

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Filozofické Aspekty v audiovizuálním díle – časový
rozměr**

Zdeněk Krejčík

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Filozofické Aspekty v audiovizuálním díle – časový
rozměr**

Zdeněk Krejčík

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Obsah

1 ÚVOD:	1
2 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU V ANTICKÉ FILOZOFII	2
2.1 Platón	3
2.2 Aristoteles.....	8
3 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU VE STŘEDOVĚKÉ FILOZOFII	15
3.1 Aurelius Augustinus	16
3.2 Tomáš Akvinský.....	22
4 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU V NOVOVĚKÉ FILOZOFII	27
4.1 René Descartes	28
4.2 John Locke	33
5 KATEGORIE ČASU VE FENOMENOLOGII	36
6 OTÁZKY A PROBLEMATIKA KATEGORIE ČASU INTERDISCIPLINÁRNÍCH EXKURZU FYZIKY	40
6.1 Fyzika	40
6.1.1 Termodynamika a šipka času.....	41
6.1.2 Imaginární čas v pojetí Stephena Hawkinga	46

7 KATEGORIE SYNTETICKÉHO ČASU V AUDIOVIZUÁLNÍM UMĚNÍ	47
7.1 Modernita a nástup prvních filmů.....	47
7.2 Expresionismus	73
7.3 Impresionismus.....	82
7.4 Nástup zvukového filmu.....	88
8 ZÁVĚR	97
9 SUMMARY	100
10 POUŽITÁ LITERATURA.....	101
11 POUŽITÝ FILMOVÝ MATERIÁL	112

1 ÚVOD:

Základním prvkem práce je seznámit čtenáře s pojetím reálného času tak, jak je chápe v rámci historického exkurzu filozofie, fenomenologie a naproti ní postavit a představit pohled interdisciplinární a scientistický přístup několika současných věd, který v rámci dané problematiky (tedy v tomto případě vymezení problému a přístupu k času jako takovému) zastupuje především fyzika a matematika.

Další a řekl bych také hlavní podstatou celé práce je představit čtenáři vztah reálného času a času syntetického, který je obsažen v jednotlivých druzích umění. Pro naši práci však bude nejpodstatnější vymezení problematiky času jako rozměru a jeho vyjádření v audiovizuálním umění. Proto budeme zkoumat vývojovou rovinu audiovizuální tvorby od jejího vzniku až po některé kinematografické směry a analyzovat jednotlivé dominantní mechanismy, které mají vliv na konstitování a konečné zobrazení syntetického času v audiovizuálním umění.

Uplatňování kompetence filozofického pohledu v rámci práce je stěžejní především ke vztahu reálného a syntetického času. Název práce *Filozofické aspekty v audiovizuálním* díle s podtitulem *Čas*, tedy není nijak zavádějící, ale předem účelně systematizovaným přístupem k dané problematice. V práci se tedy budeme výhradně dotýkat dané problematiky (tedy problému času a jeho pojetí) z pozice filozofické, psychologické a estetické.

Možnou výhradu k samotné práci lze pak nalézt v názoru, že ve filozofickém pojetí rozměru času nelze separovat čas od prostoru (časoprostorové kontinuum) a nejinak je tomu i u syntetického času. V jednotlivých historicko-filozofických konceptech, které se vyjadřují k problematice času opravdu nelze provést takovou redukci a čas vždy bude kauzálně spjat s vymezením samotného prostoru. V tomto případě však vymezení filozofické koncepce bude reflektována pomocí ideografické složky, tedy půjde pouze o popisnou metodu jednotlivých

konceptí bez následné polemizace nad jejím obsahem a platností ze subjektivního či vědeckého hlediska. U syntetického času v audiovizuálním umění a to především z pohledu estetiky lze k dané problematice přistupovat mnohem otevřeněji (to v žádném případě však neznamena porušování verifikovatelných vědeckých pravidel a postupu). Syntetický čas v audiovizuálním díle či audiovizuálním umění, lze analyzovat jako samostatný abstrahovatelný komponent či chcete-li složku a následně jej analyzovat ve vztahu k dalším komponentům uměleckého díla nebo jako samostatný komponent kontextu a tvárností samotné povahy audiovizuálního projevu. Do důsledku lze pak v tomto postupu analyzovat jednotlivé unifikovatelné modely a jejich funkce k vyjádření rozměru času v rámci specifických historických koncepcí audiovizuální tvorby.

2 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU V ANTICKÉ FILOZOFII

V této části se především zaměříme na období filozofie klasického věku. To období je významně spjato s právě s rozvojem filozofického učení díky četným akademiím, které v tomto období vznikaly. Bezesporu se jedná o dobu, která ustanovovala základy a východiska západního myšlení pro mnoho filozofických proudů, které spatřily světlo světa až po dlouhé době, kdy Athény dávno ztratily svůj status kulturní a filozofické velkoleposti, které jim právem v dobách klasického věku náležely. Akademie, jež byly kolébkou tehdejší vzdělanosti a jež také svou měrou přispěly k povznesení a rozvoji v mnoha disciplínách, ale i změnám společenským. Dnes možná akademie postrádají stejného uznání, přesto každá akademická obec bude svým duchem, klade-li nároky na rozvoj lidského poznání, úzce spjata s tím duchem, jež bylo právě v tomto věku tím, co lidský rozvoj v oblastech poznávání dokázalo vest kupředu. Díky samotnému faktu, že se v dobách kladl důraz na rozvoj mnohých disciplín, ale i rozvoji již ustanovených, se nám dnes zachovalo mnoho

hodnotných zdrojů, které zachovávají podstatu nejen filozofických myšlenek klasického věku. Pro zkoumání otázky po vymezení kategorie času v tomto období, se zaměříme především na osobnosti Platóna a jeho žáka Aristotela.

2.1 Platón

U Platóna se setkáváme s filozofickým názorem, jenž čas specifikuje jako proměnný či pohyblivý obraz věčnosti¹. Tento obraz se formuje podle věčnosti, vyskytující se v jednotě. Věčnost je pak pro Platóna něčím dokonalejším a v sepětí s Platónovým vymezením můžeme o čase mluvit jako o jakémsi stínu dokonalé věčnosti. Jak sám Platón podotýká: *„Čas vznikl podle vzoru věčné přirozenosti, aby mu byl pokud možno nejpodobnější, neboť vzor je po všechny věky jsoucí.“*² Tato koncepce věčnosti dosáhla svého vrcholu v Platónově *Timaiovi*, kde se objevují značně rozvinuté Platónovy metafyzické tendence k racionálnímu výkladu božského základu kosmu. Tyto metafyzické úvahy stojí především na základu ontologického řádu a rozdělení světa, které je v Platónových filozofických úvahách přítomno. Jak k tomuto vymezení udává a blíže specifikuje Graeser: *„V centru Platónova myšlení je takzvaná nauka o dvou světech. V ní se rozlišuje časoprostorový svět dění a svět bytí mimo prostor a čas. Svět bytí, který je přístupný pouze myšlení, reprezentuje neměnnost, idealitu a normativnost; svět dění, který je přiřazen vnímání, se představuje jako pomíjivý obraz věčných struktur mimo prostor a čas.“*³

Je nasnadě se ptát, proč Platón vlastně chápe věčnost jako dokonalou. Vysvětlení skýtá především Platónova koncepce světa idejí. Platónova koncepce idejí neodkazuje k povaze idejí, jako pouhé myšlenky, které je empiricky tedy smyslově uchopitelné a vnímatelné. Ale idea s sebou přináší jistý zdroj podstaty, jež utváří existenci věcí. Platón

¹ PLATÓN.: *Timaios : Kritias*, s. 37.

² Tamtéž, s. 38.

³ GRAESER, A.: *Řecká filosofie klasického období. Sofisté, Sókratés a sokratikové*, s. 177.

také ve své koncepci přiřazuje k výrazu „*idea*“ (ideá, ἰδέα) výraz „*druh*“ (eidos, εἶδος). Idea samotná je pak tím, co je skutečně vnímatelné a registrovatelné intelektem, tedy racionálně, naopak empiricky, tedy smyslově a přesněji pomocí zraku poznáváme takzvaný eidos. Vztah mezi rozumovou a smyslovou složkou pak Platón upřesňuje výrokem: „*Je-li paměť, jsou ideje ve věcech, protože paměť předpokládá něco, co je v klidu a co trvá; netrvá však nic jiného než ideje. Neboť jakým způsobem by se mohly, praví, udržet živé bytosti, kdyby nebyly ve spojení s ideou a kdyby nebyly k tomu cíli od přírody dostaly rozum? Pamatuji se však na podobnost a potravu pro ně vhodnou, dokazujete tak, že je všem živočichům vrozeno poznávání podobnosti. Proto též poznávají živočichy téhož druhu.*“⁴ Zaměříme-li se opět na terminologický vztah „*idea*“ a „*druh*“, lze pak zpřesnit a dovršit vymezení pomocí podpůrné explikace: „*U Platóna eidos znamená inteligibilní formu idejí, zatímco pro Aristotela je to obecně forma v protikladu k látce a druh individuí. Eidos používal také Platón ve smyslu druh, druhový tvar, proto se v jeho spisech tento výraz objevuje častěji než idea.*“⁵ Ideje jako takové jsou pro Platóna věčné, neměnné vzory, na které je odkazováno právě prostřednictvím jejich proměnlivých jednotlivin. Ideje tvoří tedy skutečné věci, jež jsou vzorem určitému eidosu, tedy druhu nějaké méně hodnotné jednotliviny, jež už sama neodpovídá podstatou termínu ideje a je tedy nemožné jej uchopit prostřednictvím intelektu. Ideje jsou tou pravou skutečností a jen jim náleží právem označení „*jsoucno*“. Výsadní postavení mezi idejemi a v celém univerzu má idea Dobra, jež je počátkem poznatelnosti a jsočnosti idejí a jejich prostřednictvím i smyslového světa.⁶ S cestou k poznatelnosti idejí je u Platóna silně spjat s filozofický termín „*anamnésis*“ (ἀνάμνησις, lat. reminiscentia). Vzpomínání je asociací, kdy jeden aktuální obsah vědomí – např. vjem – vyvolá vzpomínku na jiný obsah. Platón pojímá anamnésis jak v tomto obecném smyslu, tak jako vzpomínání na pravá jsočna, tj. ideje, jež duše viděla před narozením.⁷

⁴ LAERTIOS, D.: *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*, s. 146.

