

## Problematika času a prostoru ve vztahu k filmu

Historii filozofického myšlení ale i teoretické debaty o umění ovlivnila debata o vztahu **času a prostoru** a to jak v prostoru žitém, tak i v prostoru umění, kde se stala i významnou pomůckou pro určení diferenciací a specifík jednotlivých uměleckých druhů. Tato debata se proto stává zajímavou i pro sledování filmu, jeho utváření i čtení, pro posun média, ale i abstraktní plynutí narace. Rovněž je zajímavé sledovat, jak v souladu s filozofickým myšlením o světě a jeho základních složkách docházelo i v teoriích umění k podstatnému posunu hlavní dominanty nápodoby. Zatímco 19. století kladlo důraz na čas, s modernitou postupně nabývá na důležitosti prostor. Je proto vhodné sledovat tuto opozici a její vývoj, pokud se zabýváme filmem, jeho vztahy ke světu a divákovi i k jiným uměním.

### Problematika času a prostoru v prostoru žitém

Pokud sledujeme **žitý prostor** a filozofické koncepce mapující tuto oblast, pak shledáváme, že abstraktní kategorie času se stávala pro teoretiky častějším cílem systematické klasifikace a analýzy,<sup>1</sup> jako by byla snadněji uchopitelnou než materiální a hmotná kategorie prostoru. Souvislosti lze možná hledat s příklonem klasické filozofie, respektive teorií umění, k sférám, jež jsou považovány za vyšší, abstraktnější.<sup>2</sup> Je možné přijmout analogii důkladnějšího sledování nezachytitelného časového toku v opozici k méně systematickému zkoumání hmatatelného materiálního prostoru, k zvýšenému zájmu o lyrickou poezii oproti opomíjení prózy nabitě dějem. Jiným vodítkem se může stát myšlenka Henriho Bergsona o cíli filozofie. Francouzský filozof<sup>3</sup> vidí pole jejího zkoumání ve spojitosti s intuicí. Do oblasti intuice zařazuje čas, zatímco prostor je podle něj součástí světa rozumu, praktického světa mimo zájem filozofie. Postupně dochází i k systematizaci prostoru, k jeho zkoumání a vymezení se vůči času. Teoretický koncept, kategorizace a systematizace se v oblasti prostoru však zaměřuje spíše na typologii možných prostorů.

Ve filozofii docházelo i k myšlenkové syntéze, k propojování dvou kategorií světa. Vznikla tak koncepce jednotného **časoprostoru**.<sup>4</sup> Teorie relativity,<sup>5</sup> vidí prostor a čas jako čtyřrozměrné kontinuum, jež nelze dále dělit. Podobně uvažuje filozof Samuel Alexander.<sup>6</sup> Ten tvrdí, že základním elementem světa je časoprostor, je nejen látkou, z níž je zformováno vše ostatní, ale i entitou, která je totožná s pohybem. Pokud se oddělí čas od prostoru, vznikají pouhé dvě abstrakce.

I přes občasné snahy chápat jako základní podmínku pro lidskou existenci sjednocené kontinuum, uvažování nadále směřují spíše v rámci binární opozice. Prvotní nedůvěra k prostoru byla však postupně vytlačována, došlo v chápání světa k posunu od dominance času k nadřazení prostoru. Kategorii času a prostoru odděluje **Henri Bergson**.<sup>7</sup> **Prostor**<sup>8</sup> označuje jako homogenní sám v sobě, je podle něj souborem rovnocenných bodů, mezi nimiž lze tékat. Tento prostor měří přírodní vědy. To, co vidí jako pohyb, je pouhým sledem změn poloh těles. Pokud se zabývá měřením času, sleduje vlastně pouze prostorové změny. Tato měřitelnost prostoru souvisí rovněž s tím, že k prostoru patří rozum, díky němu je možné poznávat svět kolem. Do oblasti rozumu však nespadá čas.

**Čas** je oproti prostoru nehomogenní. Zobrazuje nezvratnou řadu, v níž není možno libovolně přecházet od jednoho bodu k jinému. Čas narozdíl od prostoru není, neustále se děje, každý moment je neopakovatelný.

<sup>1</sup> Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 638.

<sup>2</sup> A r i s t o t e l é s, *Poetika*. Praha: Svoboda 1996.

<sup>3</sup> H e n r i B e r g s o n, Filozofická intuice. In.: *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá Fronta 2003, s. 113 – 139. Srovnej s.: S t ö r i n g, c.d., s. 406. Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 405 – 410.

<sup>4</sup> *Space in Philosophy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Space#Space\\_in\\_philosophy](http://en.wikipedia.org/wiki/Space#Space_in_philosophy), navštíveno 5.5.2006)

<sup>5</sup> Zveřejněna Albertem Einsteinem roku 1916.

<sup>6</sup> Samuel Alexander (1859 – 1938) svou teorii zveřejňuje v díle z roku 1920 *Prostor, čas a božství*. *Samuel Alexander* ([http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Alexander](http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Alexander), navštíveno 27.7.2006)

<sup>7</sup> *Space in Philosophy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Space#Space\\_in\\_philosophy](http://en.wikipedia.org/wiki/Space#Space_in_philosophy), navštíveno 5.5.2006) *Henri Bergson* ([http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Bergson](http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson), navštíveno 27.7.2006)

<sup>8</sup> S t ö r i n g, c.d., s. 405 – 412.

Čas není člověk schopen chápat, spadá tedy do kompetence intuice. Jak jsem zmínila výše, stává se tedy doménou filozofie.

Podstatná je poznámka: „*Když vyvoláváme čas, odpovídá nám prostor.*“<sup>9</sup> Když se tedy člověk snaží uchopit čas, je nucen ho transformovat do nějaké formy odvozené z prostoru.<sup>10</sup> Paradoxně lze tedy chápat Bergsonovo pojetí jako výzvu k chápání prostoru jako dominantního. Přestože prostor umisťuje na pole vědy a rozumu, do praktické sféry lidského života, ukazuje, že čas je natolik abstraktní, že každé jeho zobrazení musí mít prostorovou podobu. Ono zprostorňování času je tedy nutnou podmínkou v umělecké tvorbě. Jakékoli dílo musí mít nezbytně prostorový charakter.

Časová dominance ovládající předchozí filozofické systémy je postupně oslabována a dále zkoumána ve vztahu k prostoru, jenž začíná nově nabývat převahu. **Michel Foucault** v roce 1967 v přednášce „O jiných prostorech“<sup>11</sup> říká:

„*Víme, že velkou posedlostí 19. století byly dějiny: témata vývoje a stagnace, krize a cyklu, témata akumulace minulosti, přemíra mrtvých, ochlazování ohrožující svět. Devatenácté století našlo své podstatné mytologické zdroje ve druhém zákonu termodynamiky. Naše doba by naproti tomu byla spíše epochou prostoru. Žijeme v době simultánního, vedle sebe kladeného, v době blízkého a vzdáleného, seřazeného, rozptýleného.*“<sup>12</sup>

Tato teze přesně charakterizuje vývoj dějin myšlení o času a prostoru. Podnět k tomuto výraznému přelomu mohl dát **strukturalismus**. Aniž by popíral čas, snažil se mezi prvky, jež by mohly být spojeny časovou osou, vybudovat soustavu vztahů. Hledal tedy jisté konfigurace, sledoval spíše prostorové matice. Strukturalismus se od zkoumání časovosti a historické osy přiklonil k dílu samotnému, přešel od výzkumů diachronních k synchronním.

