosti ve filmu je u Mukařovského rozpracována poměrně důkladně, přihlédneme-li k faktu, že zohledňuje pouze první tři desetiletí filmového média. Mukařovský tak reflektuje pouze období němého filmu, a tak je třeba si uvědomit, že filmová řeč, potažmo filmová montáž, se teprve ustavovaly. Na druhou stranu je více než zarážející, že Mukařovský naprosto opomíjí soudobý filmový směr ruské montážní školy, která se významně zasadila o rozvoj montáže, konkrétně představila nové stříhové postupy (rapid montáž, křížový stříh, paralelní montáž, aj.). Místo toho poukazuje na pouhou

přítomnost filmových mezititulků, které umožňovaly „verbálně“ vytvářet určité časové konstrukce.

Pojednání o specifikách filmové temporality je vystavěno opět na porovnávání filmu s ostatními uměleckými druhy, a jejich možnostmi časových konstrukcí. Tedy o čase se uvažuje z hlediska výstavby jednotlivých uměleckých děl. Mukařovský tvrdí, že film má mnoho společného s epikou a dramatem, jejichž nejzákladnějším společným rysem je děj přímo spjatý s časem. Film využívá časové konstrukce specifickým způsobem, což předurčují také noetické podmínky spjaté s materiálem.

Mukařovského úvahy o čase se opírají o filmovou perцепci, je zohledňována diváková perspektiva s ohledem na rozdíl prožívaného času během projekce a časem filmového děje. Mukařovský tvrdí, že předpokládaný děj probíhá nejenom v jiném čase než obraz, ale liší se také časová lokalizace. Filmový obraz je audiovizuálním sdělením o ději z minulosti, z čehož Mukařovský vyvozuje trojí časové plynutí. Děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a čas vnímajícího diváka. Tato trojí rovina umožňuje filmu variovat konstrukce časových plánů. Čas obrazový je specificky filmovou možností, který je časovou rozlohou uměleckého díla jako znaku.

Mukařovský hodnotí některé prvky filmové řeči v němém filmu, jako jsou detailní záběry (pojímané jako v jistých situacích nepohyblivé popisy v naraci), či hry s časem (zrychlený či zpomalený film). Mukařovský se bohužel zaměřil pouze na hlavní proud soudobé kinematografie, a nezohlednil mnoho dalších vyvíjejících se filmových směrů ozvláštňujících filmovou formu. Už jsem zmínila opomenutí ruské montážní školy, další mezeru tvoří progresivně se rozvíjející filmové experimenty mimo hlavní proud. Experimentální či avantgardní film vznikl ve 20. letech 20. století a zahrnoval nejenom experimenty v rovině filmové narace, ale také počátky animace. Ozvláštňování filmové formy se projevovalo nejenom rozvinutím filmového rytmu abstraktní animací<sup>178</sup>, nabourání tradičního pojetí vizuálního a epického umění v případě dadaistů<sup>179</sup>, vykloubení narativní konstrukce surrealisty<sup>180</sup>, či hraním s obrazy „čistého filmu“. Tyto avantgardní filmy by poskytovaly nový pohled na časové konstrukce ve filmu a tak je s podivem, proč tento proud Mukařovský nerefletoval.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Zásadními autory filmů tohoto proudu jsou Walter Ruttmann, či Hans Richter.

<sup>179</sup> Významná je spolupráce M. Duchampa a Mana Raye.

<sup>180</sup> Mezi hlavní surrealistické filmaře patří Germaine Dullacová, či Luis Buñuel.

<sup>181</sup> Experimentální tvorba byla přítomná také v českém kontextu, například na začátku 30. let 20. století vznikly první avantgardní snímky režiséra Alexandra Hackenschmieda, či Otakara Vávry.

Trvání díla se odráží v jeho časové stavbě tempem, které je Mukařovským považováno za kvalitu, nikoli za měřitelnou časovou kvantitu. Nicméně Mukařovský dává do přímé souvislosti trvání našeho žitého času a běh filmového pásu, a nikterak nezohledňuje skutečnost, že na rozdíl od filmové projekce nelze přerušit kontinuální tok našeho žití. Podstatou filmového média je pak rovnoměrné uplatňování všech tří rovin časových vrstev, čímž se odlišuje od epiky i dramatu.

Rozsáhlá a do té doby v kontextu filmově teoretické bádání zcela upozaděná koncepce času a prostoru ve filmu nebyla pouze náhodnou iniciativou české estetiky. Mukařovskému šlo především o to nalézt a formulovat ucelené pojetí filmové specifičnosti aplikovatelnou na všechny filmové formy, k čemuž se analýza základních významových složek přítomných v jakémkoliv filmovém díle přesně hodila. I když jeho statě jsou oddělené, a nesměšují čas a prostor, lze vysledovat spojovací prvek mezi oběma, a to je děj, který zaručuje posloupnost jednotlivých motivů produkující nové významy a kvality.