⁵ PETRŽELKA, J.: *Platónova nauka o idejích* [online]. [cit. 2012-07-22]

⁶ PLATÓN: *Kleitofón. Ústava. Timaios. Kritias*, s. 241.

⁷ PETRŽELKA, J.: *Základy řecké (a latinské) filozofické terminologie* [online]. [cit. 2012-07-22]

V dialogu Faidrón se pak setkáváme s Platónovým konceptem, jež akt rozpomínání přiřazuje ke schopnostem samotné duše, a také s tím, že naše skutečné vědění nepochází z našeho světa, ale máme ho právě z duše, která ho získala ze světa, odkud pochází. Slovy samotného Platóna: *„Naše učení není nic jiného než vzpomínání, i podle toho je asi nutno, že jsme se v nějakém dřívějším čase naučili, nač se nyní rozpomínáme. To by však bylo nemožné, kdyby naše duše někde nebyla, dříve než se octla v této lidské podobě, proto i takto se podobá, že duše je něco nesmrtelného.“*⁸

Důležitým odkazem je tedy i Platónovo pojetí duše, jež je dělena v jeho filozofických koncepcích na tři části – rozumovou, vášnivou (vznětlivou) a žádostivou. K tomuto vymezení nejlépe přispívá text Novotného, kde se tvrdí, že: *„Zdatnost rozumu dělá člověka moudrým, zdatnost vznětlivé části statečným, soulad všech částí, uznávající nadvládu části rozumové, rozumným. Duše je spravedlivá, jestliže každá z těchto tří částí koná svůj úkol: jestliže rozum vládne, srdnost mu pomáhá a žádostivost se dává od nich ovládat. Nespravedlnost je rozbroj těchto tří složek.“*⁹

Vezmeme-li v úvahu oblast našeho aktuálního zkoumání tak je věčnost a čas, který je jejím pohyblivým obrazem, především interpretován ve vztahu k určité stabilitě, neměnnosti a nepohyblivosti. Věčnost jako taková je především stabilní, nepohyblivá a neměnná, tím způsobem je pro Platóna také dokonalá. Proto také je-li čas obrazem něčeho dokonalého, nemůže sám být nositelem této dokonalosti, protože se jedná pouze o odkaz či obraz, jenž na samotný vzor upomíná a z kterého také vychází. Čas tedy musí být nutně svázán s pohybem a změnou. Přesto je čas pro Platóna něčím význačným, a to především tím, že se svému vzoru, tedy věčnosti, podobá nejvíce. Sám Platón pak na

⁸ PLATÓN: *Faidón*, s. 32-33.

⁹ NOVOTNÝ, F.: *O Platonovi: Díl první*, s.167.

podporu svého tvrzení uvádí: „*Stvořitel učinil svět tak věčným, jak jen to je možné, proto se rozhodl o pohyblivý obraz věčnosti.*“¹⁰

Ve stejném duchu můžeme přistoupit i k rozšiřující koncepci, která se týká jistého odrazu či obrazu dokonalé věčnosti v Platónových filozofických úvahách. V tomto duchu především mluvíme o koncepci věčnosti jako o podstatě určující a odrážející se především v modelu, jež odlišuje bytost (živoka) smrtelného od bytosti (živoka) nesmrtelného. Smrtelný živok pak představuje propojení duše a těla, v němž samotné tělo je smrtelné. Nesmrtelná bytost (živok) pak v realizaci Platónových filozofických úvah reprezentuje především boha, jehož tělo a duše jsou již navždy spojené a nikdy se neoddělují, tímto způsobem bytost ani nezaniká a stává se věčnou a nesmrtelnou. Proč zde tento aspekt vůbec zdůrazňujeme, je z důvodu, že koncepce času u samotného Platóna je význačně spjata jak s teologickou, tak s kosmologickou a etickou stránkou.

Zmínili jsme se o tom, že čas je u Platóna ztotožňován s pohyblivým obrazem věčnosti. Chápání pohybu času je zde mírně odlišné od chápání, které je reprezentováno ve filozofické koncepci Aristotelově. Platónova koncepce pohybu času výrazně pracuje s určujícím číslem, které je ovlivněno kosmologickým řádem. V jednoduchosti lze říci, že pohyb času v této koncepci je značně ovlivněn chápáním pohybů nebeských těles. Čas je tedy výrazně ovlivněn kosmologickou stránkou a Platón sám pak čas ztotožňuje se soustavou pravidelných pohybů nebeských těles. Spojitost času s číslem má u Platóna také svůj význam, především protože, se jedná o signifikantní složku jistého pevného řádu. Pokud tedy čas v Platónově koncepci můžeme vymezit a definovat samotným číslem, pak platí stejně, jak jsme předeslali v předchozích řádcích, že i samotný čas má svůj řád. Nejedná se ve své podstatě o vlastní řád, který by byl v sepětí s časem jen a pouze jeho imanentním vymezením, ale jedná se o řád, jenž byl odvozen

¹⁰ PLATÓN: *Timaios* : *Kritias*, s. 37.

od něčeho dokonalejšího a jenž samotný čas jen a pouze přebírá. Sám Platón pak také upřesňuje své vymezení, když říká: „*Stvořitel pojal úmysl učiniti jakýsi pohyblivý obraz věčnosti*“¹¹ a tento „*věčný obraz s pohybem určeným číslem jmenujeme čas*.“¹² Časové diference, nebo můžeme říci časové segmenty či úseky, jež jsou například reprezentovány dnem, nocí, měsícem a rokem, pak podle této koncepce, spatřující svůj ideální vzor pro čas v pravidelných pohybech samotných nebeských těles, reprezentují jakýsi dokonalý systém pro počítání času. To sám Platón upřesňuje: „*Z takového rozumného úmyslu božího, aby čas mohl vzniknout, byly stvořeny Slunce a Měsíc a pět jiných hvězd, majících jméno oběžnice, k ohraničení a zachování číselných rozměrů času*.“¹³

U Platóna se také setkáváme s kategorií vzniklého času. Tyto druhy času jsou pak především reprezentovány označením minulosti a budoucnosti. Jak tedy přesněji určuje Platón: „*Minulost i budoucnost jsou stvořené druhy času; nesprávně je vztahujeme, aniž si toho jsme vědomi, na věčnou jsoucnost*.“¹⁴ Jde tedy o druhy časů, jimž náleží určení „*byl*“ a „*bude*“. Zde se vracíme k Platónovu vymezení smrtelného a nesmrtelného živoka. Minulost a budoucnost nenáleží k podstatě věčné jsoucnosti, pro ni platí jen kategorie věčného a neproměnlivého trvání a je nejčastěji určována kategorií „*jest*“ nebo „*je*“. Minulost a budoucnost v sobě zhmotňují změnu, jsou jakousi proměnlivou podobou a odrazem samotné věčnosti. Sám Platón udává: „*To však, co stále v témže stavu trvá bez hnutí, nemůže se časem stávat ani starším ani mladším, ani jednou vzniknouti ani nyní trvati ani v budoucnu nastati, vůbec nemůže o něm platiti nic ze známek, jež připojil vznik k jevům světa smyslného, nýbrž to jsou druhy času napodobujícího věčnost a pohybujícího se v kruhu podle čísla*.“¹⁵

¹¹ PLATÓN: *Timaios* : *Kritias*, s. 37.

¹² Tamtéž, s. 37.

¹³ Tamtéž, s. 39.

¹⁴ Tamtéž, s. 37.

¹⁵ Tamtéž, s. 31.

Čas je také pro Platóna úzce spjat s představou, že se vznikem světa vznikl i čas, proto se u Platóna setkáváme s kategorickými druhy vzniklého času, jelikož se jedná o časy, které vznikly až po vzniku světa. Co vzniká v sepětí se světem tak také zaniká tehdy, když zaniká samotný svět. V tomto případě čas vznikl současně se světem a čas také společně se světem zanikne. Slovy samotného Platóna: „čas vznikl se světem, aby tak jak současně vznikly i současně zanikly.“¹⁶ Jelikož čas vznikl současně se světem, vznikl podle určitého vzoru, v Platónově koncepci především podle vzoru věčné přirozenosti. A tomu také přísluší výrok, který jsme zde již jednou zmínili: „Čas vznikl podle vzoru věčné přirozenosti, aby mu byl pokud možno nejpodobnější, neboť vzor je po všechny věky jsoucí.“¹⁷ Tento vzor je i identickým východiskem mnohých Platónových etických úvah. S časem je to velice podobné, jelikož podle Platóna by se člověk měl podle času snažit co nejvíce napodobovat dokonalý řád.

2.2 Aristoteles

V Aristotelově knize Fyzika se můžeme setkat s prvním rozšířeným teoretickým rámcem, který se úzce dotýká problému času. Jedná se především o filozofickou koncepci pohybu, která teoreticky predisponuje vztahem k vymezení kategorie času. Prakticky celá Aristotelova čtvrtá kniha Fyzika se zabývá dvěma otázkami, které se táží po existenci a podstatě času. Na rozdíl od Platóna Aristoteles ve svých koncepcích výrazně odděluje čas od věčnosti a jejich společné vazby, která je definována na základech určitého vzoru, což byla u Platóna pro čas právě věčnost. U Aristotela je čas samostatnou kategorií, a nejedná se tedy v žádném případě o jakýsi obraz věčnosti.