V roce 1978 **Rudolf Arnheim**<sup>13</sup> definuje jak čas tak prostor, odlišnosti i společné rysy při jejich vnímání v žité realitě a mimetických uměních. Arnheimovo pojetí vnímání je založeno na dominanci subjektu. Oba nástroje na poznávání světa, tedy i na pochopení světa fikce, mají společnou tu skutečnost, že ani jeden z nich není spontánně vnímán, není uvědomován v procesu žití, respektive sledování. Náhlé procítění jedné z těchto kategorií se odehrává pouze ve specifických případech (čekající na místě schůzky má pocit nekonečně dlouhého okamžiku, zatímco opozdilec spěchající na tuto schůzku pociťuje neuvěřitelnou rychlost nezastavitelného času, prostor si vynucuje pozornost při každém střetu s předmětným světem, od bouchnutí se o roh stolu, usednutí na židli až po uchopení jablka na tomto stole).

Prostor je obýván objekty. Každý takový objekt lze podle Arnheima označit jako posloupnost tří dimenzí, které jsou postupně tímto objektem uchvacovány. Pokud se předmět zároveň pohybuje, přibývá k jeho podstatě ještě čtvrtý rozměr. Pohyb lze pak označit jako časovou dimenzi, které je dodávána k prostorovému vymezení každého objektu. Ačkoli jsou tedy objekty žitého prostoru sledem jistých rysů, jedinec je vnímá vždy jako celek. Toto lze ilustrovat na případu, kdy pozorovatel sleduje běžce. Nikdy nevidí zvlášť jeho výšku, šířku a hloubku, ani muže odděleného od pohybu. Rovněž si neuvědomuje, že jednotlivé části pohybu vytvářejí cestu běžce od minulosti, skrze přítomný bod do budoucnosti.

Na postupném upřednostňování prostorovosti oproti času mají svůj podíl i **Bergsonovy teorie**.<sup>14</sup> Čas podle něj musí být převáděn do kategorie prostoru, aby byl sledovatelný. V návaznosti na tento bod podporuje důležitost principu prostorovosti při vnímání Arnheim.<sup>15</sup> Zdůrazňuje biologickou podstatu člověka, která je pro něj rozhodující v rozpoznávání světa. Trojrozměrný prostorový objekt – lidský jedinec vytlačuje abstraktní mody vnímání včetně časových aspektů. V souladu s tělesným založením klade důraz spíše na vizuální podněty a taktilní vjemy, s jejichž pomocí si spíše utvoří představu prostorových struktur a relací. Každý tedy potenciálně tíhne spíše k upřednostnění prostorovosti než časovosti. Prostor je tou entitou, která více ovlivňuje chápání světa, tou kategorií, jež se stává základem pro kauzalitu a naraci. Díky tomuto důrazu na tělesnost je Arnheimova teorie zásadní ve vztahu čas – prostor. Prostor se stává v nadřazeném, může být dále užíván jako podklad pro sledování umění, pro naraci i komunikaci, pro zkoumání mentálních konstruktů na základě díla.

Se zpochybnutím času jako dominujícího principu ve filozofických konceptech i ve vnímání světa se proměňuje i **chápání času** jako takového. Jednoznačná časová linie a lineární posloupnost událostí byla

---

<sup>9</sup> Henri B e r g s o n , c.d., s. 15.

<sup>10</sup> Jak se zmíním dále, na toto zprostorňování času navazuje Rudolf Arnheim.

<sup>11</sup> Michel F o u c a u l t , c.d., s.71

<sup>12</sup> O náhradě času prostorem hovoří i Marshall McLuhan, když popisuje důležitost objevu novin krásnou literaturou. Náhradu času ve prospěch prostoru pak dokumentuje na stylu Joyceových *Plaček nad Finnagenem*. Viz.: Herbert Marshall M c L u h a n , Joyce, Mallarmé a noviny. In.: *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000. s. 76.

<sup>13</sup> Rudolf A r n h e i m , c.d., s. 645.

<sup>14</sup> Hans Joachim S t ö r i n g , c.d., s. 405 – 412.

<sup>15</sup> Rudolf A r n h e i m , c.d., s. 645.

postupně nahrazena **simultaneitou**. Bergson<sup>16</sup> vyzdvihuje souběžnost minulosti i přítomnosti, odmítá chápat čas jako sled událostí, jako tok, jako měřitelnou přímku. Takový by mohl být pouze v případě, že by bylo vše dopředu propočítáno. Jako metaforu přesného **časového odvíjení**, které ve skutečnosti neexistuje, oproti existujícímu **časovému vývoji**, vidí film, předem daný, předem propočítaný. V opozici k němu reálné lidské vědomí trvá a každý nový okamžik proměňuje jeho dosavadní podobu. Stav duše bude zítra zahrnovat celý život, a kromě toho se k němu přidá právě onen zvláštní přítomný moment.<sup>17</sup>

Dalším narušením představy času jako linie provádějí **Gestalt teorie**,<sup>18</sup> které přímku nahrazují prostorovým obrazem. Aby bylo možné smysluplné komplexní vnímání, nelze pohlížet na jednotlivé fragmenty umístěné v časové ose, ale je nutné sledovat celek. Není možné na okolní svět pohlížet jako na kauzální řadu, ale je třeba vnímat jednotlivé linie posloupností jako souběžně se odehrávající události. Stejně jako z lidského fragmentu lze těžko poznat identitu, z části obrazu nelze pochopit jeho smysl, ani z časového úseku není možné vyčíst kauzalitu. Arnheim se odkazuje na Bachelarda, který zdůrazňuje, že paměť není zakreslením lineárního času, ale je sérií fosilií, jež mohou být z lidské mysli vyvolávány jen díky jejich urputnému setrvávání na jednom místě.<sup>19</sup> Povahy paměti je tedy prostorová, je tvořena souborem prvků. Paměťová stopa je analogickou k samotnému časovému toku, proto se stává i klíčem k novému pohlížení na časovou přímku. Proměna chápání času i zvýraznění prostorovosti jsou prvním krokem do století prostoru, do nového myšlení, které systematictěji analyzuje prostor i jeho relace.

V průběhu myšlení teoretiků se ukazuje proměněný vztah k prostoru. Foucault ukazuje, že nedošlo pouze ke zdůraznění role prostoru, ale že se změnila i podstata neklidu doby. V dvacátém století již není tolik rozšířený strach z času, ale neklid se projevuje právě ve spojitosti s prostorem. Zatímco čas se již podařilo ukotvit, odkrýt jeho mystičnost, prostor se nyní stává onou nejednoznačnou kategorií.

*„Čas se nám velmi pravděpodobně ukazuje jen jako jeden z možných způsobů distribuce prvků rozptýlených v prostoru. Navzdory všem technikám, které se zmocňují prostoru, navzdory celé struktuře poznání, které nám prostor umožňuje vymezit i formalizovat, není možná prostor v naší době tak zcela desakralizován (zjevně narozdíl od času, který byl od posvátna oddělen v 19. století).“<sup>20</sup>*

Foucault ukazuje, že prostor je v současnosti veden stálými **dvojicemi protikladů**, které zůstávají nedotknutelné: prostor soukromý stojí proti veřejnému, rodinný proti společenskému, kulturní proti užitkovému, prostor pro volný čas proti pracovnímu. Lidé nejsou součástí jednotného, celistvého prostoru, ale společenského systému, který se dělí na určité sféry.

V souladu s Foucaultovým pojetím současného světa vychází na povrch, že otázky týkající se prostoru nabývají na důležitosti i přesto, že některé hranice jsou v současnosti prostupovány či zcela ničeny. Reality show boří zdi mezi jednotlivými společenskými prostory. Objevují se pořady, jejichž cílem je v přímém přenosu zprostředkovat nejintimnější chvíle ze skutečného života, debaty o rodinných vztazích se odehrávají v televizních studiích. Kulturní oblast je často zpředmětňována a stává se součástí užitkové sféry. Hranice mezi snem a praktickou realitou se problematizuje díky třidimenzionálním počítačovým hrám, kdy se hráč může pomoci brýlí a soustavy čidel pohybovat v umělém světě počítačové hry. Ono spojování do jednoduššího amalgámu nemusí svědčit o konci etapy zabývající se prostorem. Vzájemné postupující prorůstání spíše dokazuje jeho složitost, dominanci v imaginární i reálné sféře, potřebu rozmotávání jednotlivých nití i snahu pochopit celek. Také vypovídá o skutečnosti, že prostor není abstraktní kategorií, ani konvenční dohodou, za kterou by mohl být považován čas.

