

# **FILMOVÝ ČAS**

**Jan Kulka**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**2008**



**Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně**  
Fakulta multimediálních komunikací

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se věnuje pojmu filmový čas. Obsahuje nejprve zařazení filmu mezi ostatní druhy umění, právě s přihlédnutím na časový element. Uvádí terminologii běžně užívanou ve spojení s filmovým časem a na několik a příkladech ukazuje možnosti práce s časem.

**Klíčová slova:** filmový čas, čas, rytmus, skladba

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis is about film time. It contains brief study about film history and relation with the other art forms. Then it features a list of terms, which are being used according to a film time. The final part contains description of a different ways of creative using of the time in movies.

**Keywords:** film time, time, rhythm

<b>Úvod</b> .....	5
-------------------	---

### **Postavení filmu mezi ostatními uměleckými formami**

- Úvod .....	7
- Lehce z historie .....	7
- Film, divadlo a literatura .....	10

### **Filmový čas**

- Úvod .....	15
- Kategorie času ve filmu .....	17
- Příklad a krátký rozbor času ve filmu (Soví řeka) .....	18

### **Tvořivé způsoby práce s časem**

- Meshes of the Afternoon.....	20
- Hodiny.....	20

### **Závěr**

- Filmový čas dle Andreje Tarkovského.....	22
--	----

<b>Seznam použité literatury</b> .....	25
--	----

<b>Seznam citací</b> .....	25
----------------------------	----

Čas:

*„Nic jiného, než rozpětí: čeho však, nevím – leda duše samé.“<sup>1</sup>*

Augustin

## Úvod

Jako téma své teoretické bakalářské práce jsem si vybral filmový čas. Důvodů pro tuto volbu jsem měl hned několik. Především si myslím, že je to velmi zajímavé a pro rozjímání nad filmovým médiem zásadní téma. Vždyť již při letném zamyšlení si každý snadno uvědomí, že právě *čas* (a specifické možnosti práce s ním) je onou esencí, která film výrazně odlišuje od ostatních forem umění. Vždyť co jiného, než přidaný časový rozměr dělá z fotografie film? A nebo jinak - co může být v tomto směru výmluvnější, než anglické označení pro film – movie – jehož kořen je ve slově "move" (pohyb) – a pohyb je, jak známo, možné vnímat pouze v čase?

*Čas* sám o sobě je velmi široký pojem, který nelze snadno uchopit. Každý dobře ví co znamená, jakmile se ale někoho zeptáte, co to vlastně ten čas je, poznáte, že odpověď není až tak snadná. Na čas je možno nahlížet z nejrůznějších kategorií lidského počínání - filosofické, teologické, estetické, psychologické, nebo třeba fyzikální. Je to abstraktní pojem, který nelze uchopit. Pozorovat, zaznamenávat či měřit můžeme pouze jeho nepřímé projevy. Nikdy však nemůžeme chytit jakousi částici a říci - toto je čas. Ještě daleko zajímavější oblast vztahující se k tématu času by pro nás mohlo být vnímání času podle nejrůznějších etnik a jejich kulturních determinací.

Nicméně tématem mojí bakalářské práce je čas filmový. A o něj tu tedy půjde především. V následujících kapitolách bych se nejprve rád pokusil nastínit pozici filmu (tohoto relativně mladého média) v kontextu mezi jeho staršími kolegy - hudbou, výtvarným uměním, literaturou a divadlem - z nichž film ve svých počátcích čerpal a které též následně ovlivnil. V dalších kapitolách podrobněji nastíním termíny obecně užívané při práci s časem ve filmu. A na konkrétním příkladu se jej pokusím rozebrat. Následně bych rád pojednal o specifických možnostech, které nabízí skladebný charakter filmu. Nové možnosti práce s časem ve vyprávění, které přinesla právě kinematografie, rozvoj filmové řeči a stříhová skladba. Nové postupy, které

byli následně přejímány například v literatuře. Jednu kapitolu bych také rád věnoval pojmu, který s časem velmi úzce souvisí a tou je *rytmus*. Zde bych se též rád zmínil o své vlastní inspiraci rytmem, jenž vyústila v pokus zachytit tento element v experimentálním animovaném filmu.

Závěr své práce bych rád věnoval obecnějšímu zamyšlení se nad pojmem *času*. Fenomémem, který je, jak jsem již předeslal, možné nahlížet z mnoha uhlů. Zamyšlení, jenž by mohla být inspirativní pro každou vnímající bytost. Tím spíš pro filmového tvůrce.