Jak již jsme řekli čas je významně spjat u Aristotela právě s pohybem, jelikož se jedná o atribut, jímž se výrazně definuje a měří pohyb, a naopak lze z něj definovat a měřit čas. Jak Aristoteles sám

¹⁶ Tamtéž, s. 38.

uvádí: „Čas není ani pohybem ani bez pohybu.“¹⁸ Jedná se tedy o vzájemně kauzální vztah, kterým se tyto atributy definují. Podle Aristotela je čas „počet pohybu dřívějšího a pozdějšího.“¹⁹

Počet pak reprezentuje v Aristotelově koncepci určitou ekvivalentní počítatelnou složku, kterou lze kvantitativně reprezentovat v numerickém modelu. Přesto čas není počtem ve smyslu čísla jako jednoho bodu, ale spíše mezí přímky vyjádřené ve formě čísla. Čas se tedy v Aristotelově filozofii stává numerickou veličinou, kterou pomocí pohybu počítáme a pomocí níž poznáváme dobu jejího trvání. Přesněji: Čas je počtem, ve dvojnásobném způsobu: jako to, co měříme a jako to, čím měříme. Čas je tedy numerickou veličinou, chcete-li číslem, jež podle Aristotela je pak reprezentováno nepřetržitým pohybem. Tento nepřetržitý pohyb se pak nejlépe reprezentuje pohybem v kruhu. Sám Aristoteles k tomuto vymezení udává: „Ve všech věcech, které mají přirozený pohyb, vznik a zánik, existuje kruh. To je proto, že všechny věci jsou omezeny časem a jejich začátek a konec jakoby se podřizoval cyklu, neboť i o samotném času se soudí, že je to kruh.“²⁰ Musíme upozornit, že se zde výrazně formuje cyklické pojetí času, o kterém se dozajista zmíníme v dalších kapitolách, přesto však Aristotelovy výroky jsou opředeny určitou nejistotou a váháním, které zcela neumožňují přijmout představu cyklického času v jeho plném rozměru.

Podle Aristotela a jeho nauky o pohybu lze definovat dva základní pohyby. Těmito pohyby jsou pohyb přímočarý a kruhový, o kterém jsme se zde zmiňovali. Jednoduchým tělesům náleží jednoduchý pohyb, a to pohyb kruhový. V případě složeného tělesa by pohyb následoval podle přirozenosti převládajícího prvku.²¹ Složené těleso se nikdy nemůže pohybovat přirozeně kruhovým pohybem. Pokud tedy mluvíme o čase jako atributu, který přísluší pohybu, musíme o pohybu stejně tak jako o

¹⁷ Tamtéž, s. 38.

¹⁸ ARISTOTELES: *Fyzika IV*, kap. 11.

¹⁹ Tamtéž, kap. 11.

²⁰ Tamtéž, kap. 14.

²¹ ARISTOTELES: *O nebi: O vzniku a zániku*, s. 69.

čase mluvit v korespondenci s neustálou změnou, jež se projevuje pohybem, jelikož víme-li o čase, že je definován neomezeným trváním, pak čas jako atribut pohybu přímo odpovídá kauzálním vztahům, v nichž jedno definuje druhé a přímo podléhá stejným požadavkům na identifikaci své podstaty. Zjednodušeně řečeno: víme-li, že čas je příznačně spjat se svým neomezeným trváním, pak musíme také mluvit o věčném pohybu. Pro tento fakt hovoří podle Aristotela i uspořádání přírody, která neřídí věci nahodile a chaoticky.

K problematice kategorie času výrazně přispívají i Aristotelovy metafyzické úvahy, které značně odprošťují čas od determinující snahy značně redukovat dimenzionální stránku času. Časové sekvence, které můžeme nazývat okamžiky, pak jistým způsobem nekorrespondují s představou pohybu, která odpovídá redukovaným představám pohybu celého světa, nebo naopak neodpovídají a neslučují se s filozofickými rámci, které jej slučují s pohybem jiné dimenzionální koncepce světa. Aristoteles odmítá zásadní determinační zásahy do našeho vnímání času, jelikož silné představy deformují chápání času jako spojeného plynutí. Stejně tendence odmítá i v chápání pohybu jako silně ohraničeného fenoménu, protože: *„Není možné, aby pohyb buď vznikl nebo zanikl, neboť byl vždy. Totéž platí i o čase.“*²² Koncepce, kterou Aristoteles v tomto duchu odmítá a na kterou obrací pozornost v otázce času, je především Platonova Nebeská sféra. Aristoteles nesouhlasí ani s Anaxagorem, který míní, že všechny věci byly kdysi v klidu a na jedné hromadě, aby je potom rozum utřídil, ani s Empedoklem, jenž prosazoval střídavé periody klidu a pohybu. Jak jsme již uvedli, pro filozofickou koncepci věčného času, ale i neomezeného trvání času hovoří uspořádání přírody. Proto také Aristoteles tak vehementně nepřipouští Anaxagorovu myšlenku věcí nacházejících se v klidu, které v jednom určitém okamžiku začal rozum uspořádávat, ale také myšlenku, jež určuje, že každá věc je neurčitě velká či malá.

²² ARISTOTELES: Metafyzika XII, kap. 6.

Proti poslednímu zmiňovanému výroku stojí především Aristotelovo chápání spojitosti času, o kterém se zde zmíníme dále, ale námitka proti Anaxagorovi je zde vedena v přesvědčení, že pokud čas je složen z „částí“, pak tyto „části“ nejsou velké nebo malé. Tyto termíny jsou pro čas neadekvátním vyjádřením, protože jak uvádí Aristoteles: „Z hlediska velikosti (...) není žádný nejmenší čas.“²³ Problematické je i pro Aristotela uznat či alespoň připustit jako legitimní úvahu o vzniku veškerenstva, kterou lze nalézt v Hésiodově Theogonii – nejprve vznikl chaos, ze kterého se zrodilo vše ostatní.²⁴ Přesto a v jistém rozporu s koncepcí Platonovy Nebeské sféry Aristoteles udává, že pohyb kruhový, který je doprovázen příznaky, jako je zvětšování, zmenšování, vznikání či zanikání je doménou nebeských těles a náleží jim, a proto bývá některými tento pohyb považován za samotný čas.

Interpretace Aristotelovy filozofické koncepce, jež se dotýká otázky času, je však velmi složitá. Aristoteles odmítá ztotožňovat čas se samotným pohybem, jelikož pohyb, na rozdíl od času, může být rychlejší a pomalejší, přesto lze podobenství nalézt v tom, že pohyb i čas jsou oba nepřetržitě. Čas je neměnný, nezrychluje se ani nezpomaluje v závislosti na pohybu, pomocí něhož se počítá, bez samotného pohybu bychom čas nemohli ani spočítat. Přese všechno se v Aristotelových dílech s jistou kontradikcí setkáváme. Řekli jsme, že Aristoteles odmítá ztotožňovat čas se samotným pohybem, ale v Aristotelově Metafyzice se setkáváme s tímto výrokem: „Čas jest buďto totéž, co pohyb, anebo jest jeho nějakým určením.“²⁵ Naproti tomu lze v Aristotelově fyzice narazit na model, jež uznává jsoucí podstatu času, která je úzce spojená s pohybem, ale nejedná se o jednu a tutéž věc. Za obecný model pohybu Aristoteles považuje změnu vzhledem k místu. Pohyb podle něj probíhá z určitého bodu do určitého cíle. Zdroj jednoty času pak tento myslitel nachází v kruhovém rovnoměrném pohybu nebeských sfér.

²³ ARISTOTELES: *Fyzika IV*, kap. 12.

²⁴ HÉSIODOS. *Hesiod, the the Homeric hymns and Homeric*, translation by Hugh G. Evelyn-White, s. 87.

²⁵ ARISTOTELES: *Fyzika IV*, kap. 12.

Důležitá je v tomto vymezení i myšlenka jednoty času, jelikož Aristoteles sám uvádí: „*Protože se to, co se pohybuje, pohybuje z něčeho v něco a každá velikost je spojitá (...) ,také pohyb je spojitý, a poněvadž pohyb, tedy také čas.*“²⁶ Onen základní element, jenž utváří spojitost, tedy určitou jednotu času, pak Aristoteles vidí především v přítomném okamžiku, o kterém blíže pojednáme v dalším odstavci. Aristoteles *pak přesněji mluví o přítomném okamžiku a jeho roli na spojitost č, takto: „Přítomnost znamená spojitost času, neboť spojuje čas minulý a budoucí a vůbec jest hranicí času, poněvadž jednoho jest počátkem, druhého koncem.*“²⁷ Ptáme-li se po počitatelnosti a poznatelnosti času, tedy způsobu jak jej lze uchopit a měřit, Aristoteles postupuje prostřednictvím pozorování pohybu. Jsme totiž schopni rozlišovat určité fáze pohybu a stanovovat, který je dřívější, a který pozdější. Při pozorování těchto fází pohybu vzniká u pozorovatele jakési vědomí času. Poznáváním různých okamžiků uvažujeme o čase jako o přímce, do které si vsouváme jednotlivá „*nyní*“. Kdykoli „*naše duše vysloví dva okamžiky (ta nyní), jeden dříve, druhý později, tehdy a o tomto říkáme, že jest časem; neboť jak se zdá, čas jest to, co se určuje přítomným okamžikem.*“²⁸ Čas se nemůže vyskytovat bez přítomného okamžiku, který je původem budoucího času, ale také zároveň koncem času minulého. Tento přítomný okamžik tak musí být z obou stran obklopen časem, jenž je hranicí přechodu tohoto okamžiku, jak uvádí samotný Aristoteles: „*Přítomný okamžik rozhraničuje minulost a budoucnost.*“²⁹ V Aristotelových úvahách se lze také setkat s vymezením, které tvrdí: „*Přítomný okamžik není částí času.*“³⁰ Ale sám Aristoteles jej identifikuje: „*Přítomný okamžik jest hranicí.*“³¹

S přítomným okamžikem je to však velmi složité, jelikož termín „**okamžik**“ v nás evokuje určitý segment času a my zde v sepětí s Aristotelovým vymezením udáváme, že přítomný okamžik není částí

²⁶ Tamtéž, kap. 11.

²⁷ Tamtéž, kap. 12.

²⁸ Tamtéž, kap. 11.

²⁹ Tamtéž, kap. 10.

³⁰ Tamtéž, kap. 10.

³¹ Tamtéž, kap. 10.