## **Problematika času a prostoru v mimetických uměních**

Zatímco v žitém prostoru byly jednotlivé kategorie z opozice **čas – prostor** spíše chápány jako dva filtry, přes něž je možno pohlížet na svět, byly podrobovány bádání ve vztahu k objektivitě a subjektivitě a stávaly se vždy jedním z center filozofických konceptů, v oblasti mimetických umění jsou spíše **nástroji na třídění jednotlivých umění**. V rámci

---

<sup>16</sup> Henri B e r g s o n , c.d., s. 11 – 31. Srovnej s.: *Henri Bergson* ([http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Bergson](http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson), navštíveno 27.7.2006).

<sup>17</sup> Henri B e r g s o n , c.d., s. 20 – 21.

<sup>18</sup> Rudolf A r n h e i m , c.d., s.645.

*Gestalt psychology* ([http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt\\_psychology](http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology), navštíveno 25.7. 2006).

<sup>19</sup> Stejnou povahu paměti zmiňuje ve svém díle i Gustav Meyrink. V jeho povídce *Hodinář* si hlavní hrdina snaží rozpomenout na slova, píše o této vzpomínce takto: „*sotva jejich zvuk pohasl, tuhla v neživé, pro ucho cizí a neuchopitelné tvary, z říše času zabloudila do říše prostoru a stála kolem mne jako mrtvé masky.*“ In.: Gustav M e y r i n k , *Dům alchymistův*. Praha: Argo 1996. s. 82.

<sup>20</sup> Michel F o u c a u l t , c.d., s. 73

množin různých uměleckých druhů se pak stávají **pomůckou k určení jejich specifčnosti a k popisu vlastností daných umění.**

Právě jako nástroj pro systematizaci umění použil tuto opozici **Gotthold Ephraim Lessing** ve spise o teorii umění v roce 1766.<sup>21</sup> Po dlouhou dobu se pak stalo jeho třídění základním a nezpochybnitelným.<sup>22</sup> Striktně oddělil zobrazovací umění podle znaků a prostředků, které používají k napodobování přírody. Způsoby zobrazování reality danými médii se mu staly klíčem pro jejich přiřazení ke kategorii času či prostoru. Jelikož reprezentace skutečnosti v **malířství** se rozkládá na ploše, přiřazuje výtvarnému umění kategorii **prostoru**. **Poezie** oproti malbě zobrazuje svět pomocí lineárně vedené řeči popisující rozvíjející se děj, pohybuje se tedy v horizontále časového toku, Lessing ji umisťuje do oblasti **času**.

Německý teoretik dále sledoval primární charakteristiky, které souvisí s vnímáním jednotlivých kategorií. **Prostoru přiřazuje simultánnost, času sekvenční pohyb.** Malířství pracuje se znaky uspořádanými vedle sebe, vnímá dodává informace jako celek, v jednom časovém bodě, je tedy ze své podstaty simultánní, literatura ho seznamuje se svým obsahem postupně, pracuje se znaky následujícími po sobě, je tedy zobrazením postupného pohybu.

V poznámce pak Lessing připouští, že jednotlivá umění mohou vystoupit z takto přesně určených množin, že se vyskytují případy narušení kategorií hodnotících jednotlivá umění. Obraz může skrze použité tvary a tělesa zprostředkovávat čas, zatímco text může díky dějům užitým v rámci plynoucí řeči zaznamenat prostor. Dané příklady jsou však krajnostmi, které se vymykají noremnosti, tedy kritériu dobrého umění, i primární podstatě médií samotných. Dvě linie: **prostor – malířství – simultánnost** a **čas – poezie – pohyb po sekvencích** tedy zůstávají základem pro další myšlení o umění.

Pokud by bylo považováno za nezpochybnitelné Lessingovo definování umění slova jako záznamu času a umění obrazu jako postižení prostoru, pokud by bylo chápáno jako primární korpus, z něhož vyrůstají další úvahy o této opozici ve vztahu k odlišným uměním, pak by filmová reprezentace náležela **průsečíku** takto určených množin. Jednotlivé filmové obrazy by byly simultánním předvedením prostoru, řazení jednotlivých sekvencí a celková kauzalita narace by zastupovaly časovou linii. Díky filmu by byl dvojrozměrný prostor přetnut horizontální linií času, nehybnému prostorovému obrazu přidělen pohyb řečového toku. Mnoho teoretiků umění se vydalo touto cestou a hledalo ve filmu právě onu syntézu.

**Riccioto Canudo**<sup>23</sup> stejně jako Lessing striktně odděluje čas a prostor a přiřazuje pod ně jednotlivá umění. Jeho stať se orientuje na film, nové médium. Toto umění umisťuje právě do průsečíku, který jsem naznačila. Canudo zdůrazňuje propojení dějin umění s obecnou tendencí lidstva zachytit prchavost života, tedy zvítězit nad smrtí. Cílem ovládnutí se člověku pak stává čas odrážející duchovní hodnoty, a prostor spojený s materiálností.<sup>24</sup> Výsledkem těchto snah je vznik jednotlivých umění, které fixují dva základní rysy reality na určité médium; tvůrce je ten, který se jich zmocňuje a řídí je. Výsledkem zobrazení času je tanec,

---

<sup>21</sup> Gotthold Ephraim L e s s i n g , *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU 1960.

<sup>22</sup> Již v 18. století jeho teze vyvolala diskuzi, nejzávažnější protinávrh předložil rok po vydání Laokoonu německý spisovatel, filozof a teolog J.G. Herder. Později však pře utichly a i v posledních letech se na jeho pojetí často odvolávaly jednotlivé teoretické koncepce, jako například sémiotika, recepční estetika či teorie intermediality.

<sup>23</sup> Ricciotto C a n u d o , Teorie sedmi umění, In.: *Iluminace* 1, 1992, č.1., srovnej s Ricciotto C a n u d o , *The Birth of a Sixth Art*. In.: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism*, v. 1. Princeton: Princeton UP 1988, s. 58-66. Zde hovoří o pěti prvotních uměních. Jako základ zachycení času volí hudbu a její přidružené oblasti, kde je zahrnut i tanec, aniž by tvořil samostatnou kategorii. Z hudby později vyrůstá poezie. Tím je vysvětlena ona redukce a film je pak rodičem se šestým uměním místo sedmého.

<sup>24</sup> Rudolf Arnheim naopak vidí podstatu malby a obrazu v manifestaci duchovní potřeby, jejich zdroj v potřebě meditovat a rozjímat. Rudolf A r n h e i m , c.d., s. 645.

později slovo a hudba, reprezentace prostoru vede ke vzniku architektury, následně malířství a sochařství. Objev filmu je pak pro něho jedinečnou hodnotou, materiálem, který propojuje čas a prostor, vytváří jejich průnik. Na jeho ploše lze konečně zachytit unikající život ve své celistvosti. Film fixuje jak čas, tak prostor, výtvarné umění díky němu ožívá dynamikou rytmických umění, obraz je zachycen v pohybu, ne v omezující státnosti. Film je v tomto pojetí **časoprostorovou syntézou**. Vyváženost této syntézy je však pouze zdánlivá.

Rané teorie často hovoří o vzniku filmu jako o objevu nového, syntetizujícího, časoprostorového umění. Film pro ně zůstává jedinečný svou schopností připojit k prostoru obrazu kategorii času. Díky vyzdvihování ojedinelé možnosti předvést pohyb není však časoprostorovost rovnoprávná. Jelikož jiná umění tuto schopnost postrádají, film je chápán spíše jako umění ve své podstatě časové. Film je v těchto pojetích médiem, jež je sice sérií prostorových momentek, zůstává jim však nadřazena **metafora časového plynutí**.