## **Postavení filmu mezi ostatními uměleckými formami**

### **Úvod**

Jelikož jsem zastáncem názoru, že vždy je nejlepší vidět jevy souvislostech a že jednotlivosti dostávají na výmluvnosti a smyslu teprve zasazením do kontextu, rozhodl jsem se začít svoji bakalářskou práci stručným úvodem, ve kterém se pokusím zasadit film do kontextu svého vzniku a vymežit jeho místo mezi ostatními uměleckými formami.

Pokusím se načrtnout jejich vztah. V zájmu stručnosti a s ohledem na účel této části, půjde veskrze jen o zobecňující zjednodušení, které může dávat prostor k polemice, nicméně hlavním tématem této práce je filmový čas a tato kapitola slouží především pro zasazení tohoto jevu do kontextu. Rozhodně si tedy neklade nárok na vyčerpávající přesnost.

### **Lehce z historie**

Jak jsem již předeslal, ačkoliv je tato práce zaměřená především na film, rád bych se nyní vydal na malý exkurz do dějin umění. A to ještě o něco hlouběji, než byste možná čekali. Dále než k prvním kinematografickým krůčkům, které měli na svědomí bratři Lumiérové (ačkoliv zde ještě samozřejmě nelze mluvit o filmu jako o umělecké disciplíně, nový vynález byl zatím chápán spíše jako technická atrakce a samotní autoři mu neodhadovali příliš velikou budoucnost..). Směřuji nyní k jiné důležité události, která do značné míry ovlivnila směr vývoje umění a tím je vynález fotografie.

Až doposud bylo jedním ze stěžejních posláních výtvarných umění v čele s malířstvím přesná mimese skutečnosti. Portrétní umění a informativní

funkce malířství byla do té doby nepoměrně větší (například cestopisné obrazy, nebo ilustrace pro „vědecké“ účely). Tato situace, se ovšem s příchodem a zdokonalením fotografie citelně změnila. Nelze samozřejmě tvrdit, že vazba, mezi vynálezem a rozšířením fotografie a vznikem nových moderních směrů v malířství je tak přísně určující. Úzkou souvislost zde ale určitě spatřovat lze.

Příchodem fotografie skutečně dochází v tomto oboru ke změnám a především v portrétování začíná dominovat levnější a rychlejší fotografie (veliká výhoda je též později možnost výroby kopií). Dochází k jejímu masivnímu rozšíření, každý chce mít svůj portrét. Malířství nyní jakoby hledá jiné uplatnění, čímž ale též dostává volnější ruce k rozletu a zároveň je vlastně i jakoby popoháněno, aby objevovalo a rozvíjelo své ostatní schopnosti, než „pouhou“ nápodobu skutečnosti.

Fotografie se záhy stala velice populární. A kromě portrétů byla využívána i na méně honosné účely, krátce po svém vzniku se začaly objevovat například i lechtivé fotografie a vysoké popularity dosáhly ve své době takzvané stereofotografie s nejrůznějšími náměty. To uvádím především proto, aby to co zde píše, nepůsobilo tak, že vynález fotografie byl vynálezem nového druhu umění (spíše jde o nové médium, které lze využívat nejrůznějšími způsoby). Ale také proto, že mladšího bratříčka fotografie – film, čekal alespoň v jeho počátcích obdobný osud (byl ukazován jako atrakce, například v USA byl svého času velmi oblíbenou položkou vaudevilových představení) .

Čili shrnutí – vynález fotografie (a později i filmu) ovlivnil dosavadní podobu a funkci výtvarného umění. Zároveň z něho logicky převzal dosavadní poznatky o kompozici, světle a podobně. Ve svých počátcích však byl hlavní proud ve smyslu populární zábavy. Film byl nejprve nahlížen jako malý zázrak – záznam pohyblivého obrazu byl do té doby něco nemyslitelného. Pro tehdejší lidi, to bylo něco zásadně nového, ale ještě



dlouho se muselo čekat, než dospěje a bude považován za právoplatnou uměleckou disciplínu. Například Karel Čapek ještě v době němého filmu popíral, že by byl film sto sdělit myšlenku. Dnes se tomu můžeme zasmát, ale možná bychom mu mohli, alespoň tehdejšíma očima dát za pravdu.

Dovolím si zde ještě jednu, dle mého dosti zajímavou, poznámku. Spolu s filmem, přišla na svět jedna jinde dosud nevídaná věc, která tehdy dost možná způsobila mnoha lidem šok. A tím byl filmový střih. Myšleno zatím jenom jako prudká změna obrazu. Pro nás už je to jen velmi těžko představitelné, ale do té doby totiž nebylo téměř možné docílit podobného efektu jiným způsobem. Aby se z jedné věci, mžikem stala jiná. Toto je něco, co si dnes již těžko uvědomíme, ale je to jeden z revolučních prvků, které na svět přinesl právě film a čas, který v sobě ukládá. Filmový čas byl ve své době větším zázrakem, než si dokážeme představit!