času, avšak že čas se nemůže vyskytovat bez přítomného okamžiku. Jak to tedy lze chápat? Z podstaty Aristotelova tvrzení lze specifikovat to, že čas je složen z „**částí**“ jimiž jsou minulost a budoucnost. Toto jsou dva segmenty času, o kterých víme, že: „*Jedna část času již byla, a proto není, druhá však teprve, bude a proto ještě není. Z těchto částí se však skládá jak neomezený čas, tak i kterákoli jeho část. To však, co je složeno z nejsoucího, nezdá se asi, že by mohlo mít podíl v jsoucnosti.*“³² Toto vymezení nám tedy určuje povahu dvou segmentů času jako neexistujících. Jednodušeji řečeno čas je složen ze dvou částí, které neexistují ze samotné podstaty, kterou jsme již výše vymezili. Přesto a právě proto je zde velice důležitý přítomný okamžik, který nám problém může pomoci vyřešit. Aristoteles tedy uvádí, že „*Čas jest to, co se určuje přítomným okamžikem.*“³³ Dodává však, že „*Přítomný okamžik není částí času, neboť část je měřítkem celku a celek se musí skládat z částí; nezdá se však, že by se čas skládal z okamžiků*“³⁴ protože „*Přítomný okamžik rozhraničuje minulost a budoucnost.*“³⁵ Víme-li z předchozích řádků, že předpokladem „*pozorování*“ času je určité vědomí, které rozlišuje pohyb udávající se v posloupném sledu a dokáže rozlišovat a stanovovat, který je dřívější a který pozdější. Dostáváme se i tímto vymezením blízko k Aristotelově koncepci duše, neboť jak Aristoteles poznamenává, jen rozumná duše umí počítat. Zatímco pohyb a změna bez duše mohou existovat, čas se bez duše prostě neobejde. Ursula Coope představuje v sepětí s tímto vymezením dva závěry, které korespondují s logickými konotacemi dvojího druhu, a těmi jsou:

1) *V jakémkoliv možném světě, kde nežijí oduševnělé bytosti, nemůže existovat čas*

³² Tamtéž, kap. 11.

³³ Tamtéž, kap. 11.

³⁴ Tamtéž, kap. 10.

³⁵ Tamtéž, kap. 10.

2) *V jakémkoliv možném světě, kde nežijí oduševnělé bytosti, je možná změna.*³⁶

Je nutné se také zaměřit na jednu zásadní problematiku, která v rámci Aristotelova teoretického předpokladu vyvstává. Jde o problematiku pohybu, s nímž se čas v Aristotelově koncepci úzce váže. Aristoteles udává, že jelikož můžeme časem měřit i to, jak dlouho je určitá věc v klidu, je čas - kromě měřítka pohybu - i měřítkem klidu. Čas je sice „*počtem pohybu*“, ale v tomto případě může být i tím, co je v klidu. Jak toto tvrzení vlastně chápat, když logicky jde o jistou kontradikci. Aristoteles opravdu udává, že „*Čas není bez pohybu a beze změny*“³⁷ ale zároveň udává, že „*ježto čas jest měřítkem pohybu, bude také měřítkem klidu, neboť každý klid jest v čase.*“³⁸ Čas je tedy jak počtem pohybu, tak i měřítkem klidu, jelikož je možné zaznamenat, jak během klidu čas plyne nadále. V tomto vymezení Aristoteles chápe klid jako formu odpočinku, jelikož odpočinek nutně neodkazuje k definitivnímu klidu. Důležité je v tomto případě, zda je daná věc schopná pohybu, nikoliv aspekt, zda se zrovna pohybuje. Věci postrádající svou přítomnost v pohybu nebo klidu, nemůžou být ani v čase. Věci demonstrující svou přítomnost ve změně od svého vzniku do zániku, jsou pak nutně i v čase.

Je to především možné díky tomu, že se čas v Aristotelově koncepci úzce váže s fyzikálními tělesy, jelikož bez fyzikálních těles není možný pohyb, a kde není pohyb, není ani čas. Pohyb je také složkou, která udává proměnu a změnu, bez níž by nebylo možné uchopit čas a relevantně rozlišovat jednotlivé okamžiky. U Aristotela se však setkáme s představou deprivace fyzikálních těles, která postupem času a svým přirozeným pohybem ztrácí kvalitu nebo na své předchozí podstatě. Pohyb, který udává změnu je určován především směrem k deprivaci fyzikálních těles. K tomuto tvrzení například Aristoteles udává: „*Čas o sobě je příčinou spíše zanikání než vznikání.*“³⁹ Na jiném místě se

³⁶ COOPE, U.: *Time for Aristotle*, s. 159–172.

³⁷ ARISTOTELES: *Fyzika IV*, kap. 11.

³⁸ Tamtéž, kap 12.

³⁹ Tamtéž, kap 13.

můžeme setkat s tvrzením: „Obyčejně říkáme, že čas všechno stravuje a že působením času zapomínáme, ale nikoli, že jsme se něčemu naučili ani, že působením času něco nabylo mládí nebo krásy.“⁴⁰ Fyzikální tělesa jsou pak výrazným identifikátorem změny, jelikož pozorováním těchto těles můžeme odhalit v těchto změnách patrný pohyb.

Přesto je nutné mít na paměti, že nelze samotný čas ztotožňovat s pohybem. Nejedná se o tutéž a samou věc. Pokud by tomu tak bylo, pak bychom měli podle Aristotela i nespočet časů, což není možné. Pokud ale opravdu existuje větší množství pohybů, které utvářejí rozdílné kvalitativní změny, který z těchto pohybů je ten, kterému je čas vlastně počtem? U Aristotela se tak setkáváme s tvrzením, že čas jako takový není a ani nemůže být slučován s počtem jednoho konkrétního a určitého pohybu. Pro toto tvrzení Aristoteles uvádí: „Nemůže se stát, že by více pohybů způsobilo nutnost více časů, protože i časy, které nejsou počítané zároveň, tvoří část jednotného a téhož času.“⁴¹ Přesněji řečeno: „Čas jako celek je totiž jeden a tentýž.“⁴²

3 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU VE STŘEDOVĚKÉ FILOZOFII

Dlouhá epocha, jež formovala středověk, výrazně dozajista ovlivnila i chápání času, jako takového. Pod vlivem a formováním křesťanství se rodí nová a vymezující skutečnost, jež kategorii času proměňuje k obrazu svému. Čas je spojován s Bohem a jeho přítomnost je všeobjímající a formující veškerou skutečnost, s níž se středověké myšlení setkává. Odklon od tohoto chápání, je spíše brán jako nerespektování vyššího principu a řádu, který se postupem času stává člověku jeho vymezující přirozeností. Christianizace tedy přináší novou modalitu myšlení, jež se objevuje v úvahách o kategoriích času. Je také nutné zdůraznit, že

⁴⁰ Tamtéž, kap. 12.

⁴¹ Tamtéž, kap. 10.

⁴² Tamtéž, kap. 10.

křesťanské chápání času není vždy jednotně uchopitelné. V našem zkoumání se však zaměříme na postavy Aurelia Augustina a Tomáše Akvinského

3.1 Aurelius Augustinus

Filozofické úvahy tohoto myslitele jsou úzce spjaty s kulturním a historickým prostředím, ve kterém filozof sám působil. Jedná se především o dobu, kdy křesťanská víra expandovala do všech disciplín a význačně určovala a formulovala svou dobu, ale také historický vývoj a záměr svého zkoumání. Filozofie Augustinova není v mnohem odlišná, je silně spjata a formována křesťanskou vírou v Boha. I u Augustina lze nalézt specifickou koncepci a pojetí času. Dokonce se setkáváme, z pohledu filozofické retrospektivy, s názorem, že Augustinus formuloval jako první problematiku času ve svém komplexním rozměru. S tímto názorem se například setkáváme u Ernsta Cassirera, který o Augustinovi mluví jako o prvním mysliteli, který v západních dějinách prozkoumal problematiku v její veškeré šíři.⁴³

V Augustinově koncepci je čas a věčnost spojovaná s Bohem. Bůh sám pak existuje v této věčnosti a je v ní přítomen. Setkáváme se zde opět s pojmem věčnosti, která je v Augustinově filozofické koncepci identifikována a interpretována jako celek, jež je celý přítomný a nepohyblivý (věčnost neplyne). O Bohu a jeho přítomnosti ve věčnosti se pak Augustin vyjadřuje takto: „*Tvá léta jsou všechna zároveň, poněvadž stojí a neplynou.*“⁴⁴ Nebo v jiné části: „*Tvá léta jsou jako jeden den a Tvůj jeden den není každodenně, nýbrž dnes, poněvadž Tvůj dnešní den neustupuje zítřejšímu ani nenásleduje po včerejším.*“⁴⁵ Z této samotné věčné přítomnosti pak je utvářeno vše minulé i vše budoucí. Čas se však samovolně neutvářel z obrazu věčnosti, ale byl stvořen samotným Bohem.

⁴³ FLOSS, K.: *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinu*, s.

⁴⁴ AUGUSTIN, A.: *Vyznání kniha XI*, s. 390.

⁴⁵ Tamtéž, s. 390.

Augustinova koncepce také diferencuje a snaží se najít pomyslnou hranici mezi časovými segmenty, které označujeme jako čas minulý a budoucí. Přesněji, pátrá po podstatě, která umožňuje vznik těchto kategorických časů. Otázka v Augustinově filozofickém vymezení se dá také formulovat takto: *„Jak může být čas minulý a budoucí, když první už není a druhý ještě není“*. Augustin se proto obrací opět k věčnosti. Pokud by podle všeho existoval pouze přítomný čas, který se neprolíná v minulost nebo budoucnost, pak se nutně se podle Augustina jedná o věčnost, a nikoliv o čas. Čas jako takový je hlavně spjat se změnou. Aby čas, který právě probíhá a který také nazýváme přítomným, mohl být opravdu uznatelný jako čas, je nutné, aby změna s přítomného probíhala směrem k minulému a budoucí k přítomnému.