**Primární časovost** kinematografie se objevuje i v dalších teoriích. Například **Jan Mukařovský** ve studii „K estetice filmu“ dává časovost do vztahu s dějovostí, s charakteristikou, kterou má film společný s dramatem a epikou. „Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem.“<sup>25</sup> Mukařovský se nespokojuje s pouhým naznačením časového jádra kinematografie, ale věnuje se podrobnější systematizaci časové řady ve filmu. Ta podle něj není jednotná, ale trojí:

- 1) časová řada daná **plynutím děje**,
- 2) časová řada daná **pohybem obrazů** („objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu“),
- 3) časová řada zakládající se na aktualizaci **reálného času prožívaného divákem**.<sup>26</sup>

Vyzdvihování primární časovosti filmu i chápání jednotného toku času ve spojitosti s promítaným filmovým pásem jsou snadno zpochybnitelné. Začínají se objevovat argumenty teoretiků, které narušují pevné sepětí jednotlivých umění vždy s jedním z polů základní opozice, jak je definuje Lessing či Canudo. Toto zjednodušené pojmání je však vyvráceno i drobnými poznámkami, které vycházejí ze samotného filmového média.

Pokud se dostává do analogie pohyb filmového média a plynutí reálného času, je třeba si uvědomit základní rozdíl. Oproti žitému času lze filmovou projekci přerušit, vrátit, a dokonce pustit filmový pás i pozpátku. Kauzalita je tak okamžitě narušena, následek předchází příčině, kulka ze srdce zastřeleného se vrací do hlavně nepřítelovy pistole, místo smrti se dostává zrod.<sup>27</sup> Představa filmu jako časového neměnného a nenarušitelného proudu je zcela zničena.

Dalším prvkem zpochybňujícím jednotné plynutí času filmu se může stát velký detail. Tento prvek byl ranou teorií vyzdvihovaný jako filmově zcela specifický, Jeanem Epstein<sup>28</sup> jej dokonce označuje za *duši filmu*. A přesto je narušením zdánlivé podstaty filmu – pohybu v čase. Detail je mnohdy chápán jako metafora vizuálního hmatu,<sup>29</sup> tedy něčeho čistě prostorového. Zároveň je zřetelným popřením linearity příběhu. Detail je momentem, kdy se čas zastaví, prostorová homogenita je přetřata vymykajícím se prvkem, náhle světu filmu dominuje prostorový obraz. Aby se nestal vytrženým fragmentem, je ho třeba umístit do celkové představy prostoru filmu. Stává se výpovědí zcela postrádající časový rozměr.

---

<sup>25</sup> Jan M u k a ř o v s k ý , Čas ve filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 455

<sup>26</sup> Tamtéž. s. 461.

<sup>27</sup> Tato schopnost filmu je důsledně ilustrována filmy HAPPY END a ZVRÁCENÝ, jejichž syžet je sestaven v opačném pořadí, než se udály děje vyprávěného příběhu. Částečně se objevuje i ve filmu MEMENTO, kde jsou v obráceném sledu realizovány jednotlivé sekvence. Zatímco u těchto filmů je opačné směřování kauzální řady stylistickým prvkem, celkovou koncepcí díla, může se ve filmu objevit i jako rozebírané téma. Ve filmu AMATÉR hlavní hrdina předvádí právě tuto schopnost na svém natočeném materiálu, který neustále pouští pozpátku, zastavuje a v dialogu na tyto možnosti upozorňuje.

<sup>28</sup> Jean E p s t e i n , Dobrý den, filme. *Poetika obrazů*, Praha: Herrmann & synové 1997. s. 101.

<sup>29</sup> Například.: Jacques A u m o n t . c.d., s. 142.



Ve filmu Psycho je akce přerušována detaily. Fragmentárnost koresponduje s rytmickými úderý nože. Je sugestivní sestavou statických momentek v ostrém tempu, ale není plynulým časovým tokem.

Stejně jako se ve filozofických konceptech **postupně prosazovala dominance prostoru**, děje se tak i v teoriích umění. Tento posun nastal i v souvislosti s uvědoměním si toho, že pojmání času jako lineární linie je sice pevnou součástí židovsko – křesťanské tradice, ale netýká se všech ostatních národů a jejich smýšlení. Například indické filozofie vidí **čas jako cyklus, jako kruh**, tedy jako něco mnohem více prostorového.<sup>30</sup> Pokud myšlení o čase není univerzální a všeobecné, pak nelze vytvářet objektivní a nezpochybnitelné kategorie a systémy týkající se oblasti umění. Když se uvažování o podstatě umění odpoutá od západních filozofií, je náhle vidět, jak zavádějící je spojování slov v textu s horizontálním směřováním času, jak vratká je teorie o tom, že literatuře musí být nutně přidělena kategorie časovosti, jelikož kopíruje stejný směr plynutí.

Na celou problematiku se v teoretickém myšlení začalo postupně nahlížet ve větší šíři. **Ferdinand de Saussure** se v lingvistice odpoutává od diachronních, historických a tedy časových, bádání a začíná zdůrazňovat synchroničnost, samotnou plochu díla. V tomto kontextu rozšířeného pole výzkumu opouští kategorii času ve prospěch prostoru profesor slavistiky a komparatistiky na univerzitě ve Stanfordu **Joseph Frank**. V roce 1945 ve stati „Prostorové formy v moderní literatuře“<sup>31</sup> přehodnocuje pevnou Lessingovu kategorizaci. Tato stať boří jasná vymezení a ukazuje svobodné možnosti umělecké tvorby, zejména literatury. Na analýzách konkrétních děl zpochybňuje myšlenku, že literatura musí být primárně časovým médiem. Výchozím bodem pro zdůraznění prostoru oproti časové linii je Flaubertova věta „*Vše by mělo znít současně.*“<sup>32</sup> Důraz na **simultaneitu vyprávění** popírá pevné spojení mezi jazykovým materiálem literatury a sekvenčním pohybem v čase, ruší představu omezeného pohybu po nepřerušitelné časové horizontále. Frank ukazuje, jak některá díla užívají prvky vystupující z narativní linie, nezobrazují charaktery a děje v plynulosti, ale vytvářejí fragmenty, které je nutné skládat v prostoru jako mozaiku, aby vytvořily dojem celku. Tato metoda psaní zároveň zprostředkovává čtenáři přítomnou zkušenost shodnou s vnímáním prostoru ve skutečném světě, ve kterém vnímatel sleduje jednotlivě rozmístěné objekty v prostoru a zároveň nechápe svůj pohyb předmětnou realitou jako časovou posloupnost.

Ačkoli si možnost epiky popsat věci simultánně uvědomuje mnohem dříve Jan Mukařovský,<sup>33</sup> tuto vlastnost promítá pouze do oblasti času. Zároveň mu simultaneita slouží jako nástroj popisující rozdílné vlastnosti epiky a dramatu. Ukazuje, že na rozdíl od epiky má drama velice omezenou možnost podávat divákovi jevy odehrávající se současně. Oproti tomu Frank<sup>34</sup> skrze simultaneitu situuje **literární díla do prostorových dimenzí**. Ukazuje způsob Flaubertovy práce, jejímž cílem je podat komplexní obraz jednoho časového okamžiku. Podobně jako tento francouzský romanopisec utváří fikční svět i James Joyce<sup>35</sup> či Marcel Proust. Jejich díla jsou důkazem

<sup>30</sup> Jiří Holb a, Čas v indické filozofii I. In.: *K prostorovosti*. Praha: UK, 2005. 186-202.

<sup>31</sup> Joseph Frank, Spatial Form in Modern Literature. In.: *Essential of the Theory of Fiction*. Michael J. Hoffman; Patrick D. Murphy (ed.) Durham: Duke University Press 1996. s. 63 – 76.

<sup>32</sup> „Everything should sound simultaneously.“

<sup>33</sup> Jan Mukařovský, Čas ve filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 455. Stať je z roku 1933.