Mukařovského zkoumání se věnovalo zejména noetické povaze filmového materiálu a s ní spojené možnosti filmové řeči. Materiál filmu mu posloužil k ověřování a rozvíjení jeho ústředních tezí pomocí strukturalistické metody, k níž nepřistupoval jako k jasně vymezenému souboru názorů (logicky ustavených). Naopak, stále tuto metodu rozšiřoval a rozvíjel, struktury nepojímal staticky, ale přisloužil jim vlastnost vývojové dynamiky.

Mukařovského strukturalistické vidění světa spočívalo v nahlížení filmu jako celku. Dílčí analýzy, v tomto případě času ve filmu, se musí provádět v závislosti na ostatní části.

Gilles Deleuze reflektuje film ze zcela odlišné perspektivy. Deleuzova koncepce stojí v kontradikci k estetickým teoriím, které o filmu uvažují z hlediska ucelených znakových soustav, či žánrovosti. Tyto estetické teorie jsou poplatné především době, ve které film hledal svoji podstatu a osvojoval si prvky filmové řeči. Jan Mukařovský byl také estetik, a jeho uvažování o čase ve filmu z 30.let 20.století bylo velkým přínosem nejen pro ostatní teoretiky, ale také pro diváky, jejichž schopnost recepce filmu ještě nebyla natolik "zautomatizovanou" jako je tomu u diváka v současné době.

Obecně lze říci, že film je jedinečným uměleckým druhem zejména proto, že můžeme pohlížet na celý kontinuální vývoj tohoto média. Deleuze reflektuje zhruba 90 let vývoje filmu (nikoli pouhých 30 let jako Jan Mukařovský), a zároveň vychází z přesvědčení, že se filmoví diváci již dostatečně orientují ve světě kinematografie. Jeho snahou tak není podat odpovědi na otázku "jak je obraz vystavěn", ale spíše "proč je onen

obraz zobrazen". Zmiňovala jsem, že Deleuze spatřoval ve filmu klíč k modernímu světu. Tento klíč spočíval v možnosti *poznání*. *Poznání* skrze film. *Poznání*, skrze emoce a prožitky, které skrze film vstřebáváme. Filmový obraz je kvalitou, a tyto kvality si každý neseme ve vědomí napříč časem za účelem navození určitého postoje. Film nám umožňuje prožívat situace pro nás mnohdy nepředstavitelné. Učí nás vědět co dělat, jak se zachovat ve světě, který se stále proměňuje. Připravuje nás na možná budoucí jednání. Deleuze tak poukazuje na skutečnost, že film má schopnost navést nás k zcela novým způsobům vnímání. O těchto schopnostech filmu hovoří přibližně ve stejné době jako Deleuze ruský filmový tvůrce Andrej Tarkovskij, když tvrdí, že normální pohnutkou člověka, který jde do kina, spočívá v tom, "že tam jde kvůli *času* - kvůli ztracenému nebo proměškanému času, nebo kvůli času dosud nenalezenému. Člověk jde do kina pro životní zkušenost, protože film, jako každé jiné umění rozšiřuje, obohacuje a koncentruje faktickou zkušenost člověka, přičemž ji nejenom obohacuje, ale také řekněme *prodlužuje*, zdatelně prodlužuje. Právě v tom se nalézá skutečná síla filmu, nikoli v hereckých "hvězdách", námětech a zábavě."<sup>182</sup> Deleuze však důraz klade také na to, aby obrazy byly skutečně sledovány, a nikoli čteny. Dle Deleuze neexistují pro "čtení" obrazů vhodné jazykové pojmy.

Gilles Deleuze vytvořil velmi komplexní přístup ke kinematografii. Jeho koncepce je natolik jedinečná také proto, že nelze zařadit do žádného směru filmové teoretického uvažování o filmu. Velmi stručně lze říci, že Deleuze se zaměřil na vztah filmových teorií a filozofie.

Koncepce Gilles Deleuze je založená na předpokladu, že film může sloužit jako nástroj filozofického myšlení. Deleuze vystupuje z pozice filozofa, který reflektuje filmové médium nikoli z hlediska historického vývoje filmových žánrů, ale snaží se porozumět filmu z pozice filozofie.