Kategorická a typologická struktura času u Augustina v případě času minulého a budoucího má mnohá úskalí. Augustin například specifikuje i značně problematický vztah, jenž je při interpretaci času minulého a budoucího používán. Jedná se o interpretaci, jež specifikuje kategorie minulého a budoucího času, jako segmenty se svou délkou a trváním. Interpretovat minulý a budoucí čas jako dlouhý či naopak krátký, je podle Augustina chybné, jelikož to co není přítomné nelze nazývat dlouhým či naopak krátkým. Tyto kategorie jsou s časem slučitelné jen za určitých předpokladů, ale tyto předpoklady jsou velice složité. Jak tvrdí sám Augustin: *„Když se těleso pohybuje, jak poznám, jak dlouho se pohybuje, neměřím-li časem začátek a konec pohybu? Jestliže jsem neviděl začátek a konec pohybu, nemohu jej měřit, ač se těleso pohybuje, leda že bych viděl pohyb od začátku do konce. A když pozoruji pohyb dlouho, mohu mluvit jedině o dlouhém čase, ale ne o tom, jak je dlouhý.“*⁴⁶ Zde je také možno zmínit jistou shodu s Aristotelem, když Augustinus slučuje čas s pohybem, ale stejně jako Aristoteles odmítá, že by čas byl totéž, co pohyb. Lze tyto postoje i představit v Augustinových tvrzeních, když říká: *„čas je měřítkem pohybu“*⁴⁷ a *„čas tedy není pohyb těles.“*⁴⁸

⁴⁶ Tamtéž, s. 405.

⁴⁷ Tamtéž, s. 406.

Z Augustinovy koncepce víme, že čas minulý už uplynul (tedy není již přítomný) a budoucí čas ještě není. Augustin tedy ve vymezeném problému specifikuje rozměr, jenž přiřazuje tyto definice a specifikace přítomnému času a jeho vztahům jak k času minulému, tak budoucímu. Pro Augustina čas byl dlouhý, nebo naopak čas bude dlouhý. V Augustinových textech se můžeme také setkat s tímto výrokem: „*Dlouhý čas nemůže být dlouhým, leda dlouhou řadou prchavých okamžiků.*“⁴⁹

Důležitou složkou je pro nás také definice přítomného času v sepětí s Augustinovou filozofickou koncepcí času. Augustin sám k definici přítomného času uvádí: „*Jen ten okamžik času, který již nemůže být rozdělen v žádné, ani v ty nejmenší části. Tento okamžik však spěchá tak rychle z budoucnosti do minulosti, že ani chvilky netrvá; neboť kdyby trval, nutně by se rozdělil na minulý a budoucí.*“⁵⁰

Typologická struktura času v Augustinových úvahách je tedy jasná. Máme zde čas minulý, čas přítomný a čas budoucí, přičemž právě čas přítomný je tím nejpodstatnějším, jelikož právě tento čas je spjat s hledem k minulosti, s hledem k přítomnosti ale také s hledem k budoucnosti. Typologickou strukturu a její opodstatněnost prezentuje Augustin takto: „*Přece však mohu tvrdit zcela určitě: Nebyl by minulý čas, kdyby nic nemíjelo, nebyl by budoucí, kdyby nic nepřicházelo, nebyl by přítomný, kdyby nic netrvalo.*“⁵¹ Přesto mluvit o „*trvání*“ přítomného času je poněkud zavádějící, jelikož jak tvrdí sám Augustin: „*Přítomný čas nemá žádného trvání.*“⁵² Jak to tedy lze chápat? Je nutné poznamenat, že Augustinovy úvahy mnohdy ústí k popření existence jak přítomného, tak času minulé a budoucího. Problém se jeví u Augustína především ve velké snaze vysvětlit čas jako objektivní fenomén čistého rázu, nezávislého na našem vnímání. V případě přítomného času či okamžiku se Augustin obrací ke

⁴⁸ Tamtéž, s. 406.

⁴⁹ Tamtéž, s. 387.

⁵⁰ Tamtéž, s. 394.

⁵¹ Tamtéž, s. 391.

⁵² Tamtéž, s. 394.

srovnání s věčností, a tvrdí: „*Kdyby však přítomný čas byl stále přítomným a neměnil se v minulý, již by to nebyl čas, nýbrž věčnost.*“⁵³

Právě zde se dostáváme k problematice, jež ústí u Augustina k polemice o popření existence přítomného času, jelikož jak tvrdí sám Augustin: „*Musí-li se tedy přítomný čas, aby byl časem, proměnit v minulý, jak smíme o něm říci, že jest, když důvod jeho bytí jest v tom, že nebude?*“⁵⁴ Proto také Augustín pracuje podle tohoto vzoru s tím, že přítomný okamžik prostě neexistuje a že jsou pouze dvě části času, totiž minulost a budoucnost. Ale zde Augustin dochází ke stejné problematice, jako tomu bylo v případě přítomného času. Je-li podstatou budoucího a minulého času jejich neurčitost, pak musí být neurčitá i jejich existence. Slovy Augustina: „*Ale jak jsou ony dva časy, minulý a budoucí, když minulý již není a budoucí ještě není?*“⁵⁵ Podle modelu, že čas probíhá z budoucnosti přes přítomnost do minulosti, pak implikuje závěr v sepětí s Augustinovým vymezením o čase, že: „*Přichází tedy z toho, co ještě není, jde tím, co nemá trvání, směřuje k tomu, co již není.*“⁵⁶ Toto vymezení nutně odkazuje k tomu, že: „*není ani minulý ani budoucí čas*“⁵⁷, stejně tak jako neexistuje přítomný okamžik, protože je na minulosti a budoucnosti závislý, jako jejich dělící mezník a přechod, pak nemůže existovat za předpokladu, že ve vymezení Augustinovy filozofické koncepce dělí něco, co prakticky svou podstatou na nároky bytí neexistuje. Je ale nutné zmínit, že tento problém je především formulován skrze Augustinovu snahu vysvětlit kategorii času jako čistý fenomén objektivního rázu. Proto se u Augustina objevuje psychologický a antropologický rozměr, tedy role člověka, která Augustinovu koncepci času zachraňuje před závěry, které specifikují kategorii času jako neexistující a neuchopitelnou.

⁵³ Tamtéž, s. 391.

⁵⁴ Tamtéž, s. 391.

⁵⁵ Tamtéž, s. 391.

⁵⁶ Tamtéž, s. 401.

⁵⁷ Tamtéž, s. 399.

O tomto aspektu, jež ústředně ovlivnil zachování kategorie času ve filozofické koncepci Augustina se ještě zmíníme níže. Jedná se právě o tři časy, o kterých jsme se zmínili výše a jež jsou také v Augustinově koncepci ústředně spjaty s pamětí (čas minulý), nazíráním (čas přítomný) a očekáváním (čas budoucí).

Jak jsme již řekli, Augustinova koncepce vnímá čas jako vytvořený Bohem. Čas tedy nevznikal ani nebyl odvozen od určitého vzoru, od kterého přijímá i svou identickou podobu řádu a organizace. Čas byl vytvořen se svou specifickou a unikátní podstatou. Jak uvádí sám Augustin: *„Ať už konečně jednou prohlédnou, že bez Tvého stvoření není žádného času, ať už přestanou s takovými blouznivými řečmi. Ať se jen podívají na sebe a pochopí, že Ty, věčný Stvořitel všech věků, jsi před všemi věky a že žádný čas a žádný tvor není s Tebou souvěčný i kdyby byl přede všemi věky.“*⁵⁸ Je tedy jasné, že Augustin se značně vymezoval i vůči Platonovi a jeho pojetí vzniklého času, ale především proti kosmologické determinaci, jež času určuje jistý řád, který lze odvodit z pohybu nebeských těles. Sám Augustin pak uvádí: *„Slyšel jsem od jakéhosi učence, že čas není nic jiného, než pohyb Slunce, Měsíce a hvězd, naprosto jsem s ním nesouhlasil.“*⁵⁹ A v opozici s Platónovým vymezením udává: *„Kdyby zhasla nebeská světla a točilo se jen kolo hrncířovo, nebyl by již čas, jímž bychom měřili otáčení kola?“*⁶⁰

Sám Augustin tedy čas neztotožňuje s číslem ani čistě se samotným pohybem. Pro Augustina i čas může měřit krom pohybu i klid samotných těles. Augustin tedy čas vnímá především skrze svou větu: *„Soudím, že čas jest nějaká rozsáhlost.“*⁶¹ Bohužel s tímto vymezením se objevuje jeden z nejzásadnějších problémů, který lze v Augustinově koncepci času, nalézt. Tímto problémem je měření času, jelikož měříme-li čas, pak neměříme čas budoucí, protože ještě není, nemůžeme měřit ani

⁵⁸ Tamtéž, s. 415.

⁵⁹ Tamtéž, s. 422.

⁶⁰ Tamtéž, s. 403.

⁶¹ Tamtéž, s. 405.

čas minulý, protože už není, čas přítomný také nelze měřit, jelikož nemá trvání, ale ani neměříme čas plynoucí, který prostě nemá konce.

Podle Augustina dochází k procesu měření času skrze ducha, jelikož jak říká sám Augustin *„Měřím totiž ten dojem, který na tebe činí věci a který trvá, i když ony minuly. A tento přítomný dojem měřím, ne ty věci, které jej způsobily. Měřím-li čas, měřím tento dojem. Bud' tedy tento dojem jest sám čas, nebo času vůbec neměřím.“*⁶² Proces, jenž určuje měření času skrze ducha je ústředním motivem sebezáchovy kategorie času v Augustinových myšlenkách, o kterých tento filozof uvažoval z objektivního rázu, jako o neexistující. Spojenost minulého času s pamětí, přítomného s nazíráním a budoucího s očekáváním zde má svou význačnou roli, která se odráží i v nárocích času na svou uznatelnou existenci. Jak poznamenává sám Augustin: *„kdo vypravuje o minulosti, nevypravoval by dle pravdy, kdyby ji nechoval v mysli. Kdyby však minulý a budoucí čas nebyl, nemohl by se vůbec vidět. Jest tedy přece i budoucí i minulý čas.“*⁶³ Paměť tedy krom vybavování věcí a představ také upomíná na minulost, ve které jsou tyto věci *„přítomny“*. Podle Augustina tedy: *„Mluví-li se o minulém dle pravdy, vybavují se z paměti ne věci samy, jež zanikly, nýbrž slova vzniklá z představ věcí.“*⁶⁴ Paměť jako taková je pro Augustina také jednou z nejdůležitějších částí lidského bytí, jelikož je nadčasová, nekonečná a osvobozuje duši. Samotné vybavování představ věcí se děje v přítomnosti, proto *„Ať je minulé či budoucí kdekoliv, nejsou tam jako minulé nebo budoucí, nýbrž jako přítomné.“*⁶⁵ Nakonec Augustin dochází k závěru, že: *„Jsou tři časy, totiž přítomný čas s hledem k minulosti, přítomný čas s hledem k přítomnosti a přítomný čas s hledem k budoucnosti.“*⁶⁶

Měření času skrze vnitřního ducha výrazně přispělo od tendence k objektivizaci času, který čas samotný systematicky spojoval s něčím

⁶² Tamtéž, s. 411.