<sup>34</sup> Joseph Frank, c.d., s. 64.

<sup>35</sup> O tomto také Herbert Marshall McLuhan, c.d., s. 66-78.

toho, že časová osa může být pouze statickou linií, páteří díla, na níž se zavěšují obrazy. Tato osa se stává spíše pojítkem narace, prostředníkem scelení, než podstatou vyprávěcího umění. Mozaikovitě konstruovaná díla přirovnává k Cézannově malbě. Všechny příklady jsou řadami uvěřitelných detailů zachycených originální formou, mají moc fragmentace času a tíhnou k zprostornění. Flaubertova tvorba dokazuje schopnosti literatury simultánně zobrazit celou sledovanou situaci, Proustovy romány možnost zachytit čistý čas pomocí objektivní komparace obrazů z minulosti a přítomnosti, Joycova díla moc literatury evokovat zkušenosti chodce po konkrétním městě a ilustrovat jeho vnímání tékající mezi objekty v okolním prostoru.

Jiný způsob zprostornění popisuje Frank na příkladech abstraktních děl, ukazuje jej v moderní poezii Eliota a Pounda a v tvorbě avantgardní spisovatelky Djuny Barnes. V této literatuře mizí koherentní narativní linie, dochází k fragmentaci, zaniká zprostředkovatel, s nímž by se mohl čtenář ztotožnit. Literární text je sérií samostatných záběrů zachycovaných z mnoha úhlů. Následným spojením těchto segmentů vzniká celkový obraz popisované fikce a její nálady. Rozdílností materiálu a jednotlivých vrstev se nejedná o jednohlasý útvar, ale takto vystavěná díla mají polyfonní ráz.<sup>36</sup>

Jelikož tato tvorba vytváří prostorovou strukturu, není možné setrvávat v představě, že se čtenář se světem díla seznamuje díky neproblematickému čtení, že plynulým doplňováním časově kauzální řady sestavuje smysl díla. Podle Frankovy teorie je třeba *znovučtení*, je nutné uchopování díla jako celku, není možné poslouchat jednotlivé hlasy, ale komplex mnohohlasí. Význam díla i jednotlivých detailů uvnitř textu se stává jasným až po dočtení, až po shlédnutí celého fikčního prostoru. Chápání díla je pak srovnatelné s pohledem na obraz, na mozaiku, kterou divák rovněž chápe až po prozkoumání celé její plochy.



Z výřezu obrazu Fridy Kahló *Dvě Fridy* nemá divák žádnou představu o smyslu díla. Musí vidět nejprve malbu v celku, *znovučíst* celou plochu obrazu, aby jí mohl dešifrovat. Stejně tak se musí věnovat četbě, která vykresluje obraz v prostoru.

Frankovo uvažování o vnímání textu – prostorovém celku je blízké i **strukturalistickým pojetím**,<sup>37</sup> která rovněž zdůrazňují, že text musí být čten skrz, napříč. Literaturu vidí jako strukturu, která je budována spojováním jednotlivých neměnných a **nadčasových buněk**, metafor. Důrazem na samostatnost jednotlivých frází se teoretické myšlení ještě více posouvá do oblasti prostorové výstavby filmu a jejího čtení v prostoru, vzdaluje se od představy filmu jako časově organizovaného materiálu.

V rámci tohoto konceptu by pak mohla být brána jako jednotka statické filmové struktury jednotlivá sekvence, nehledě na její vnitřní dynamiku a časovou určenost. Některé záběry byly v průběhu dějin kinematografie upevněny ve filmové řeči, nyní nesou ustálený význam i mimo jedno konkrétní dílo. Opakující se scény ve filmových dílech se stávají základem pro jasné dešifrování příběhu i pro možnost užití zkratky. Sled podobně vystavěných situací může být proto zřetelný i po vytržení z kontextu díla, soubor vybraných ukávek se stává výpovědí, filmová upoutávka nastiňuje celý příběh. Díky upevňování smyslu některých motivů se divák nemusí opakovaně učit luštit vyprávění. Stačí záběr na rozostřený pohled hlavního hrdiny do očí dívky stojící proti němu, aby pochopil milostné vyznání. Pokud by nefungovala nadčasovost jednotlivých *slov*, pak by musel jeho pohled být vždy doprovázen přesným vyjádřením. Jasně dané buňky ve filmu slouží i jako podklad

<sup>36</sup> Lze srovnat s Daniela H o d r o v á , Tvar a chaos. In.: ...na okraji chaosu: poetika díla 20. století. Praha: Torst 2001, s. 125-138. Roman I n g a r d e n , Umělecké dílo literární. Praha: Odeon, 1989.

<sup>37</sup> Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 733.

k symbolickému čtení, záběr s přídatným významem je chápán bez doslovování, a to i po jeho vyjmutí z fiktivního světa.

Tyto ustálené jednotky nejsou však pouze v oblasti jednotlivých obrazů, ale dosahují i na celé sekvence. K popisu některých opakujících se scén v kinematografii autoři našli ideální ztvárnění. Ve filmové historii se tak postupně vytvořila jistá schémata, která divák při sledování vnímá jako samozřejmá a jasná, nevšímá si jejich výstavby, v předváděné situaci se však dobře orientuje, čte ji v souladu se záměrem tvůrce. Například pokud se jedná o dialog, nejpřirozenějším snímáním je systém záběrů a protizáběrů. Divák si v mysli vytváří představu dvou postav stojících proti sobě, nemá pocit, že se jedná o postavy v jiných místech, či stojících vedle sebe, není zmaten. Vytváření matic je nezbytností pro jasné plynutí narace a zároveň opět potvrzením prostorovosti světa filmu.

Důkazem existence jednotlivých samostatných segmentů je skutečnost, že s nimi lze volně pracovat, že je možné přehazovat jejich posloupnost. Pokud by tomu tak nebylo, nemohly by vzniknout teoretické koncepce o možnostech montáže Sergeje Ejzenštejna<sup>38</sup> ani Jana Kučery.<sup>39</sup> Jejich systematizace, sledující prostorové obrazy zavěšené podél časové linie, se stávají označením oné prostorovosti. Nevyslovují však tuto tezi přímo, nepředvádějí ji tak konkrétně jako Joseph Frank na příkladech z literatury. Jejich cílem je ukázat film jako jazyk, nikoli prosadit jeho prostorovou podstatu.

Film byl tradičně chápán jako reprezentace pohybu, tedy spojován s kategorií času. Tento posun filmových obrazů po horizontální linii je příbuzný s tokem řeči v literatuře. Tato dvě umění mají obdobnou i výstavbu narace. Z druhé strany se literatura filmu přibližuje právě díky moderní poezii a próze, která pracuje se záběry z různých možných úhlů pohledu, buduje text na základě kooperace jednotlivých metafor jakoby pospojovaných montáží, je fragmentární řadou obrazů. Právě díky blízkosti těchto dvou umění lze snadno vztáhnout Frankovu teorii i na filmový prostor. Nyní je možné se podívat na podstatu filmového média zcela jinými očima, vymanit film z normativního přiřazení do oblasti času.