## Film, divadlo a literatura

*„Výrazovým prostředkem filmu je obraz v pohybu.“<sup>2</sup>*

Svatopluk Ježek / Slovo oživlé filmem

Ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že film má z ostatních uměleckých forem nejbliže k divadlu, je tato nápodoba spíše vnějšková. Je pravda, že mají ledasco společného, po důkladnějším zkoumaní se nám však ukáže, že film má ve skutečnosti daleko blíže k literatuře, než k divadlu.

Jak je to tedy s filmem a divadlem? Ranné filmy byli divadlu skutečně poměrně velmi blízko. Bylo to proto, že jeho tvůrci ještě nebyli obeznámeni s hlavní silou filmu a specifickými způsoby narace. Zpočátku byly filmy spíše než „natáčeny“ „inscenovány“. Kamera se postavila na stativ, před připravené pozadí (jeviště) a do záběru nepochodovali (většinou divadelní) herci a dle svého zvyku začali (divadelním) způsobem hrát. Je to v celku logické. Jednak to měli takto naučené, jednak byl film doposud němý, takže šlo spíše o pantomimu. Také parametry filmové optiky i suroviny byly v počátcích značně horší, takže jemné pohyby a civilní výrazy by patrně zanikly.

Spolu s tím, jak se film, jeho řeč a způsoby narace vyvíjely (také spolu s technickou stránkou), opouštěla kinematografie své divadelní pleny a v mnohých ohledech se přiblížila spíše literární narativnosti.

Mezi důležité aspekty, jež výrazným způsobem odlišují film od divadla patří především potenciál filmu jako obrazového umění a mnohem větší narativní schopnost. Tedy že filmový režisér může, na rozdíl od divadelního, využít filmového detailu a pomocí něho vybírat co ukáže nebo co naopak zakryje (i v divadle lze samozřejmě podobného efektu docílit, v zásadě je ale pouze na divákovi, kde bude svým pohledem bloudit, ve filmu je potenciální

možnost usměrňovat jeho pozornost kýženým směrem poměrně větší). Podstatné je též schopnost filmu působit na diváka pouze „silou viděného“ – ať už s cílem emotivního působení, či po obsahově/významové stránce. Nakonec i herectví ve filmu a v divadle je velice rozdílné. Na divadle hraje herec především hlasem a aby byla jeho gesta srozumitelná musí je dělat náležitě rozmáchně. Naproti tomu filmový herec hraje především svojí tváří. A má-li působit přirozeně a tudíž uvěřitelně, měl by být pokud možno co nejvíce civilní. Z toho pramení i to, že i na profesionální úrovni dochází k obsazování neherců mnohem častěji ve filmu než u divadla (k čemuž samozřejmě přispívají i technické aspekty, možnost dabingu a „jednorázovost“ natáčení).

Nicméně při srovnávání divadelního a filmového herectví jsem se již dotkl jedné zásadní věci, která odlišuje film od divadla. A tou je samotný přístup k vnímání těchto dvou forem umění. Tak, jako fotografie kdysi převzala stěžejní část mimetické funkce malířství na svá bedra (jelikož je k tomu svým charakterem a zejména pak po technické stránce mnohem vhodnější), stejně tak film se stal uměním mimese skutečnosti a přebíral tuto funkci divadlu.

Nebo-li - je veliký rozdíl mezi vnímáním divadelního představení a filmu. V divadle recipient dobře ví a veskrze nezapomíná na skutečnost, že sleduje jeviště, kde mezi kulisami „hrají“ herci. A jako takový musí nejprve přistoupit na tuto hru, oprostít se od skutečnosti a pomocí své představivosti se vžít do situace a prostředí „o kterém se hraje“. Naproti tomu při sledování (dobrého) filmu, divák pokud možno nevnímá, že sedí v kině a sleduje plátno. V intimním přítmí kina by měl být vtažen do děje a stát se přímým svědkem, ne-li účastníkem, děje, který sleduje. Dostává se přímo na místa, kde se odehrává. Čili do mimese reality.

To je tedy důvodem proč obě formy vyžadují odlišný herecký přístup a proč je člověk daleko citlivější na veškeré rušivé elementy, které ho mohou

vyrušit při sledování filmu a mohou způsobit jeho nechtěné vytržení filmové hipnozy.

Dalším důležitým aspektem při srovnávání filmu, divadla a literatury je jejich schopnost přenášet se ve vyprávění v čase a prostoru. Zde se opět ukazuje velký rozdíl divadla oproti filmu a naopak jeho příbuznost s románem. Pro nás je stěžejní pojem času. Podívejme se tedy jak s ním pracuje každá z těchto forem.