Deleuze vychází také z přesvědčení, že film se může stát podnětem pro nový *obraz myšlení*. Jelikož tvrdí, že úkolem filozofa je vytvářet tvořivé a přesahující pojmy, které budou pojímat film v jeho specifčnosti. Deleuze přímo tvrdí, že v popředí zájmu nestojí obrazy, ale další dimenze pojmu, tedy dimenze perceptu (svazky pocitů a vztahů přítomné u toho, kdo je prožívá) a afektů (akty *stávání se*).

Filmový obraz je založen na neustálém pohybu, změně, je pohyblivým řezem trvání. V běžném životě si temporální vztahy příliš neuvědomuje, také máme sklon z našeho vnímání odečítat pohyb a čas a spíše uvažujeme o tom, co je statické a nemění se.

---

<sup>182</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. s. 67. ISBN 80-903678-4-4.

Deleuze tvrdí, že film má zvláštní vztah k trvání. Pojetí času jako trvání, jak ho definoval Henri Bergson zhruba ve stejné době jako vznikl film, slouží Deleuzovi k rozvíjení úvah o kinematografii. Trvání je otevřeností a celkem, který neustále proměňuje své kvality.

Deleuzovo filozofické uvažování o filmu doprovází tvorba potřebných pojmů spjatých přímo s filmem. Základními pojmy ustavujícími dvě filmové praxe jsou *obraz-pohyb* a *obraz-čas*. Nechci znovu popisovat na jakých kvalitách jsou vystavěny dva módy filmové praxe, ale doplnit, že také Jan Mukařovský se snažil vytvářet pojmy, které jsou filmu vlastní. Například *prostor-význam* či *děj-význam*.

Karel Thein, filmový teoretik a filozof zabývající se povahou filmového obrazu, o Deleuzových pojmech soudí, že nemají definice, ani fyziognomie, navíc nejsou ve věcech vtěleny, přesto však mají nositele, ke kterým se vztahují tak, jako se vztahují role k hercům<sup>183</sup>. A dodává, že „pojmové postavy“ vstupují do filozofických textů jako do pole záběru a pohybují se v nich po rovině protínající všechny prvky pojmu. Tato „rovina imanence“ (*plan d'immanence*) je filozofickou obdobou záběru (*plan*) promítaného na filmové plátno, přičemž sám pojem je ekvivalentní filmovému rámu (*cadre*).<sup>184</sup>

Jak Gilles Deleuze, tak i Jan Mukařovský se snažili nalézt specifičnost filmového média. Mukařovský postupoval metodou komparace filmových struktur a struktur ostatních druhů umění. Deleuze díky značnému časovému odstupu nachází jedinečnost filmu v tom, že vytváří reálný pohyb (nikoli obraz a k němu přidaný pohyb).

Oba teoretici kladou velký důraz na možnosti a potenciál filmové montáže. Právě proces zřetězování obrazů umožňuje vznik zcela nových kvalit, významů a smyslů. Mukařovský soudí, že právě permanentní transformace vztahů zajišťuje nepřetržitý vývoj filmu. Jako ilustrace nepoužívají filmových fotogramů, což je v případě Deleuze záměrný počín, a v případě Mukařovského se můžeme pouze domnívat zda jde o záměr, jelikož se k tomuto rozhodnutí nevyjadřuje.

Přestože film neprodukuje pojmy, je místem myšlení (Deleuze dokonce hovoří o analogii filmu a mozku). A tak právě filozofie může filmu nejlépe sloužit k jeho formování, což platí také naopak. Dle Deleuze je filmové uspořádání určitým rozvrhem roviny, přičemž toto rozvržení je charakteristické svou rizomatickou povahou sítě vztahů.

Bylo již zmíněno, že i když byl Deleuze znalý v problematice strukturalismu, což dokazuje například text *Podíla čoho rozpoznáme štrukturalismus?*, on sám se k tomuto

<sup>183</sup> THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. 1. vyd. Praha PROSTOR, 2002. s. 354. ISBN 80-7260-073-7.

<sup>184</sup> THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. 1. vyd. Praha PROSTOR, 2002. s. 354. ISBN 80-7260-073-7.

směru nehlásil. Odmítal povyšovat strukturální lingvistiku na tu nejuvhodnější z analytických metod. Vyvracel vhodnost aplikování její metod na jednotlivé umělecké praxe, a také na film. Dle Deleuze upřednostňovaly lingvistické postupy binární opozice založené na stromovém uspořádání. Lingvistická metoda není schopná pojímat *multiplicitu*. Binární opozice se navíc staly mocenskými aparáty, a plně ovládly psychonalýzu, strukturalismus i lingvistiku.