K přehodnocení časové dominance nepřímo přispěl francouzský filozof **Henri Bergson**. Na filozofické rovině sleduje vztah mezi časem a prostorem, kategoriemi intuice a rozumu, používá metaforu odkazující na poznávání filmu. Odvíjející se film se divákovi jeví jako sukcese pohybů, a přitom je pouhou následností nehybných obrazů, jejichž rychlé plynutí vzbuzuje v mysli iluzi pohybu.<sup>40</sup> Zdánlivý pohyb času, který je však spíše prostorovým bodem slučujícím tři časové dimenze, ukazuje rovněž na nedokonalosti lidského vnímání. To je „*nuceno probírat film obraz po obrazu, místo aby jej pojalo celkově. Takto uvažovaný čas není zkrátka ničím jiným než ideálním prostorem, v němž předpokládáme všechny minulé, přítomné a budoucí události srovnané do řady a kromě nich ještě jakousi překážku, která jim brání, aby se nám ukázaly v celku.*“<sup>41</sup> Lidské vědomí si nelze představit jako sled příčin a důsledků, protože každý okamžik v sobě obsahuje určité zabarvení a dojem z minulého, tedy část z okamžiku předchozího, a zároveň náповědu okamžiku budoucího. Podle tohoto názoru již není možné skutečnost dělit na části, vnímání je vždy provázáno s minulostí a budoucností, a proto se z něj nedá vyčlenit nějaký díl, aniž by došlo ke zkreslení, k redukci. Dochází tak k překrývání tří rozměrů času, čas není pohyblivým tokem, ale statickým bodem, který slučuje tyto tři rozměry.<sup>42</sup> Ačkoliv Bergson popisuje vnímání reality, použitím přirovnání času a filmu zároveň narušuje představu filmu – sekvenčního pohybu. Film umisťuje do oblasti prostoru, přičemž jeho podstatu popisuje jako *ideální prostor*. Užitím této metafory se zapisuje i do postupného přehodnocování časoprostorového, respektive časového jádra filmu.

Bergsonovo pojetí je blízké i jiným kulturním tradicím. Mimo již zmiňovaných indických filozofií chápou **čas jako kruh, jako prostor, v němž se setkává minulost,**

---

<sup>38</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, c.d., s. 231 – 270.

<sup>39</sup> Jan Kučera, *Knihy o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1946. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: FAMU 2002.

<sup>40</sup> Hans Joachim Störing, c.d., s. 406.

<sup>41</sup> Henri Bergson, *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá Fronta 2003, s. 18 – 19.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 11 – 31. Srovnej s.: *Henri Bergson* ([http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Bergson](http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson), navštíveno 27.7.2006)



**přítomnost i budoucnost**, například i indiánské kmeny Hopi.<sup>43</sup> Zenové filosofie nemají smysl pro minulost ani časové plynutí, ale sledují pouze **jeden, přítomně existující časový bod**.<sup>44</sup> Buddhistická pojetí se upínají na představu **času jako vlny**, rytmického stoupání a klesání jedné linie. Japonská představa počítá s **vrstvou času Ma, která se nalézá mezi minulostí a přítomností**. V ní se mohou prolnout jevy z obou časových rovin. I přes odlišnosti těchto pojetí všechny narušují představu času jako plynulé linie, kterou lze objektivně měřit, spojují čas s prostorovostí. Objevují prostor, kde se jednotlivé časové vrstvy spojují, kde spolu mohou komunikovat, kde je lze zachytit.

Tento prostor je pak inspirací pro uměleckou tvorbu, která začíná pracovat se zcela rozdílnou výstavbou syžetu, s narušením kauzální řady i odlišným zobrazováním. V literatuře je čas jako kruh vymykající se linii, čas jako subjektivní kategorie tématem celé povídky Gustava Meyrinka *Hodinář*. V abstraktnější rovině lze vrstvení času i jeho zastavitelnost sledovat jako obraz proudu vědomí u Prousta, Joyce či Woolfové, ale i jako budování prostoru z odlišných úhlů pohledu u Williama Faulknera. Náhle je rovněž možné vykreslení spleti osudů do podoby mozaikovitě fresky,<sup>45</sup> zachycení historie rodu v jednom časoprostoru, nehledě na epochy, ve kterých jednotlivci vyprávění žili. Vzniká tak magický svět narušující logiku západního světa. Stejně jako se postavy setkávají bez ohledu na časovou linii, ani narace není přímkou, ale kruhem, dostředivou spirálou, motivy i osudy se vrací, živé bytosti se pohybují kolem jednoho středu, dílo je zrozeno z chaosu, poskládáno z úlomků umístěných v prostoru. Jasný příklad tohoto psaní nalezneme v Marquézově románu *Sto roků samoty* či v trilogii *Trýznivé město*<sup>46</sup> Daniely Hodrové. Motiv otáčení se po kruhové ose či neustálé zrcadlení se objevuje nejen ve francouzském novém románu Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarrautové či Clauda Simona, ale již dříve v experimentálních prózách Richarda Weinera *Ela* či *Hra doopravdy*.

Ve filmu se pak toto myšlení odráží v možnosti režiséra budovat koláž obrazů, sestavovat abstraktní svět bořící časoprostorovou logiku reálného světa. Chronologickou linii lze libovolně rozbít a poskládat v jakémkoli pořadí. Tato tvůrčí aktivita vystupuje proti Lessingově normativní kategorizaci, proti jeho představě dobrého umění, a stává se odrazem jiného způsobu myšlení na základě odlišných kulturních tradic. Hra s přemísťováním prvků příběhu, která znemožňuje divákovi rekonstruovat výchozí fabuli bez shlédnutí komplexního díla, se tak stává nejen konkretizací teoretických konceptů Frankových či tezí strukturalismu o potřebě sledování díla napříč a nutnosti opakovaného čtení, ale zároveň zprostředkováním jiných možných pohledů na čas a prostor a jejich vzájemné souvislosti.

Příkladem tohoto způsobu výstavby světa filmu jsou filmy francouzské nové vlny. Arnheim<sup>47</sup> uvádí, že je nutné je číst jako mozaiku, sledovat je jako celek, nelze se snažit postihnout jednotlivé fragmenty a nalézt jejich vzájemné relace. Přirovnává je ke kubistické malbě, kterou, ačkoli je založena na fragmentarizaci, není možné pochopit jako sled částí, ale pouze jako celek

---

<sup>43</sup> „To nejhezčí ve složce je fotka Einsteina společně se skupinou indiánů. Einstein se usmívá a na hlavě má čelenku z peří. A stojí tam, že indiáni kmene Hopi jsou nejlépe vybaveni pro to, aby pochopili teorii relativity. Jejich řeč nemá žádný výraz pro budoucnost ani minulost. Neprožívají čas jako lineární, ale jako cyklický prostor, kde minulost, současnost a budoucnost vždycky existují souběžně.“ Viz. Erland L o e , *Naivní. Super*. Brno, Doplněk 2005. s. 137.

<sup>44</sup> <http://www.natur.cuni.cz/~vpetr/Zen2.htm>, navštíveno 1.8.2006

<sup>45</sup> Daniela H o d r o v á , Kompozice kruhová a zrcadlová. In.: *...na okraji chaosu: poetika díla 20. století*. Praha: Torst 2001, s. 451-456.

<sup>46</sup> V tomto románu se objevuje i metatextová pasáž, která nejen definuje jednotky textu, ale zároveň analyzuje způsob práce navazujících na jiné pojetí času. Je zde vidět primární prostorovost, buněčné bujení, porušení linearitu, ale i kruhovitá výstavba:

„Text románu je buněčná tkáň. Na některých místech se utvoří motiv. Motiv se podobá krystalu, který roste se zázračnou pravidelností. Tam, kde na sebe narazí dva nebo více krystalizačních procesů, vytvoří se v místě styku hybridní útvar – trs motivů. Tento útvar je pak základem nové, vyšší krystalické srostlice – vzniká téma. Ano, někdy, ale ten okamžik nastává velmi zřídka, vytvoří románový text v některém shluku vět tematickou srostlicí či drúzu. Krystaly: noc, pták, šaty... Drúzy: trýznivé město, loutko, divočina, tanec smrti, hora propast, text. Drúza text se nalézá někde ve středu, román se v ní zavíjí sám do sebe.“ Daniela H o d r o v á , *Trýznivé město*. Praha: Hynek 1999. s. 466.

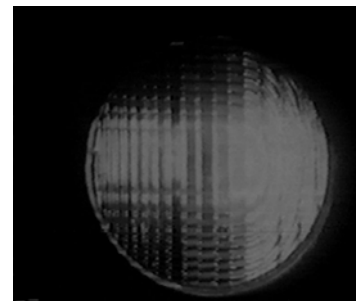
<sup>47</sup> Rudolf A r n h e i m , c.d., s. 645.