Zatímco divadlo žádné velké cestování v čase či prostoru v zásadě neumožňuje (myšleno pružně - v rámci jednoho dějství) – alespoň ne takové, jaké nám umožňuje filmový střih, či členění románu – je odkázáno na to, aby „odehrálo“ delší časové úseky v celku a na jednom místě. Obvykle máme tedy scénu, kam postavy přichází a odchází, a vzdálenější události důležité pro děj bývají umístěny do dialogu jednajících postav (věci které by ve filmu bylo vhodnější řešit střihem do jiného prostředí). Naproti tomu literatura je v tomto filmu poměrně příbuzná. Stejně jako on totiž, může libovolně skládat za sebe jednotlivé časové úseky a tím tvořit mozaiku, i velmi komplikovanou kompozici, z různých časů a míst.

Jedna věc je ale přeci jenom jedinečná a vlastní pouze filmu. A to je pro naše téma zásadní. Divadlo, ani literatura neumožňuje autorovi tak detailní a přesnou kontrolu nad časem a rytmem, jako film.

Divadelní představení sice může režisér pečlivě nazkoušet, udává tempo a případně místa, kde dochází k jeho změnám. Každé opakování je ale ve výsledku trochu jiné. Nikdy se nepodaří zahrát ho úplně stejně. Vždyť už i jediné herecké gesto, je téměř nemožné udělat dvakrát zcela totožně.

I autor knihy sice může klást důraz na rytmus řeči, kontrolovat spád vyprávění a dbát na dikci. V konečné fázi bude ale vždycky záležet především na čtenáři jak to přečte.

Naproti tomu ve filmu je čas jednou pro vždy uložen neměnným způsobem a při každé projekci je stejný (pomineme-li technické problémy). To jeho autorům umožňuje bohatou detailní a citlivou práci s časem, budování rytmu. Můžete jej využívat k vytváření napětí, uvolnění - ohledem na vyprávění. A oproti literatuře je zde navíc možnost umocnit celkový dojem času a rytmu hudbou.

*„Kousek hudby může být zahrán různými způsoby, může trvat různě dlouhou dobu. Tady je čas jednoduše podmínkou určitých příčin (důvodů) a efektů stanovených v určitém pořadí; má to abstraktní, filozofický charakter. Na druhou stranu je film schopen nahrát čas ve viditelných a patrných znacích, rozpoznatelných pocity. A tak se čas stává základem filmu: jako je zvuk v hudbě, barva v malířství, postava v dramatu.“<sup>3</sup>*

Andrej Tarkovskij

Závěrem tohoto srovnávání bych ještě rád připomněl jeden ze zásadních rozdílů mezi filmem a divadlem. Tím je přímý kontakt a možnost interakce s divákem. To je věc, kterou film neumožňuje. A tak – stejně jako když jsem předtím psal o tom, kterak fotografie převzala od malířství funkci nápodoby reality a nasměrovala jej tak více k hledání subjektivnějšího a více „tvůrčího“ vyjádření – podobná situace nastala později i mezi divadlem a filmem. Dalo by se říct, že film podobným způsobem ovlivnil divadlo. Jelikož nemohlo konkurovat filmu ve schopnosti nápodoby reality, a tak mu tuto disciplínu více méně přenechalo. Vznikl tím impuls k tomu, aby se divadlo posunulo více tam, kde by spíše mohlo využívat svých jedinečných vlastností a rozvíjelo se směrem k experimentální a avantgardní podobě. Takové, která více využívá jeho specifické možnosti jako například interakci s divákem, improvizaci, či variabilitu rozložení v prostoru (na rozdíl od určující placatosti filmového plátna).

Na konec bych rád připojil pár, pro moje téma velmi zajímavých a podnětných, řádek, mluvících o posunu ve vnímání času ve filmu a v literatuře. Tak, jak je napsal Svatopluk Ježek ve své knize Slovo oživé filmem:

*„Vše obsahové, dramaticky prostorové a lyrické probíhá sice také v epickém básnictví, v čase a jako čas, ale přesto nedovede básnictví podat čas jako bezprostřední pocit, což je vyhrazeno filmu. Čas je v epickém básnictví pojmovější a je pociťován méně bezprostředně. Leží vždy – i když se drží vypravování prezentní formy – v minulosti, pociťuje se jako minulý čas, o němž se vypravuje a ne tedy jako přítomný časový pocit, jako iracionální časové měřítko. Dění, jež podává film, je přítomnost sama a je prožíváno bezprostředně, z první ruky, z původního pramene.“<sup>4</sup>*

Svatopluk Ježek / Slovo oživé filmem

## Filmový čas

„Čas je duchovní kategorie.“<sup>5</sup>

Andrej Tarkovskij

### Úvod

Konečně se dostáváme k tomu, co by mělo být jádrem této bakalářské práce. Pojednání o čase z pohledu filmu.