Strukturalistická lingvistika objevila vedle reality a pojmů (slov) také prvek nové povahy, strukturální objekt, symbolické. Dle Deleuze, příslušné struktury nesouvisí ani s vnímatelnými formami, ani s formou obecně. „Štruktúru totiž vôbec necharakterizuje nezávislosť celku, zvýraznenie celku nad časťami, neprejavuje sa jako nejaký Gestalt v reálnom a vo vnímaní; naopak, štruktúru charakterizuje povaha istých atomických prvkov, ktoré majú umožniť pochopiť formovanie celku i variácie jeho častí.“<sup>185</sup> Prvky struktury nemají ani vnitřní význam, ani určení zvnějšku, ale mají jediný smysl, který je dán výlučně postavením uvnitř strukturálního prostoru. Tento prostor nazývá Deleuze jako před-extenzivní, prostor bez rozlohy. Navíc strukturalismus se dle Deleuze pojí s transcendentální filozofií, jelikož místa (pozice ve struktuře) se stávají nadřazené tomu, kdo je obsazuje.<sup>186</sup>

Deleuze tvrdí, že každá struktura má tyto dva aspekty: "systém defierenciálních vzťahov, ktorými sa navzájom určujú symbolické prvky, a systém jednotlivostí, ktoré zodpovedajú týmto vzťahom a načrtávajú priestor štruktúry. Každá štruktúra je mnohosťou.“<sup>187</sup> Struktura jako taková je nepřítomná, a patří do nevědomí. To, co ji zpřítomňuje je akt vtělování se, a možnost, že ji toto „vtělování se“ někdo umožnil. Ve struktuře koexistují všechny složky a prvky zkoumané oblasti, přičemž mezi sebou vytváří vztahy diferenciacce. Vztahy mezi prvky se neuskutečňují všechny zároveň. Deleuze tvrdí, že proces uskutečňování předpokládá vnitřní časovost a mění se podle toho, co se právě uskutečňuje. Zároveň „nielenže každý spoločenský typ výroby má globálnu vnútornú časovosť, ale aj jeho časti majú zvláštne rytmy. Stanovisko štrukturalizmu k času je teda dostatočne jasné: čas je tu vždy tým časom uskutočňovania, podľa ktorého sa v rozličných rytmoch realizujú prvky virtuálnej koexistence. [...] Alebo prinajmenšom je čas, chápaný ako relácia následnosti dvoch skutočných foriem, obmedzený na abstraktné

---

<sup>185</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?, s. 195.

<sup>186</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?, s. 196.

<sup>187</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?, s. 199.



vyjadrenie vnútorných časov štruktúry alebo štruktúr, ktoré sa uskutočňujú v týchto dvoch formách a diferenciálnych vzťahov medzi týmito časmi. A práve preto, že štruktúra sa uskutočňuje iba tak, že sa diferencuje v čase a priestore, a že takto diferencuje druhy a časti, ktoré ju vytvárajú, musíme v tomto zmysle povedať, že sama štruktúra *produkuje* tieto druhy a časti."<sup>188</sup> Deleuze soudí, že všetky struktury jsou základnami. Uspořádání jednotlivých struktur charakterizuje forma jejich symbolických prvků, varieta jejich diferenciálních vztahů i povaha jejich předmětů řídících jejich fungování.<sup>189</sup>

Deleuze se zaměřil na rovinu individuální, jedinečnou a neopakovatelnou: *rovinu imanence*. Tato uspořádání nazývá *rizomatická*.

Toto vymezování vůči binárním opozicím koresponduje silným ovlivněním taxonomie znaků Charlese S. Peirce, u něhož Deleuze shledává zejména relativní nezávislost od lingvistického modelu. Také bylo již zmíněno, že Peirce nepracuje s binární logikou vlastní strukturalismu, ale naopak upřednostňuje triadické variace postihující *multiplicity*, mnohosti. Rovněž neopomíjí materiálně různých materiálů výrazu, neredukuje ho na struktury nárokové si univerzální platnost.