Braquova ŽENA S KYTAROU je souborem samostatných obrazců, geometrických tvarů. Aby divák pochopil co je vyobrazeno, musí fragmenty pospojovat do celku, tedy postupovat obráceně než tvůrce. Musí z analýzy opět učinit syntézu. Podstatou vnímání takto vytvořeného díla, i v literatuře i ve filmu, je tedy zpětná rekonstrukce autorova rozboru prostoru na jednotlivé části.

Mozaikovitá filmová výstavba se od devadesátých let v kinematografii objevuje velice často, například ve snímcích PULP FICTION, 21 GRAMŮ či MEMENTO. Jejich autoři narušují časový tok příběhu, kauzální řetězec, dokonce opouštějí i často užívaný narační prvek retrospektivy. Jednotlivé prvky fabule umísťují libovolně do prostoru, který musí divák přehlédnout celý, aby mohl zrekonstruovat chronologii narace. Hledání souvislostí je pak analogické ke čtení šifry, pomáhá budovat napětí, divák není pouhým pozorovatelem, ale aktivním luštitelem záhady. Dekonstrukční princip hry, jehož smysl není až tak ve výsledku, ale už v samotném procesu konstruování vlastní hypotézy, nejednoznačnost smyslu a důležitost role vnímajícího subjektu se stávají výchozím principem pro celé dílo a jeho vnímání.

Stejně jako v některých prózách je čas jako kruh a čas jako jedna trojvrstvá dimenze tematizován i ve filmu. Centrálním motivem filmu ALPHAVILLE je obraz diktátorské společnosti, jež se snaží smazat jiné časové dimenze a nastolit pouze přítomnost. Film je přímou úvahou nad problematikou chápání času. Motiv časového kruhu či spirály je zároveň i stylistickým principem. Hlavní hrdina putuje v labyrintu chodeb, mění směr ze severu na jih, často jsou zde zobrazena točitá schodiště, předměty kruhového tvaru, točící se větráky a reflektory.



Porušení časové linearitě se stává nejenom hlavním tématem, stylem, ale i celkovou strukturou filmu NA HROMNICE O DEN VÍCE. Ústřední postava se dostává do časové smyčky, jeden den se tedy několikrát opakuje po celou délku filmu. Hrdina se pohybuje po spirále, potkávají ho stejné události, kterým se může různě postavit. Ostatní postavy jsou uzavřené v kruhu. Čas minulosti i budoucnosti je zrušen, existuje pouze jeden cyklus v rozsahu dvaceti čtyř hodin.

Tato cyklická forma je základním principem prezentace děl videoartu. Systém projekcí je dán právě opakováním určitého časově ohraničeného segmentu, do něhož divák vstupuje volně v jeho průběhu. Časová linie, přímka s počátkem a koncem, je zde zcela popřena. Vnímatel se stává svědkem okamžité přítomnosti, sleduje cyklus.

Z příkladů je jasně vidět, že čas nemusí být nutně pojímán jako linie, není tedy možné, aby byl považován za metaforu pohybu filmového pásu či toku řeči. Posunem chápání času se může stát základní vlastností vybraných děl prostor. Prostor časového kruhu, prostor jako množina sjednocení a překrývání časových vrstev, prostor jako základ k buněčnému bujení a sestavování jednotlivých motivů a frází. V teoriích umění je tak přiznána jeho důležitost pro výstavbu světa literárního díla a zároveň převrácena filmová syntéza: časoprostorovost je

nahrazena spíše **prostorčasovostí**. Dalším krokem k uznání dominance prostoru v díle je i uvažování o podstatě událostí jako takových, narušení představy o kauzalitě jako časové řadě, tedy zdůraznění důležitosti prostoru při výstavbě i čtení narace.

O zrušení chápání časové podstaty dějů se zajímal **Rudolf Arnheim**,<sup>48</sup> který kladl důraz spíše na **existenci událostí v prostoru**. Každá událost je podle jeho pojetí prostorového charakteru tehdy, pokud si její vnímání vyžádá sledování celku, pokud si vnímatel musí na základě předkládaných segmentů daného díla vytvářet v mysli určitou strukturu, tedy prostorový útvar. Prostor se pak zároveň stává potenciálním shromaždištěm jednotlivých událostí. Tato potenciálnost pak bývá zobrazováním aktualizována.

Na toto uvažování o prostorovosti navazují i někteří ze **sémiologů**.<sup>49</sup> Podle nich se neotiskuje vyprávění pouze v čase, ale stejnou měrou i v prostoru. V tomto pojetí je zdánlivě stavěn čas i prostor na tutéž rovinu. Dále je však tato teorie však rozvedena bodem, který říká, že narace se projevuje v obraze ještě dříve, než je stvořena jakákoli sekvence. Tedy, že každé zobrazení je poznamenáno jistými narativními kódy, určitým potenciálním vyprávěním. Jinými slovy, že prostor sděluje informaci před tím, než na scénu vstoupí čas. Proto i statická fotografie a obraz jsou nositelem dějovosti, mohou zprostředkovávat informaci o tom, co se dělo před zobrazeným výjevem, či co bude následovat.<sup>50</sup>

Rudolf Arnheim stanovuje definici **Prostoru** a **Času**, které se odlučují od **prostoru** a **času**. V jeho pojetí se stává Prostorovost a prostorovost dominujícím principem při vnímání děl. Systémem vnímání kontrolujícím relace mezi jednotlivými samostatnými objekty se stává **Prostor**. Pokud divák sleduje v díle nejprve jednotlivosti, aby je mohl spojit v celek, pak se vytváří právě Prostor, který se stává místem pro vzájemnou konfrontaci jednotlivých systémů, fragmentů. Arnheim tuto tezi ilustruje na Goyově obraze **BÝČÍCH ZÁPASŮ**. Pokud je obraz vnímán jako střet býka a toreadora, dvou samostatných entit, pak zde vzniká Prostor. Je-li však obraz chápán jako celek, tedy jako jednotná množina nedělitelná na soustavu jednotlivých systémů, pak zde prostor pro Prostor nezbyvá. Vyskytuje se zde pouze oblast prostoru, místo, které není množinou relací fragmentů.



Arnheim dále tvrdí, že kategorii **Času** si rovněž vnímatel uvědomuje pouze tehdy, když se zaměří na srovnávání samostatných časových segmentů. Pokud poslouchá koncertu

<sup>48</sup> Rudolf Arnheim, c.d., s. 645. Jacques Aumont, c.d., s. 251.

<sup>49</sup> Jacques Aumont, *Obraz*. Praha, AMU 2005, s. 251-252. Ansgar Nünning (ed.), c.d., s. 733.

<sup>50</sup> Tato teze má základ ve zkoumání Guye Gauthiera. Ten na rozsáhlém korpusu ilustrovaných obálek magazínů z 19. století ukazoval, jak se izolovaný fixní obraz pokouší pracovat s tím, co se odehrávalo dříve a co později. V omezeném prostoru obrazu jsou pak kondenzovány všechny konvenční znaky zobrazené scény. Využívána je zejména hloubka pole. Viz.: Jacques Aumont, c.d., s. 252.

sleduje jednotlivé hudební fráze a zároveň hlídá čas, který ubíhá do odjezdu posledního metra, pak vzniká prostor pro Čas, rodící se právě z onoho srovnávání samostatných linií.

Arnheimova teorie je vyzdvižením prostorovosti umění. Je tomu tak v souladu s jeho představou vnímání žitého prostoru.<sup>51</sup> Sledování událostí jako plynoucího časového toku je i v umění nepřirozené. Stejně jako člověk nechápe pohyb prostorem jako přímku mezi minulostí a budoucností, jako neřadí věci s ohledem na jejich časové posloupnosti, dešifruje i jednotlivé sekvence událostí spíše jako paralelně se odehrávající dění ve fyzickém prostoru. Pro lidské vnímání je tedy automatické zprostorňovat děje a časové řady, prostorově založené představy jsou základem pro čtení celku díla.