⁶³ Tamtéž, s. 411.

⁶⁴ Tamtéž, s. 413.

⁶⁵ Tamtéž, s. 397.

⁶⁶ Tamtéž, s. 399.

vnějším. Čas byl často vnímán jako vnější příznak nezávislý na našem poznávání, ale Augustinova koncepce dala času výrazný antropocentrický rozměr, jelikož čas byl právě tímto krokem spjat s vnitřním rozměrem člověka, ale také výrazně modifikoval podstatu jeho měření, které se nejvíce odráží například v psychologickém pojetí vnímání času, a které „vychází z perceptuálního času, tedy z toho, jak vnímáme procesy a děje ve svém okolí, a jeho tempo je závislé na intenzitě jejich prožívání. Proto i různě staří lidé hodnotí tempo času vlastního bytí různě. Dětem se zdá, že jejich nedospělý věk trvá věčně, staří naopak vzpomínají, jak rychle to uteklo apod.“⁶⁷

3.2 Tomáš Akvinský

Stejně tak jako u Aurelia Augustina tak i u Tomáše Akvinského je koncepce času výrazně ovlivněna a formována křesťanským pohledem na svět a vírou v Boha. I u Tomáše Akvinského se setkáváme s pojmem věčnost.

Při ustanovování definice, jak lze specifikovat samotnou věčnost, postupuje Tomáš Akvinský prostřednictvím konfutace Boethiova chápání věčnosti, jako něčeho nekončícího. Základem odmítnutí tohoto tvrzení je především názor Tomáše Akvinského, že nelze spojovat věčnost se záporným termínem. Záporná terminologie prostě nemůže být spojována s vymezením samotné věčnosti. Akvinského odmítání Boethiova tvrzení má strukturálně několik bodů, jež zde můžeme zmínit, díky relevanci k problematice času a lepšímu pochopení koncepce, jež je u Akvinského k věčnosti vztažena. Akvinský odmítá především terminologii, které Boethius při vymezení věčnosti využívá. Akvinský odmítá jak termíny „život“, „celý“ a termín „držení“. Akvinský poukazuje na rozpor mezi termíny „život“ a „bytí“, jež podle Akvinského Boethius zcela chybně zaměňuje. Pojem „bytí“ je u Akvinského ústředně spjat s trváním, a jako takové má nejbližší k věčnosti, jelikož i samotná věčnost značí určitý druh

⁶⁷ ŠMAJS, J., KROB, J.: *Úvod od ontologie*, s. 58.

trvání, které nepodléhá změně, neboť: „Věčnost následuje z neproměnnosti.“⁶⁸ Trvání věčnosti a času je pak v tomto případě naprosto odlišné, protože: „V čase jiné jest, co je nedělitelné, totiž okamžik, a jiné jest, co je trvající, totiž čas. Ale ve věčnosti samo nyní nerozdělitelné jest stále jsoucím.“⁶⁹ Pokud se zaměříme na pojem či definici pojmu „celý“, jež také Boethius používá při vymezení věčnosti, kritika Akvinského dopadá především na to, že Věčnost není složená z částí, tedy pojem „celý“ ve smyslu komplexnosti jednotlivých částí je zcela zavádějící, protože, jak tvrdí samotný Akvinský: „Věčnost sama nemá postupu jsouc celá zároveň.“⁷⁰ Přesněji pak k této problematické terminologii Akvinský udává: „Věčnost v sobě nemá dřívější ani pozdější, ani s nimi nemůže být spojena.“⁷¹ Posledním bodem odmítnutí, je termín „držení“. Tento termín není prostě koincidentní s vymezením samotné věčnosti, protože jak odkazuje Akvinský: „Mimo Boha nebylo nic ve věčnosti.“⁷² Dokonce se setkáváme s názorem, jenž spojuje identitu Boha s věčností, přesněji: „Věčnost není jiné než Bůh sám.“⁷³

K samotné věčnosti se pak Akvinský vyjadřuje především prostřednictvím výroku: „věčnost se poznává z toho, že to, co je ve věčnosti, nemá začátku ani konce a také z toho, že je celá zároveň – nic jí nechybí“⁷⁴. Čas je pak pro Akvinského spjat s něčím nedokonalým ve vztahu k věčnosti. Především se tato nedokonalost prezentuje skrze neúplnost, postupnost a v časově nedokonalém nyní. Čas i věčnost jsou zde úzce spjaty, jelikož skrze samotnou věčnost poznáváme čas. Přesto je nutné zdůraznit, že: „Věčnost není totéž, co časové nyní.“⁷⁵ Kategorie nedokonalého „nyní“ se odráží i ve vnímání přítomnosti, jež je pro Akvinského také důležitou „částí“ času, jelikož jak on sám tvrdí: „Z času

⁶⁸ AKVINSKÝ, T.: *Theologická summa*, s.64.

⁶⁹ Tamtéž, s. 343.

⁷⁰ Tamtéž, s. 67.

⁷¹ Tamtéž, s. 67.

⁷² Tamtéž, s. 379.

⁷³ Tamtéž, s. 64.

⁷⁴ Tamtéž, s. 69.

⁷⁵ Tamtéž, s. 69.

*není nic než nyní,*⁷⁶ které lze uchopit a vnímat stejným způsobem, který vymezil Augustin a, který také přebírá Akvinský, když tvrdí: „*Vjem času vzniká tím, že vnímáme plynutí tohoto nyní.*“⁷⁷

V Augustinově koncepci hraje v tomto procesu významnou roli duše. Nejinak je tomu i u Akvinského. Proto se jen v krátkosti obrátíme k vymezení duše, tak jak je chápána samotným Tomášem Akvinským. Tomáš Akvinský nepochybně zastával názor, že každý člověk má nesmrtelnou duši, která může přežít smrt těla. Akvinský nicméně učil, že neexistuje nějaké Já, které je odlišné od těla, a že duše bez těla nejsou osoby.⁷⁸ Jak k tomuto ontologickému vymezení u Akvinského uvádí Volek: „*Základní ontologické složení člověka, které se týká každého člověka a je neměnné. V tomto smyslu přirozenost člověka tvoří jeho osobité bytí, a to určuje lidskou přirozenost jako složenou z těla a duše.*“⁷⁹ Jednota těla a duše je tedy u Akvinského jedním z východisek při určování duše a její podstaty. Člověk je pak specifickou substancí, jež se odlišuje od všech jiných tvorů a je nad všemi v tomto světě nadřazen díky své jedinečné podstatě bytí. Jak také shrnuje Elders Akvinského chápání člověka: „*Být člověkem je mnohem více než vědomé žití (...) proto Akvinský píše, že být osobou je tím nejdokonalejším v celém světě, tj. existovat sám o sobě v rozumové přirozenosti.*“⁸⁰ Právě spojitost dvou elementů, z nichž jeden je materiální podstaty, tedy tělo, a druhý naprosto imateriální podstaty, tedy duše, činí z člověka specifickou substancí, která svou rozvinutostí nemá v tomto světě obdoby. Přesto označení „substance“ neznačí propojení v duchu určitého smíšení, jež imateriální podstata duše vniká a mísí se s materiální, a naopak nemůže materiální podstata těla vnikat a mísit se s imateriální. Proto užití substance je označením pro propojení dvou elementů, tedy duše a těla, a k tomuto propojení dochází na základech, jež udává Volek ve své explikaci: „*Duše a tělo se může spojit pouze silovým dotekem – contactus virtus. Ten*

⁷⁶ Tamtéž, s. 386.

⁷⁷ Tamtéž, s. 69.

⁷⁸ KENNY, A.: *Tomáš o lidském duchu*, s. 121.

⁷⁹ VOLEK, P.: *Filozofia člověka podľa Tomáša Akvinského*, s. 121.

⁸⁰ ELDERS, L.: *Filosofie přírody u sv. Tomáše Akvinského*, s. 309.

*existuje jakoby na způsob dávání duchovní energie tělu, přičemž duše není omezena na povrch těla, ale působí na něj zevnitř.*⁸¹ Duše je pak něčím, jak udává Volek v sepětí s Akvinského vymezením: „Člověk se duší pohybuje na hranici tělesných a netělesných substancí, na hranici času a věčnosti (...) duší se totiž člověk dotýká věčnosti, má na ní účast. Dokáže překročit čas, svou činností se dotýká pohybu a tím i času.“⁸²

Pokud se vrátíme k vymezení času ve filozofické koncepci Akvinského, pak čas lze pak v jednoduchosti definovat pomocí Akvinského tvrzení: „Čas není nic jiného nežli počet pohybu podle dřívějšího a pozdějšího“⁸³ nebo „počet dřívějšího a pozdějšího při pohybu“⁸⁴ V tomto vymezení je patrná blízkost s Anistonovými koncepcemi, jež spojují minulost a budoucnost se změnou. Jak udává sám Akvinský: „Čas má dřívější a pozdější s obnovováním a stárnutím.“⁸⁵ Blízkost času a věčnosti pak přesahuje obvyklý rozměr, jelikož se podle Akvinského čas zdá být jistou součástí věčnosti.