Dle Deleuze je největším úskalím strukturalismu přehlížení materiálně různých materiálů výrazu tím způsobem, že jej redukuje na strukturu univerzální platnosti, tedy na systém lingvistických znaků. Tuto metodu pojímá strukturalismus jako víceméně neměnný, což je v přímé kontradikci s Deleuzovými názory, který se snaží povahu filmových znaků odvozovat přímo z konkrétného filmového obrazu ve filmu s ohledem na jeho pohyblivost. Hlavní výtky směřuje Deleuze na filmovou sémiotiku Christiana Metzera z 60.let 20.století, která je silně ovlivněná lingvistikou. Nutno podotknout, že u Jana Mukařovského nejsou patrné tendence spojovat filmové struktury se strukturami lingvistickými. Základem strukturalistického přístupu je dle Mukařovského fakt, že všechny jeho části jsou v určitých vazbách, a tyto vazby jsou dynamické a vzájemné. Mukařovský rovněž přihlížel k povaze využívaného materiálu, který proměňuje filmové médium (například využití optického, či zvukového materiálu). Technická základna se mění, a tak se také mění normy a konvence, o které se film opírá. Mukařovského dynamismus se projevuje v prostupování hranic mezi jednotlivými uměleckými strukturami. Deleuze rovněž zastával předsvědčení, že je třeba, aby docházelo k neustálému porušování těchto norem, překračování hranic jednotlivých žánrů, průniků

---

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Podľa čoho rozpoznáme štrukturalismus?, s. 203.

<sup>189</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2. Podľa čoho rozpoznáme štrukturalismus?, s. 213.

rovin. Tvrdil, že film by měl navazovat nové vztahy s videem, či digitálním obrazem<sup>190</sup>. Oba dva se také shodují v názoru, že film ve svých počátcích potřeboval určitý vývoj k tomu, aby ustavil své kreativní postupy. Mukařovský reflektuje onu nevyhraněnou dobu, v níž film hledal způsoby využití materiálu, z hlediska postihnutí dynamiky filmových struktur. Gilles Deleuze naopak reflektuje filmový obraz teprve ve chvíli, kdy film objevuje nové možnosti montáže. Deleuze tvrdí, že „právě montáž je tou operací, která doléhá na obrazy-pohyby, aby z nich uvolnila celek, ideu, to znamená obraz času.“<sup>191</sup>

Deleuze neuvažuje o filmu jako o jazyku, ale jako o nekonečné *semióze*, pro níž je typická neustálá pohyblivost, a to jak ve vztahu ke znakům ve filmu, tak ve vztahu k myšlení.

Čas je ústředním tématem obou Deleuzových knih věnovaných filmu. Film, stejně jako myšlení, je časovým jevem. Trvání stále proměňuje své kvality, a je také otevřeným celkem.

Filmová praxe *obrazu-pohybu* byla založená na *senzomotorických schématech*, kauzalitě narace a racionalitě střihu. Klasický film plně ovládal pohyb do té míry, že čas byl v jeho područí. *Obraz-pohyb* vytvářel kontinuální předvádění akce, to vše v rámci jediného času a prostoru.

Po druhé světové válce došlo v kinematografii k obratu způsobeném uvolňováním vztahu mezi jednáním a prostředím produkující mezery v realitě či lidském jednání. *Obraz-čas*, neboli čistě optická situace, vyřadil z chodu *senzomotorická schémata*. Obrazy mezi sebou si začal vytvářet mezery, byla rozbourána plynulá návaznost a kauzalita filmových obrazů. Střih izoloval jednotlivé autonomní segmenty. Předmět se nahradil popisem. Asociaci filmových obrazů vystřídala obrazová diferenciacie. Tento princip vytvářející přímý obraz času (*obraz-čas*) je aplikovatelný nejenom na kinematografii, ale rovněž na celou filozofii Gillesa Deleuze. Zrod myšlenky je rovněž determinován tím, co zasáhne naše stereotypní navykklé způsoby reagování a přinutí nás myslet. A právě hodnotné filmy oplývají schopností nabourávat naše tradiční způsoby uvažování a nahlížení. Spojení ve

---

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. List Sergeovi Daneyovi: optimismus, pesimismus a cesta, s. 90.

<sup>191</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. s. 42. ISBN 80-7004-098-X.

filmu určují kvalitu celého filmu, přičemž těmito spojeními se míní jak formální spojení, tak mozková spojení. Tedy filmy i mozek umožňují vytvářet nová spojení.<sup>192</sup>

Deleuze uvažuje o filmu jako o novém obrazu myšlení z toho důvodu, že myšlení je časové, stejně jako film. Časovost jakožto trvání provází všechny Deleuzovy úvahy věnované kinematografii. Filmový prostor díky časovému aspektu je ve stavu stále probíhající modulace prostoru i objektů, které jsou v něm obsaženy. Přestože naše vnímání má sklon odečítat čas a pohyb, film tyto temporální vazby neustále zviditelňuje. Časová kontinuita se rodí z permanentní proměnlivosti kvalit. Čas a pohyb byly základní vlastnosti filmu od jeho počátků. V první etapě byl nicméně čas podřízen pohybu, jelikož si film musel naplno osvojit schopnost práce s pohybem. V polovině 20.století došlo k transformaci vyjádření času, do té míry, že pohyb byl podřízen času. Filmové *obrazy-kryštaly* představují neustálé zakládání času a odhalování jeho skrytého základu. *Obraz-kryštal* je přímým obrazem času ve filmu.