*„Filmový čas patří do kategorie času ryze individuálního a zobrazuje celou oblast dynamických proměn času., určených mimo jiné realizací a modifikovaných střihem. Nejzajímavější je pro nás čas subjektivní, který je v podstatě jakousi výraznou či mezní oblastí času filmového. V určitém okamžiku – zpravidla pod vlivem zvláště vypjatých situací – je individuální vnímání času do té míry odlišné od běžného, že dochází k výrazným posunům, deformacím, vysvětlitelným jen momentálním psychickým stavem dramatické postavy.“<sup>6</sup>*

A. Tarkovskij, Časoprostor [9, str. 34]

Souvislá linie času (přímka), jakou známe z naší každodenní přítomnosti, je ve filmu transformována na kompozici kratších úseků (úseček) - jednotlivých záběrů a scén - , které dávají dohromady celek filmu. Ten následně divák vnímá opět jako jednolitou linii. Neboli – dějová linie filmu se skládá z kratších částí. Toto jedna ze základních věcí, kterou bychom si měli uvědomit při uvažování nad časem ve filmu. Tato skutečnost udává charakter a možnosti práce s časem ve filmu.

Zajímavostí je, že lidský mozek, jenž uchová veškeré události z historie, se chová podobně jako filmový tvůrce. Mám teď na mysli tendenci

mozku, transformovat obsah paměti z jednolité sukcese minulého času na určité segmenty. To je věc vcelku logická, slouží pro lepší a přehlednější „uspořádání archivu“. Podobně si počínají například i historikové. Ačkoliv zkoumají minulost – u-plynulý – čas, řadí jej též do jednotlivých ohraničených úseků. Pravěk, starověk, středověk, novověk. Gotika, renesance, baroko... Ačkoliv každý dobře ví, že ve skutečnosti to nebylo tak, že by někdo přišel zavelel: „táak a teď bude gotika!“ Vždycky to byly plynulé přechody od jednoho k druhému. Z renesance do manýrismu, který se vyvinul do baroka, jenž vybuchelo až do rokokové kudrlinky.. Z mnoha důvodů je ale mnohem praktičtější a přehlednější si všechno hezky zkatégorizovat a rozčlenit. Vždyť nejinak to v podstatě to děláme i s vlastními vzpomínkami. Aniž bychom si to uvědomovali.

Chápat a cítit čas skutečně jako jednolitou linii tedy ve skutečnosti vlastně ani pořádně neumíme. Čili? Patrně právě proto jsme schopni tak dobře vstřebávat filmové „kouskování“ času. (samozřejmě je zapotřebí i jisté „divácké gramotnosti“ abychom si spojily patřičné detaily a stříhem neztráceli orientaci, tato schopnost je ale velmi přirozená a dle zkoumání je to od určitého věku samozřejmě už i pro každé dítě.)



### **Kategorie času ve filmu:**

**Čas reálný** – označuje „reálnou“ délku filmu. Neboli jeho stopáž - čas který zabere jeho projekce. Ten pro nás není příliš zajímavý. Je spíše technickým parametrem filmu.

**Čas dramatický** – označuje jak dlouhý časový úsek je ve filmu zachycen. Čas, jenž v rámci filmu prožijí jeho postavy. Určujícím způsobem je formován již ve fázi literární přípravy. Ve vztahu mezi dramatickým a reálným časem může v zásadě dojít ke třem různým situacím:

- A.) Dramatický čas zahrnuje delší časový úsek, než je reálný čas filmu. Toto je logicky nejčastější varianta.
- B.) Dramatický čas je totožný s časem reálným. I tento případ může nastat. Je tomu tak například ve snímku režisérky Agnes Vardové - Cleo od pěti do sedmi (Francie, 1961), či ve filmu V pravé poledne Freda Zinnemanna (USA, 1952).
- C.) A nebo může dramatický čas dokonce rámovat děj, který se ve skutečnosti udál za dobu kratší, než je reálný čas filmu. K tomuto případu dochází třeba ve filmu Soví řeka (R. Enrico, Francie, 1962). Jednou z cest, jak je možno docílit tohoto „natažení“ času je využití takzvaného **subjektivního času** (tento pojem si ještě blíže vysvětlíme níže)

Poznámka: Tyto tři kategorie jsem nyní zjednodušeně „aplikoval“ na celý film. Ve skutečnosti se však nejčastěji všechny z nich alespoň částečně objevují v každém filmu.