Akvinský se mnoha svými tvrzeními opírá o východiska stanovená Aristotelem, ale z mnoha pohledů se zda být tento konsenzus účelovou strategií pro podpoření svých teorií, jelikož mnoho filozofů zdůrazňuje, že postava Tomáše Akvinského opomíjela některá soudobá díla, která zcela neodpovídala a nepasovala do jeho koncepcí.

Pokud se ale vrátíme k Akvinského koncepci času, je nutné se ještě zaměřit na způsob měření času. Podle Akvinského lze kromě pohybu časem měřit i klid toho, co má podle Akvinského vrozený pohyb a nepohybuje se.⁸⁶ V tomto aspektu se Akvinskému přibližuje vymezení podané Aristotelem, který tvrdí, že: „Čas měří nejen pohyb, nýbrž i klid, jenž náleží tomu, co má vrozený pohyb a nepohybuje se.“⁸⁷ O co však Akvinský rozšířil tuto koncepci, je především vymezení a definice

⁸¹ VOLEK, P.: *Filozofia člověka podľa Tomáša Akvinského*, s. 237.

⁸² Tamtéž, s. 114 -115.

⁸³ AKVINSKÝ, T.: *Theologická summa*, s.69-70.

⁸⁴ Tamtéž, s. 65-66.

⁸⁵ Tamtéž, s. 69-70.

⁸⁶ Tamtéž, s. 68.

samotného klidu. Akvinský sám ztotožňuje a proklamuje čas, jako něco co je nám zprostředkováno prostřednictvím změny a pohybu. Je jasné, že s tímto se nesetkáváme pouze u Akvinského, ale pojetí výrazně definovalo vztah k samotné kategorii času v Antice. Vymezení je zde přesto o něco odlišné a postupné, když Akvinský přiznává času nadřazenost nad pohybem. Tato nadřazenost se pak plně odráží i ve vztahu, jež u Akvinského redefinuje a tím i relativizuje význam pojmů jako je „*pohyb*“ a „*klid*“.

U Akvinského se také setkáváme s termínem, který je nutné definovat. Tímto termínem je „*dověkost*“. Tento termín je značně odlišen jak od času, tak i od samotné věčnosti. Přesněji jak pak Akvinský udává: „*Liší se od času i od věčnosti, jsouc uprostřed mezi nimi*“⁸⁸ Rozdíl mezi časem, věčností a dověkostí je nahodile stanoven takto: čas má začátek i konec, dověkost má jen začátek, nikoli však konec a věčnost nemá ani začátek, ani konec. Čas má dřívější a pozdější, věčnost nikoliv a s dověkostí je to tak, že v sobě dřívější a pozdější sice nemá, ale na rozdíl od věčnosti s ní tyto části mohou být spojené; stejně jako věčnost je pak ovšem i dověkost celá zároveň. Akvinský se domníval, že dověkost musí být kvůli existenci andělů a nebeských těles. Její trvání je nekonečné – čas jej neukončuje. Nakonec se dovídáme, že dověkost je jen jedna⁸⁹ Pokud bychom měli tedy shrnout vymezení, která se objevují u Akvinského v souvislosti s kategorií času, pak je čas spojen s pohybem stejně tak jako s klidem fyzikálních těles. Dle slov Akvinského: „Čas jest počtem pohybu tělesných věcí“⁹⁰ nebo přesněji: „Co má začátek a konec v čase, to jest měřeno časem.“⁹¹ Neoddělitelnost času od pohybu a změny je pak něco co přechází od Aristotela až k samotnému Akvinskému, který udává: „*Pohyb však nelze mysliti bez času, ježto čas*

⁸⁷ Tamtéž, s. 68-69.

⁸⁸ Tamtéž, s. 69.

⁸⁹ Tamtéž, s. 68.

⁹⁰ Tamtéž, s. 68.

⁹¹ Tamtéž, s. 68-69.

není nic jiného než počet dřívějšího a pozdějšího v pohybu.“⁹² Odlišnost je pak přítomná v jistém důrazu na čas jako nadřazené složky pohybu.

4 OTÁZKY PO VYMEZENÍ KATEGORIE ČASU V NOVOVĚKÉ FILOZOFII

Vývoj novověké filozofie je paralelně spjat s průnikem dvou silných filozofických proudů. Jedním je proud racionalismu, který klade do popředí roli rozumu při otázkách a možnostech poznávání. Druhým je pak empirismus, který do svého popředí filozofického zájmu klade smyslovou zkušenost. Jejich povaha je ve vzájemném vztahu silně kontradiktorická. Tato kontradikčnost není toliko ve filozofické situovanosti samotných zájmů jednotlivých směrů, ale spíše v atributu, jež je dominantní při určování vymezení v jednotlivých otázkách. Novověká filozofie svými ambicemi aspiruje především na otázky po možnostech, východiscích a podstatě lidského poznání. Určujícím a dominantním atributem pak by měl být, podle filozofického směru racionalistů, především rozum a role zkušenosti či smyslů je pak druhotná či někdy až nepodstatná či zavádějící. Ve filozofických vymezeních se pak setkáváme s tímto vyobrazením, jež empirismus definuje jako: *„postoj, založený na uznání rozumu jako zdroje poznání i mravních hodnot, dále také jako postoj přisuzující skutečnosti racionální řád. Pojetí racionalismu je závislé na pojetí rozumu a je diferencováno ve dvou základních podobách: jako protiklad empirismu (rozum je uznán jako samostatný zdroj poznání) a jako protiklad iracionalismu (přesvědčení o moci lidského poznání a vědy a o jejich schopnosti přispět ke zvětšení štěstí lidstva)“*⁹³ nebo také s tímto vymezením empirismu: *„schopnost člověka rozumově postihovat skutečnost a vyvozovat odtud závěry pro lidské jednání, konkrétní model racionálního postihování přírodní a společenské skutečnosti, konkrétní výkladové schéma skutečnosti (reality), která má vždy určitou logickou*

⁹² Tamtéž, s. 363-364.

*formu výkladu*⁹⁴ Ve filozofickém myšlení empiriků, je model zcela opačný, jelikož tím hlavním atributem se kterým se musí počítat a který se musí začlenit do popředí při řešení otázek po lidském poznání, je především zkušenost. V případě našeho zkoumání se zaměříme v otázkách po vymezení kategorie času v novověké filozofii na dvě osobnosti, a tím je především René Descartes a John Locke.

4.1 René Descartes

V případě tohoto filozofa nelze najít jiného východiska, ze kterého lze vycházet, pokud si tedy nárokuje platné zkoumání pro vymezení kategorie času v jeho úvahách, než to, jenž je obsažen v jádru jeho teoretické koncepce poznání. René Descartes je význačným zástupcem racionalismu. Jeho racionalistické koncepce tedy stojí na pevně definovaných základech, které zmiňuje v knize *Rozprava o metodě* (1637). Těmito základy jsou především čtyři pravidla:

- 1) Přijmout pouze samozřejmé pravdy (jako v matematice), tedy pouze ideje, které jsou jasné (tzn. přítomny, když na ni pohlížíme) a které jsou zřetelné (tzn. s ničím jiným nezaměnitelné).
- 2) Rozdělit složitější problémy na menší, aby se daly snadněji řešit.
- 3) Myšlenky mají být vyvozovány v pořadí, závisejícím na jednoduchosti předmětu, a to od nejjednodušších a nejsnáze poznatelných k nejsložitějším.
- 4) Poznávající by měl pořizovat výčty a přehledy o svém poznávání tak, aby nic neopominul.⁹⁵

⁹³ BLECHA, I.: *Filozofický slovník*, s.341.

⁹⁴ OLŠOVSKÝ, J.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*, s.133.

⁹⁵ DESCARTES, R.: *Rozprava o metodě*, s.17.

Z prvního pravidla je poznat esenciální podstata Descartova racionalismu. Vize, která se nese nárokem po absolutní jistotě, po absolutní pravdě, která nejde nijak zpochybnit, je tím, co zcela zpochybňuje roli jak smyslové zkušenosti, tak relativních úvah, jež prostě vždy nebudou mít naprostého a nezpochybnitelného statusu. Proto také Descartes do popředí našeho poznání staví určitý druh pochybnosti. Mohli bychom s velkou opatrností použít i slovo falsifikaci, jelikož tyto nároky se netýkají pouze jednotlivého člověka a jeho poznatků, ale i poznatků samotné vědy či filozofie. Přesto všechno je v dnešním exkurzu spíše používán termín, který předchozí řádky shrnuje a zaštituje nejlépe, a tímto termínem je metodická skepse. Tato metodická skepse tedy u Descarta vede k nutnosti se v mysli zbavit všeho, o čem lze jen trochu pochybovat. Jak tomuto vymezení píše Ivan Tretera: „*Je nutno pochybovat o všem (de omnibus est dubitandum). Tato zásada je vstupní branou Descartovy filosofie.*“⁹⁶ Metodická skepse však není koncepcí, jež nás má vest k absolutní či naprosté skepsi, tedy odmítnutí všeho ve svém důsledku, ale spíše má být východiskem, jež nás má vest od popření neurčité pravdy, k poznávání pravdy absolutní.⁹⁷ Absolutní pravda je pak spjatá s absolutní jistotou a ta samotná pramení je z toho co jasně a zřetelně poznáváme. Jak se také vyjadřuje Ivan Blecha o této metodické skepsi, jako o: „*prostředek pro získání jistoty tím, že se prokazuje, že skepse není možná, neboť skeptický postoj odporuje sám sobě*“⁹⁸ Pro tento fakt je pak nejvíce přínosný právě rozum a jak uvádí sám Descartes o roli rozumu a metodické skepsi: „*schopnost správně uvažovati a rozeznávati pravdivé od klamného, což je vlastně ona schopnost, kterou nazýváme zdravým smyslem neboli rozumem, je od přirozenosti u všech lidí rovná.*“⁹⁹ Ale samotný rozum k poznání nestačí.

V Descartově filozofické koncepci se tak objevuje i specifická role, v procesu poznávání, jež je přiřazena Bohu. I když je z dnešního laického

⁹⁶ TRETERA, I.: *Přehled dějin filosofie část I. obecná filosofie*, s. 74.