Společným znakem Jana Mukařovského a Gillesa Deleuze je postihnout podstatu a specifickou filmového média. Mukařovský soudí, že tato podstata je určena jednak materií filmového média a také jeho vlastním vztahem k ostatním druhům umění. Mukařovského pojetí času je definováno trojí časovou konstrukcí, která je podmíněna aktem filmové percepce. Dle Mukařovského právě divácká recepce odráží dynamičnost struktur kinematografie. Velké omezení Mukařovského koncepce spočívá v zaměření se na pouze „mainstreamový“ proud kinematografie 20.let 20.století, a nezohlednění experimentální filmové tvorby a filmů s pokročilou stříhovou skladbou.

Deleuze se snaží poukázat na struktury filmového obrazu, které jsou charakteristické svou předjazykovou a pojmovou povahou. Deleuzovou *rovinou imanence* je film, který vytváří zvláštní vztah k trvání. Trvání ve filmu je oproštěno od pohybu předmětů, a rovněž od „pohybu“ našeho vnímání reflektujícího a rekonstruuujícího filmový obraz. Tyto vlastnosti odlišují film od divadla, či výtvarného umění.

---

<sup>192</sup> DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-čase, s. 73.

## 6. Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo porovnat přístupy a postoje, které Jan Mukařovský a Gilles Deleuze zaujímají k filmu, konkrétně k tématu času ve filmu. Metodou mé diplomové práce byla primárně analýza textů estetika Jana Mukařovského a filozofa Gilles Deleuze, které se týkají nejenom filmové temporality, ale rovněž kinematografie obecně. Stranou nezůstala ani sekundární literatura, jelikož bylo třeba objasnit východiska, ze kterých vycházejí myšlenkové proudy obou zmíněných teoretiků.

Čas ve filmu je nepochybně jedním z hlavních témat uvažování v rámci filmových teorií. Přesto pouze málo filmových teoretiků se pokusilo zpracovat čas ve filmu jako samostatné téma. Jan Mukařovský a Gilles Deleuze téma času ve filmu rozpracovávají, nicméně značný časový odstup způsobuje odlišný způsob uvažování. Ukázalo se, že i když texty Jana Mukařovského i Gilles Deleuze bývají obecně řazeny mezi významná díla filmových teorií, nelze o nich uvažovat jako o čistě filmově teoretických dílech.

Prostřednictvím komparace Mukařovského a Deleuze jsem poukázala na způsob, jakým se vývoj filmové tvorby odrážel v teoretických reflexích filmu. Zohlednila jsem estetický přístup Jana Mukařovského v době němého filmu, který pojímal filmový obraz z hlediska znakových soustav. Jeho strukturalistická metoda přístupu k filmu se vyznačovala velmi kontroverzní snahou propojit strukturální lingvistiku s Husserlovou fenomenologií. Hlavním přínosem bylo pojímání struktur jako dynamických celků, zohledňování sociální a historického kontextu uměleckých děl a divácké recepce. Mukařovského koncepce času ve filmu je ovlivněna nejenom absencí jakýchkoliv textů věnovaných tématu času ve filmu v českém prostředí, ale také dobou, kdy film teprve ustavoval prvky filmové řeči. Mukařovského uvažování o čase ve filmu není čistě filmově teoretickým bádáním, jelikož zrod filmových teorií se datuje teprve po druhé světové válce, ale spíše spadá pod obecnou estetiku. Význam jeho uvažování o filmovém čase je nepopíratelný nejen v českém, ale i celosvětovém kontextu.

Proměnu uvažování o filmu jsem demonstrovala skrze ontologická východiska Gilles Deleuze, který vycházel z Bergsonových pojmů *trvání* a *pohybu*. Více než padesátiletý časový odstup dvou vybraných přístupů k času ve filmu mi umožnil poukázat na změnu nejenom metodologických koncepcí filmu, ale také na změnu filmu jako média. Postavení Gilles Deleuze v rámci filmových teorií se ukázalo jako sporné, jelikož

Deleuzovy knihy nejsou ani knihami o filmu, ani filmovou teorií, ale filozofickým myšlením o filmovém obraze, který procházel vlastním vývojem. Deleuze se pokoušel obnovit funkci lidského vidění, jelikož tvrdil, že vidění není čtení a obráceně<sup>193</sup>. Deleuze se snažil distancovat od strukturalistických metod a analýz filmového obrazu, které film pojmají skrze nevhodný pojmový aparát. Tvrdil, že není možné redukovat filmovou událost na statický text<sup>194</sup>. Jeho cílem je tvořit a zkoumat pojmy, které stvořil samotný film.