**Čas filmový** – pomocí něho se buduje a upravuje rytmus a tempo filmu. Tento pojem označuje element, který je vlastně tím hlavním tvůrčím nástrojem pro režiséra a střihače ve oblasti času. Zde se rozhoduje a udává tempo a rytmus filmu. Čas se krátí, či prodlužuje s ohledem na formu, žánr, či docílení kýženého efektu (gradace, retardace, tvorba napětí...) Tento pojem by se dal označit za těžiště „filmového nakládání“ s časem. Spadají sem úmyslné časové posuny oproti skutečnosti, které podle okolností slouží záměrům tvůrců. Výsledný filmový čas se buduje především prací ve střižně (ačkoliv možnosti střihače jsou samozřejmě limitovány natočeným materiálem, potažmo již záběrování v technickém scénáři...)

**Čas subjektivní** – označuje čas ve vztahu k vnímání, pocitům a psychologii postav. Každý jistě zná z vlastní zkušenosti – někdy se čas „neskutecně vleče“ a jindy zase „uteče hrozně rychle“. To je podmíněno aktuálním prožitkem. Momentální situací. Ve vypjaté chvíli se nám může i pár vteřin jevit věčnost. Tento jev lze i velmi expresivně zachytit a vyjádřit filmem. Právě zde se otvírají široké možnosti „ryze filmové“ tvorby.

### **Příklad a krátký rozbor času ve filmu (Soví řeka)**

V tomto směru opět stojí za zmínku film Roberta Enrica – Soví řeka, který bych zde nyní rád v krátkosti rozebral, tak, abych na něm demonstroval jednotlivé „druhy“ časů, jež jsem zde nyní popisoval.

Nejprve ve zkratce popíši děj filmu:

Ve filmu se odehrává poprava muže, jenž vstoupil na zapovězený most. Má být oběšen nad řekou. Popravu vykonává volenská jednotka. Odsouzenec

dostává oprátku. Je shozen dolů, provaz se napíná, v rozhodující chvíli však praskne a muž padá dolů do řeky. Je pronásledován, prchá. Kamera expresivním způsobem zachycuje jeho cestu za svobodou. Utíká, a dostává se až k domovu, kde ho vítají jeho děti a žena, kterou se chystá obejmout. V tom momentě se však provaz napíná a muž umírá oběšen nad řekou.

Film trvá 28 minut – to je tedy jeho reálný čas. Dramatický čas je podstatně kratší. Celá poprava mohl trvat přibližně deset minut. Ale díky přechodu do subjektivního času odsouzenec, jeho obrovské touze po životě, a jeho filmovému vyjádření, se nám reálný čas filmu značně protáhl. Nepatrný okamžik, kdy je odsouzený shozen dolů, se změnil na několik minut trvající sekvenci „běhu o život“. Tento film je díky této práci s časem velice působivý. Divák sdílí s tragickým hrdinou jeho vůli po životě a přeje si spolu s ním, aby se zachránil. Slepě proto doufá a snaží se uvěřit iracionálnímu přetržení provazu i v následném útěku pod palbou vojenské jednotky. Divák je ale nakonec „stejně jako odsouzený, přece jen setnut nekompromisní smyčkou na provaze. A ta ukončí všechny naděje.

## **Tvořivé způsoby práce s časem**

Dosud jsem mluvil o „základních“ kategoriích času. Ve filmu ale samozřejmě existuje ještě celá řada dalších originálních způsobů, jak lze s časem nakládat. Čas může nabývat nebývalých významů a rozměrů.

Slušelo by se zde také alespoň okrajově zmínit možnosti zrychlených či zpomalených záběrů (velmi zajímavé – až poetické je například využití zpomalených záběrů imaginárního výbuchu, které jsou vyvrcholením Antonioniho *Zabriskie Point*). Nebo naopak možnosti časosběrného snímání pro dokumentární film. Takové filmy mohou vznikat i řadu let a čas zde může v kondenzované formě promluvit s nebývalou bezprostředností. Ani to ale ještě není to, o čem bych nyní rád napsal. To co mám na mysli by se dalo nazvat jako „magický čas“.

### **Meshesh of the Afternoon**

Jako zajímavý příklad, kde je čas povýšen na magický – až významotvorný prvek, bych rád uvedl společný film Mayi Deren a Alexandra Hackenschmieda - *Meshes of the afternoon* (USA, 1943). Tento film bývá často uváděn jako jeden ze základních kamenů takzvané druhé americké avantgardy. Zde se opakováním a vrstvením času dociluje zajímavých – až filozofických efektů. Ve filmu je používáno více podobných druhů „efektů“ – všechny jsou ale jen na bázi prvků odporujícím běžné zkušenosti. Nejde tedy o žádné triky ve smyslu počítačových výbuchů. Všechny tyto efekty byli docíleny pouze kreativní myšlenkovou cestou, buďto rafinovanou volbou úhlu kamery, nebo pak při stříhu. Samy tvůrci to nazývají „speciální efektivností“. Předznamenání podobných postupů je koneckonců k vidění již v prvním filmu Alexandra Hackenschmieda – *Bezúčelná procházka* (CZ, 1930). Jak již název předznamenává, volně zachycuje putování jednoho muže z centra Prahy na periferii. Filmu vévodí