I přesto, že je možné chápat podstatu filmu jakožto sled prostorových obrazů, je ve filmu vnímání času vidět nejzřetelněji, film může ze všech umění nejlépe ilustrovat Čas. Pokud je použit statický záběr, z něhož je pohyb zcela odstraněn, vzniká napětí mezi časem, který limituje celé dílo, tedy časem ubíhajícím ke konci filmu, a mezi setrváváním obrazu, časovým ochromením. Divák procitňuje čas a zároveň má možnost komparace jednotlivých systémů, rekonstruuje Čas. Tato možnost filmu vykreslovat čas však nepopírá prostorovou povahu tohoto média. Film je totiž zároveň jediné narační umění, které může zcela narušit pohyb, zcela se vzepřít toku času, aniž by ztrácelo dynamiku a schopnost výpovědi. V literatuře nelze zastavit tok řeči, slovo nelze umístit do jednoho statického bodu a učinit z něj setrvávající jednotku.

Důležitost čtení **významu díla v závislosti na času**, na historickém momentu, se do teoretického myšlení opět vrací s **poststrukturalismem**<sup>52</sup> a teoriemi **dekonstrukce**.<sup>53</sup> Obě koncepce zároveň kladou důraz na roli diváka a jeho aktivitu, zcela ruší kategorii objektivitu, odmítají chápat prostor jako cosi, co bylo zapouzdřeno do jevištní statiky. Tyto přístupy tím pádem legitimizují všemožná různočtení, která mohou vycházet z odlišných kulturních a etnických dispozic i přesto, že jsou závislá na historickém kontextu a mají časově omezenou platnost. Otevřenost interpretace zpřístupňuje možnost hry s časovou linií i prostorovým uspořádáním děl, znejasňování jednoho možného významu a jasné kompozice. Čas je zde tedy pouze vlivem, který formuje myšlení jedince při vnímání díla, nikoli přímku, po níž se musí ubírat narace. Naopak, volnost recepce se odráží i ve svobodě tvůrce sestavovat prostorové obrazce nezávisle na chronologii událostí.

V časoprostorové diferenciaci je podstatné i uvažování **naratologů** šedesátých a sedmdesátých let. Jejich posunu myšlení směrem k **zesílení důrazu na prostorovost** předcházely práce Algirdase Juliena Greimase a Josepha Courtése. Ti narušili dosavadní chápání času jako dominantního elementu ve vyprávění a odmítli představu prostoru jako druhotného, doplňkového jevu. Prostorová reference podle nich hraje v příbězích naopak roli klíčovou. Na jejich tezi později navázal naratolog **David Herman**, který do středu vyprávění nestaví ani příčinnost, ani časovost, ale prostor. Aby mohla být realizována narace, a ta následně správně čtena, musí mít své centrum, narativní doménu. Základem této domény se stává budování prostorové představy o zobrazovaném světě. Zvýšenou úlohu prostoru také potvrzuje jeho označení prostorovosti jako jednoho ze zakládajících principů minimálního narativu. Stejně tak se pro něj stává podstatný prostor při problematice *ponořeného* čtení.<sup>54</sup> Zatímco autorka tohoto termínu Marie-Leure Ryanová považuje za jeho podmínku snadné budování časoprostorovosti, Herman přepisuje tuto tezi ve jméno *prostoročasovosti*.

<sup>51</sup> Viz. kapitola I.3. *Problematika času a prostoru v jednotlivých teoretických konceptech*, s. 31.

<sup>52</sup> Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 623.

<sup>53</sup> Tamtéž. s. 136.

<sup>54</sup> Ponořené čtení je termín Marie-Laure Ryanové, která však při jeho definování vidí narativ spíše jako soubor informací časoprostorového charakteru, jež toto čtení umožňují. Pokud dochází k skutečnému ponoření do textu, znamená to, že čtenář dostal potřebné množství informací, aby se mohl zorientovat, aby si vytvořil jisté centrum příběhu. Viz.: David H e r m a n , *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR 2005. s. 104.

Již rané teorie se soustřeďovaly na chápání filmu jako **syntézy času a prostoru** na jedné ploše díla. Jak jsem však naznačila, myslím, že tyto koncepce se vždy držely spíše časovosti. Později se objevily i směry, jež by se mohly zdát jako možné východisko z problematiky, která staví jednotlivá umělecká média do striktních časoprostorových opozic. V souladu s teoriemi relativity se pak snaží propojovat obě dimenze do zdánlivě rovnocenného vztahu. Uvažování v teoriích umění se proměňuje v závislosti na dobových filozofiích. Stejně jako se teoretici z počátku devatenáctého století v syntéze přiklánějí spíše k pólu času, nyní se tato jednota opírá spíše o prostor.

Jako zastánce syntézy lze jmenovat například **Seymoura Chatmana**.<sup>55</sup> Ten definuje mimetická umění jako jednotu prostoru a času v neoddělitelné soustavě jsoacen a událostí. Zatímco existující objekty jsou primárně umístěny v prostoru, událostem náleží čas. Ačkoli je nezbytná existence obou k realizaci díla, dostává zde hlavní slovo prostor. Chatman totiž připojuje poznámku, že události sice nejsou zjevně prostorové, ale jejich předvádění a vlivy se promítají právě do této dimenze.

Nejdůležitějším potvrzením rušení opozice času a prostoru a možnosti jejich hranic je **Bachtinova** koncepce *chronotopu*.<sup>56</sup> Podle něj se obě kategorie v rámci uměleckého díla nerozlučně spojují, koexistují, zahrnují se a vytvářejí jednolitou plochu, vniká prostor pro jejich dialog a vzájemné interakce. Takto dynamicky chápaná jednota se pak stává základním narativním elementem i momentem pro různé možnosti interpretace a obohacování jedné struktury strukturou druhou. Základem *chronotopu* je idea, že se na jeho ploše čas zahušťuje, stává se hmotným, umělecky viditelným, zatímco prostor je proplétán pohybem času, zápletkami a historiemi. Všechny formy času se pak spojují s představami jakéhokoli fyzického pohybu v prostoru.

Ačkoli Bachtin uvádí tuto jednotu jako zcela pevnou a nedělitelnou, opět se mi zdá, že prostorovost je zde onou vedoucí složkou. Již v samotném termínu *chronotop* je obsažen důraz na prostor. Tato dominance je potvrzena nevědomě i samotnou teorií, když čas definuje jako zhuštěný, zprostorněný. Zatímco prostor se pod vlivem času neproměňuje, je pouze časem přetínán, čas si zachovává svou vlastní podstatu pouze v momentech spojování událostí do linie odpovídající časovému proudu. Je tedy pouze jakousi nití, jež sešívá veškeré části prostorového obrazce, nejen předměty, ale i celé děje.

Filozofické koncepce sledující žitý prostor dospěly k tezi, že dvacáté století je stoletím prostoru. Odras těchto úvah je jasně čitelný i v teoriích umění. Přestože je zde pozornost upřena jiným směrem, i když mimetické dílo není realitou, myšlenkové linie byly v průběhu historie vedené paralelně. Jádra narativních uměleckých druhů byla nejprve spojována s časem, postupně se do centra pozornosti přesunul prostor. Oproti filozofiím se opozice čas – prostor stala zároveň třídící kategorií, která dopomohla k definování jednotlivých umění.

---

<sup>55</sup> Seymour C h a t m a n , c.d., s. 96.

<sup>56</sup> Jacqueline S t o e c k l e r , Krajiny a hranice. Putovanie mestskou krajinou: verejné priestory, ritualizované správanie, súkromné činnosti. In.: *Priestor vo filme / Space in Film*. SCCA-Slovensko: Bratislava, 2000. s. 136. Autorka cituje z knihy Michaila Michajloviče Bachtina *The Dialogic Imagination : Four Essays*.