Co se týká přínosu komparace mé diplomové práce z hlediska současných mediálních studií, doufám, že má práce přispěla k lepšímu pochopení tématu času ve filmu, kterému se nedostává takové pozornosti jako například znázornění prostoru ve filmu. Přestože v souvislosti s filmovým časem se často hovoří o přístupech Jana Mukařovského a Gillesse Deleuze, jejich koncepce nebyly podrobeny žádnému srovnání. Uvažování Gillesse Deleuze o filmu je navíc v českém kontextu stále velmi málo reflektováno. Spojení filozofie a filmu nabízí nové možnosti přístupu k filmovému obrazu, které nás učí v dnešním světě natolik potřebné vizuální gramotnosti. Filmy se staly běžnou součástí našeho každodenního života, čímž se také divácká recepce stala natolik zautomatizovaným procesem, že si ani neuvědomujeme, do jaké míry nás obrazy filmu ovlivňují. Z hlediska současných vizuálních studií by bylo možné dále přejímat Deleuzovy filozofické koncepce filmu v rámci úvah o vizuální gramotnosti současného percipienta filmového obrazu. Podle mého názoru by však potřebné oprostít se pouze od záměrného studia "dobrých" filmů<sup>195</sup>, s nimiž prioritně pracoval Deleuze, a zahrnovat také filmy například "blockbusterové", či komerční. Tím by se předešlo redukci celých oblastí kinematografie, které mají na člověka a jeho vnímání také výrazný vliv. Největším úskalím Deleuzova uvažování o filmu je totiž opomenutí každodenní vazby člověka a obrazu, která není založena pouze na přijímání "dobrých" filmů.<sup>196</sup> Ovšem mnou naznačená problematika přesahuje výzkumný záměr této diplomové práce, a proto ji nechávám k zpracování jiným odborným studiím.

---

<sup>193</sup> Deleuze tvrdí, že „mluvit, to není vidět“ In: DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996. s. 89. ISBN 80-238-0033-7.

<sup>194</sup> HERZOG, A. *Suspended Gestures: Schizoanalysis, Affect and the Face in Cinema* In *Deleuze and the Schizoanalysis of the Cinema*. 1. vyd. New York: Continuum, 2008. s. 63. ISBN 978-1847061287

<sup>195</sup> Deleuze v této souvislosti hovoří o filmu jako o duchovním automatu, jež má svoji vlastní logiku. Dobré filmy vytvářejí v mozku nová spojení či přepojení skrze nejtvořivější průniky. - In: DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3. O obraze-čase, s. 73.

<sup>196</sup> V této souvislosti chci podotknout, že také český filmový historik Petr Szczepanik upozornil na mezery přístupu Gillesse Deleuze, když tvrdí, že u Deleuze chybí "sociologický, historický a ekonomický rozměr problému kinematografického dispozitivu jako uspořádání podmínek kinematografické recepce a problém diváka." - In: SZCZEPANIK, P. Fotogram jako diferenciální prvek kinematografického pohybu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2001, roč. 13. č. 3, s. 59. ISSN: 0862-397X.

## Literatura (Bibliografie)

- ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism. Volume I.: 1907-1929*. 1.vyd. Princeton University. Press, 1988. 452 s. ISBN 0-691-00062-X.
- BERGSON, Henri. *Hmota a paměť*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2003. 191 s. ISBN 80-7298-065-3.
- BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha Mladá fronta, 2003. 288 s. ISBN 80-204-1008-2.
- BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. 1. vyd. Praha Laichter, 1919. 497 s.
- BROŽ, J. – OLIVA, L.. *Film je umění*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. 286 s. ISBN 11-058-63.
- CASETTI, F. *Filmové teorie 1945 - 1990*. 1. vyd. Praha Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. 1. vyd. Praha Garamond, 2006. 142 s. ISBN 80-86955-41-9.
- DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2000. 298 s. ISBN 80-7004-098-X.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. 1. vyd. Praha Národní filmový archiv, 2006. 371 s. ISBN 80-7004-127-7.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1.vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996. 191 s. ISBN 80-238-0033-7.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la différence, 1981. 158 s. ISBN 978-2-02-050014-2.
- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiná texty (Texty a rozhovory 1953 – 1974)*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. 332 s. ISBN 978-80-87054-19-2.
- DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972 - 1990*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1998. 202 s. ISBN 80-7115-151-3.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Co je filosofie?*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 191 s. ISBN 80-7298-030-0.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.
- FULKA, J. *Bergson a problém paměti*. In *Filosofie Henri Bergson*. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-071-8.