velmi citlivá výtvarná kamera a pozoruhodný montážní rytmus. Pro nás je na tomto filmu zajímavá především Hackenschmiedova hra s časem, která ho místy prostupuje. V jednom záběru například vidíme muže, sedícího v parku na trávniku. Zvedá se a odchází ze záběru, kamera ho sleduje a poté se pozvolným švenkem vrací na místo kde seděl – tam však opět sedí stejný muž. Toto je v jediném záběru, takže nepřipravenému divákovi to ušetří malý „logický“ šok. Zároveň to otevírá prostor pro přemýšlení. Na lidskou mysl to působí podobně jako například surrealistická plátna. Hackenschmied sám označuje onoho dvojníka za alter-ego muže na procházce... To je tedy další způsob jak se dá pracovat s časovostí filmu. Zde nám například prvek opakováním nabízí vytváření nových významů.

## **Hodiny**

Odlišný způsob jak lze pracovat s časem ve filmu můžeme nalézt v dalším příkladu, který bych zde chtěl stručně rozebrat. Tím je film *Hodiny* režiséra Stephena Daldryho (USA, 2002). V tomto filmu, který je poměrně věrnou adaptací stejnojmenné knihy Michaela Cunninghama, slouží čas jako všeprostopující pojivo, které povyšuje všechny jednotlivosti odehrávající se na plátně kamsi do sféry věčné jednoty.

Děj filmu má tři základní linie. Jedna sleduje spisovatelku Virginii Woolfovou píšící v roce 1921 v jejím venkovském azylu „Paní Dallowayovou“ – jedno z jejích vrcholných děl. Druhá sleduje Lauru Brownovou - těhotnou ženu v domácnosti v Los Angeles roku 1951. A konečně třetí linie má své místo v New Yorku roku 2001 a hlavní postavou je zde „moderní paní Dallowayová“ - Clarissa Vaughnová, která je nakladatelkou a chystá oslavu narozenin svému milovanému básníkovi Richardovi, který umírá na AIDS.

Tyto tři linie, které jak by se mohlo zpočátku zdát, nemají kromě hlavních hrdinky - ženy - mnoho společného, jsou filmem propojeny takřka do jedné - vyšší - „existenciální“ roviny. Zpočátku je jejich propojování docilováno

především „filmově“ – střihem. Což je významově jakoby na nižším stupni. Všechny jsou postupně ukazovány ve stejných situacích – ranní vstávání, nákup květin, téma přípravy narozeninové oslavy, lesbický polibek. Toto všechno je však zatím pouze součástí počáteční expozice a uvádí diváka do komplexního obrazu. S tím, jak se film vyvíjí, a my se dostáváme blíže k jednotlivým postavám, spatřujeme ještě hlubší souvislosti a vazby, které mezi postavami existují. Například motiv knihy, kterou v jedné linii Virginia Woolfová píše, v další Laura Brownová čte. Nebo téma sebevraždy, které se objevuje v každé z linií. V závěru dochází film vyvrcholení, když dochází k celkovému prolnutí. Díky rafinované a dobře promyšlené hře s jednotlivými liniemi, odehrávajícími se ve velmi vzdálených časech i místech, a jejich postupné prorůstání totožnými motivy – přiměřeně stejnými, ale zároveň v každé linii přiměřeně posunutými – vzniká film, který následně souzní v jednom komplexním a organickém celku. Na konci jako bychom nesledovali jednotlivé postavy, ale jenom jednu. Historickou ženu. Stejnou, jako byla před sto lety, jaká je dnes a jaká bude i za sto let. A stěně tak i okolí, které ji obklopuje. Tento film se díky své pečlivé práci s časem a jeho vzájemnému prostupování tisícovými nitkami stává mimočasový a tudíž nekonečný.

## Závěr

### Čas podle Tarkovského

Ve své práci jsem již několikrát uváděl, že čas, je ve filmu velmi důležitým činitelem. Nechci se opakovat. Na samotný závěr své práce bych rád připojil několik úryvku z knihy Andreje Tarkovského – *Sculpting in time*. Všechny se nachází v kapitole Čas, rytmus a stříh. Mám pocit, že jsou samy o sobě dosti velice a není třeba je rozměňovat nějakým komentářem. Za sebe bych rád řekl, že mě osobně je Tarkovského přístup k času a to jak o něm hovoří velmi blízký.

*„Dominantní, všemocný faktor filmového obrazu je rytmus, vyjadřující průběh času uvnitř záběru.“<sup>7</sup>*

Andrej Tarkovskij

*„Nikdo si nemůže představit filmovou práci bez citu pro čas, který plyne v záběru, ale každý si může snadno přestavit film bez herců, hudby, dekorace a nebo dokonce stříhu.“<sup>8</sup>*

Andrej Tarkovskij

*„Čas, zaznamenaný v záběru, částečně diktuje princip stříhu; a kusy, které nebudou vestřiženy – které nemůžou být čistě připojeny – jsou takové, které byly nahrány s významně rozdílným druhem času. Například nikdo nemůže dávat reálný čas dohromady s umělým časem, stejně tak, jako nikdo nemůže spojit vodní trubky rozdílných průměrů. Soudržnost času, který běží skrz záběr, jeho intenzita nebo „rozředěnost“, může být nazvaná tlakem času v obrazu: potom stříh můžeme vidět jako montáž kusů na základě časového*

*tlaku v nich obsaženém. Zachování účinného tlaku nebo náporu (tlaku) bude sjednocovat působení rozdílných záběrů.“<sup>9</sup>*

Andrej Tarkovskij

*„Zamítl jsem principy „montážního filmu“, protože ty nedovolují, aby film překračoval hranice plátna; nedovolí divákům, aby použili vlastní zkušenost na to, co se před nimi odehrává na plátně. „Montážní film“ se předvádí divákovi se skládačkami a hádankami, nutí je dešifrovat symboly, nachází potěšení v alegoriích, odvolává se celou dobu na jejich intelektuální zkušenost. Ale každá z těchto hádanek má vlastní přesné doslovné řešení; takže já to cítím tak, že Ejzenštejn zabránil divákům, aby nechali své pocity ovlivnit svojí vlastní reakcí na to, co vidí.“<sup>10</sup>*

Andrej Tarkovskij

*„Pokud se smysl pro čas vztahuje k režisérovu vnitřnímu vnímání života a střih je diktován rytmickým napětím v částech filmu, jeho rukopis se objeví v jeho střihu. Vyjadřuje to jeho postoj ke koncepci filmu a je to základním ztělesněním jeho životní filosofie. Myslím, že filmař, který střihá svoje filmy snadno a různými způsoby, musí být povrchní. Vždycky poznáte střih Bergmana, Bressona, Kurosawy nebo Antonioniho; žádného z nich si nikdy nespletete s nikým jiným, protože vnímání času každého z nich, tak jak se projevuje v rytmu jejich filmů, je vždy stejné.“<sup>11</sup>*

Andrej Tarkovskij



## Seznam použité literatury

- [1] KALIŠ, Jan. *Problematika filmových dramatických forem – výběr literatury – 2. doplněné vydání* Nakladatelství AMU, Praha 2004 ISBN 80-7331-006-6
- [2] VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*  
- 3. rozšířené vydání, Nakladatelství AMU, Praha 2005 ISBN 80-7331-039-2
- [3] MONACO, James, *Jak číst film – Nakladatelství Albatros Plus 2004 ISBN 80-00-01410-6*
- [4] ZDROJ INTERNET: <http://www.famustrih.estranky.cz> (citace z knihy A. Tarkovského - *Sculpting in time*)
- [5] SOKOL, Jan, *Čas a rytmus, OIKOYMENH, druhé rozšířené vydání, Praha 2004 ISBN 80-7298-123-4*

## Seznam citací

- [1] AUGUSTIN - citace z knihy - SOKOL, Jan, *Čas a rytmus, OIKOYMENH, druhé rozšířené vydání, Praha 2004 ISBN 80-7298-123-4 str. 7*
- [2] JEŽEK S. - citace z knihy - ] KALIŠ, Jan. *Problematika filmových dramatických forem – výběr literatury – 2. doplněné vydání* Nakladatelství AMU, Praha 2004 ISBN 80-7331-006-6 str. 13
- [3] TARKOVSKIJ A. – úryvek z knihy – *Sculpting in time*; kapitola Čas, rytmus a střih, zdroj internet (<http://www.famustrih.estranky.cz>)
- [4] JEŽEK S. - citace z knihy - ] KALIŠ, Jan. *Problematika filmových dramatických forem – výběr literatury – 2. doplněné vydání* Nakladatelství AMU, Praha 2004 ISBN 80-7331-006-6 str. 17
- [5] výrok A. Tarkovského
- [6] TARKOVSKIJ A, Časoprostor [9, str. 34]
- [7] – [11] TARKOVSKIJ A. – úryvky z knihy – *Sculpting in time*; kapitola Čas, rytmus a střih, zdroj internet (<http://www.famustrih.estranky.cz>)