GAUDREULT, A. Atrakce v kinematografii. *Cinepur: časopis pro moderní cinefili*, 2008, roč. 16. č 59. ISSN: 1213-516X.

GAUDREULT, André a MARION, Philippe. *Le Cinéma naissant et ses dispositions narratives*. Cinéma & Cie. International Film Studies Journal, č.1, podzim 2001.

GAUDREULT, André a KESSLER, Franka. *L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chabne*. In: Laura Vichi (ed.), *The visible Man: Film from Early Cinema to the Era of Modern Cinema*, Udine: Forum, 2002.

HERZOG, A. *Suspended Gestures: Schizoanalysis, Affect and the Face in Cinema* In: *Deleuze and the Schizoanalysis of the Cinema*. 1. vyd. New York: Continuum, 2008. 159 s. ISBN 978-1847061287.

HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. 2. vyd. Praha: Ježek, 1996. 147 s. ISBN 80-901625-9-2.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1995, 747 s. ISBN 80-85787-83-0.

JAKOBSON, R. *Úpadek filmu?*. In *Sláde kinema*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. ISBN 978-80-7004-136-9.

LOTMAN, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 140 s. ISBN 978-80-85187-51-9.

METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. 2. vyd. University of Chicago Press edition, 1991. 268 s. ISBN 0-226-52130-3.

MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009. 374 s. ISBN 978-80-7331-129-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. 556 s. ISBN 80-86055-91-4.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 482 s. 01-099-71-09.

PETŘÍČEK, M. jr. Gilles Deleuze Film 1. Obraz-pohyb. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2001, roč. 13. č 3. ISSN: 0862-397X.

PETŘÍČEK, M. jr. Filmová teorie a filosofie. *Film a doba: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*, 2007, roč. 53. č 3. ISSN 0015-1068.

RODOWICK, D. N. Čas a paměť, řády a síly. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2002, roč. 6. č 1. ISSN: 1335-1893.

RODOWICK, D. N. Obraz a znak (stroj času Gillesa Deleuze). *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2001, roč. 5. č 1. ISSN: 1335-1893.

RODOWICK, D. N. Stroj času Gillesa Deleuzea. *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, 2000, roč. 4. č 1. ISSN: 1335-1893.

STAM, R. - BURGOYNE, R.- FLITTERMAN-LEWIS, S.: *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Routledge 1992. 239 s. ISBN 0-415-06595-X.

STEINER, Petr. *Ruský formalismus*. 1. vyd. Brno: Host, 2011. 292 s. ISBN 978-80-7294-405-7.

SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Sláde kinema*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 432 s. ISBN 978-80-7004-136-9.

SZCZEPANIK, P. Fotogram jako diferenciální prvek kinematografického pohybu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2001, roč. 13. č 3. ISSN: 0862-397X.

SZCZEPANIK, P. Intermedialita - pojem. *Cinepur: časopis pro moderní cinefili*, 2002, roč. 10. č 22. ISSN: 1213-516X.

TARKOVSKIJ, Andrej. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 355 s. ISBN 80-903678-4-4.

TEIGE, Karel. *Foto kino film In Život*. Sborník nové krásy 2. Praha: Výtvarný obor Umělecké besedy 1922.

THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. 1. vyd. Praha PROSTOR, 2002. 528 s. ISBN 80-7260-073-7.

THOMPSON, K. – BORDWELL, D. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha Akademie múzických umění v Praze nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3.

TILLE, Václav. *Kinéma* In: *Novina* 1, 1908, č. 21 (6.11.), s. 647-651; č.22 (13.11.), s. 689-693; č.23 (20.11.), s.716-720.

VOLEK Emil, *Znak-funkce-hodnota*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 112 s. ISBN 80-7185-666-5.



## **Seznam citovaných filmů:**

*5x2* (5x2; François Ozon, 2004)

*Evropa '51* (Europa '51; Roberto Rossellini, 1952)

*Happy end* (Happy end; Oldřich Lipský, 1967)

*Hirošima má lásku* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959)

*Hotel pro cizince* (Hotel pro cizince; Antonín Máša, 1966)

*Je t'aime, je t'aime* (Je t'aime, je t'aime; Alain Resnais, 1968)

*Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961)

*Memento* (Memento; Christopher Nolan, 2000)

*Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948)

*Nikdo mě nemá rád* (Les quatre cents coups; François Truffaut, 1959)