⁹⁷ BENEŠ, J.: *René Descartes či Tomáš Akvinský*, s. 49.

⁹⁸ BLECHA, I.: *Filozofický slovník*, s. 376.

⁹⁹ RÁDL, E.: *Dějiny filosofie II. Novověk*, s. 100.

a neodborného pohledu je vnímatelný znatelný rozkol právě v roli Boha na proces poznávání, jelikož esence božské přítomnosti je první z předpokladu, o kterých lze z určitých kulturních a myšlenkových pozic pochybovat. V Descartově koncepci je to však naprosto naopak. Přesto se však této pasáži pokusíme vyhnout, protože by nás situovala mimo rámec našeho zkoumání, tedy nárokům po explicitním vyjádření myšlenek ve filozofických koncepcích Descartových, které se úzce váží s kategorií času. Důkaz Boží existence, jež udává Descartes ve svých filozofických úvahách, podléhá i explicitnímu chápání jeho geometrických názorů, stejně tak jako rozvržení koncepce idejí, metafyziky a pojetí substance, jež je přítomno v komplexním filozofickém rámci jeho úvah. Toto vymezení by nás jen odvádělo od pravé podstaty naší práce, jež je svým záměrem spjat s kategorií času. Můžeme však zmínit alespoň to, co zprostředkovává v sepětí s Descartovým vymezením Ivan Tretera, když říká: *„Bůh patří mezi „vrozené ideje“ (ideae innatae), které podobně jako základní axiomata matematiky a geometrie tvoří jakousi apriorní výbavu našeho vědomí, jakási semina scientiae (semena vědění), která jsou per se nota - známá „sama sebou“ díky přirozenému světlu našeho rozumu (lumen naturele), který nám je osvětluje v racionální intuici.“*¹⁰⁰ Descartes k původu této ideje udává: *„...nepamatujeme, že by k nám Boží idea kdy od Boha přišla, neboť ji máme odjakživa...“*¹⁰¹, protože: *„...Bůh tuto ideu vložil, když mne tvořil, aby byla vtištěna jako umělcova značka jeho dílu; a není třeba, aby tato značka byla nějaká věc, různá od samotného díla. Ale už jen z toho, že mne Bůh stvořil, je nasnadě, že jsem nějak učiněn k jeho obrazu a podobě a že tuto podobu, v níž je obsažena idea Boha.“*¹⁰²

Pojďme se ale vrátit k vymezení kategorie času ve filozofické koncepci Descartově. Jak jsme se již zmínili v případě metodické skepse, která nás má vest od neurčité pravdy k pravdě absolutní, tedy k té, o které se nedá dále pochybovat. Skutečné poznání je pak koincidenční s tím výsledkem, jež platí vždy a všude. V případě času Descartes postupuje

¹⁰⁰ TTRETERA, I: *Dějiny filosofie Díl II*, s.135.

¹⁰¹ DESCARTES, R.: *Principy filosofie*, s.29.

¹⁰² DESCARTES, R.: *Meditace o první filosofii*, s.36.

tak, že odlučuje čas od poznávané skutečnosti, jelikož není zcela možné, jak sám tvrdí: „*Pro toho, kdo pozoruje přirozenost času, je totiž zřetelné, že k uchovávání kterékoli věci v jednotlivých okamžicích kdy trvá, je zapotřebí zcela stejné síly a činnosti, jaké by bylo zapotřebí k jejímu stvoření nanovo, kdyby ještě neexistovala; takže to, že uchovávání se od stvoření liší jen pomyslně*“¹⁰³ Descartes ve své podstatě čas zbavuje nároků na obsah, jejího ekvivalentního rozměru v případě příčinnosti. Čas tak pod vlivem analytické metody ztrácí v Descartových úvahách své vlastnosti a kvality, nebo lépe řečeno je to jedna z podmínek na uznatelnost kategorie času. Jak k tomuto uvádí Jan Sokol: „*Descartova metoda ovšem není samoučelná, nýbrž má sloužit k praktickým cílům. Proto je důležité, aby ani dělení skutečnosti nebylo pouze formální, aby mu ona sama nekladla žádný odpor. Ve vztahu k časovému dělení to znamená, že je třeba zrušit nebo aspoň oslabit časové vztahy a redukovat je na jediný zákon. Proto je Descartova skutečnost vždy plně obsažena v přítomném okamžiku, který na nic nenavazuje a ničemu nepředchází. Proto v ní není místo pro žádné možnosti ani cílové příčiny, pro žádnou tradici ani budoucnost, pro žádný vývoj a žádný život. Jsoucí je právě a pouze to, co je buď jako rozlehlá věc přítomně dané, evidentní a bezezbytku imanentní, anebo naopak ryze duchovní, ale to znamená také věčné, nečasové.*“¹⁰⁴ K tomuto se váže i vymezení, které udává Descartes v knize *Meditace o první filozofii*: „*Veškerý čas života lze totiž rozdělit na nespočetné části, které jednotlivě nijak nezávisejí na ostatních, takže z toho, že jsem byl před chvílkou, nevyplývá, že musím být nyní - leda by mne v tomto okamžiku nějaká příčina jakoby opět stvořila, tj. uchovala mně.*“¹⁰⁵

Redukce, jež podléhá kategorie času v Descartových úvahách, činí z času jakýsi ideální abstraktní prostředek, jímž je možná dělit a měřit poznávanou skutečnost, a to i v oblastech dosud známých tím, že jsou nedělitelné a neměřitelné. Tento ideální abstraktní prostředek je

¹⁰³ Tamtéž, s. 34.

¹⁰⁴ SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s. 67. [cit. 2012-07-28].

¹⁰⁵ DESCARTES, R.: *Meditace o první filosofii*, s.34.

použitelný i napříč tomu, že kategorie času, byla bezvýhradně spojována s jednáním, pohybem a změnou. Jak k tomuto vymezení času jako abstraktní kategorii uvádí Jan Sokol: *„Zde se čas poprvé objevuje jako ryze abstraktní kategorie, přísně nejen odlišená, ale i oddělená od svých obsahů. Až dosud byl totiž čas přinejmenším spoluurčován představami jednání, dějství, původu a cíle, pohybu a změny. Byl to čas nějakého dějství, nějaké činnosti, který se dal nanejvýš odměřovat počítáním pravidelných dějů, ale nikdy nebyl na svém obsahu zcela nezávislý. Teprve strojový čas mechanických hodin připravil půdu pro tuto veledůležitou abstrakci, o níž se opírá moderní organizovaný provoz společnosti.“*¹⁰⁶

Přesto zde ještě zůstává jeden aspekt, který je v Descartových úvahách s kategorií času spojený. Tímto aspektem je vztah filozofie a vědy a jejich nárokům na vymezení této kategorie. Tento vztah u Descarta nejlépe podtrhuje vymezení Jana Sokola: *„Descartovo rozdělení kompetencí mezi vědu a filosofií (...) se projevuje i v otázce času. Jak se od 17. století stává měřitelný a vůbec vnější čas víc a víc záležitostí vědy, obrací se pozornost filosofů k opačné stránce času, jež souvisí s lidským vědomím. Toho si, jak víme, všiml už Aristoteles, když poznamenal, že je-li čas počtem, musí tu být i někdo, kdo počítá, takže bez duše by čas nejspíše nemohl vzniknout.“*¹⁰⁷

S tímto vymezením se dotýkáme i Descartova dualistického pojetí duše a těla. K tomuto dualistickému vymezení se váže především tato definice, kterou je nutné alespoň uvést: *„Těla jsou u Descarta rozprostraněná a zbavená myšlení a duše jsou zase naopak myslící a zbavené rozprostraněnosti. Jak již plyne z jejich substanční povahy, je*

¹⁰⁶ SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s. 69. [cit. 2012-07-28]

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 70.

*jejich vzájemné a přímé ovlivňování vyloučeno. Samotné lidské tělo, tak jako všechna ostatní organická tělesa, je pouhý stroj.*¹⁰⁸

4.2 John Locke

Při snaze po vymezení kategorie času u tohoto anglického filozofa, budeme nejdříve muset postupovat, skrze vymezení koncepce abstraktních idejí, jelikož čas je u Johna Locka ústředně spjat s ideou trvání. Význam Lockových teorií v oblasti poznání, které vychází z pozice empirismu, byla v mnohém ohledu natolik silná, že ovlivnila v silné míře a na dlouhou dobu vývoj empirismu v britském prostředí. John Locke byl empiristou, ne však na rozdíl od Berkeleyho, senzualistou. Empirici jsou ti, kteří svá zkoumání zakládají na zkušenosti. Empiristy jsou ti z nich, kteří se ve vědě o zkušenost opírají a zároveň vytvářejí teorii, že je nutné vědu o zkušenost opírat, sensualisty jsou pak tací filosofové, kteří zkušenost a smyslové poznání ztotožňují.

Pokud se přesuneme k Lockově koncepci abstraktních idejí, je nutné započít tuto cestu po vymezení skrze kritický přístup k ideji substance, jež je ve filozofických úvahách Johna Locka přítomna. Kritika ideje substance byla význačně spjata právě s kategorickým vymezením a tendencemi pochopení nejrůznějších jednoduchých idejí smyslových kvalit v období scholastického proudu. Jak uvádí sám Locke o této kategorii: „...*jakýsi nejistý předpoklad něčeho, o čem nevíme (tj. něčeho, o čem nemáme žádnou zvláštní pozitivní ideu) a co zároveň považujeme za substrát nebo nositele těch idejí, které známe.*“¹⁰⁹ Sama Lockova teorie poznání zahrnuje dva termíny, které je zde nutné vymežit. Prvním je druh vnější zkušenosti, kterou nazýváme „**sensace**“ (SENSATIONS). Druhým termínem vymežující také druh zkušenosti, ale vnitřní, nazýváme „**reflexe**“ (REFLECTIONS). Sensace jsou vlastním smyslovým vnímáním, tj. počítky a vjemy, jejichž objektem jsou vnější věci. Reflexe je jakýmsi vnitřním smyslem sebezřením, sebezpozorováním, dnešní terminologií bychom řekli

¹⁰⁸ TTRETERA, I: *Dějiny filosofie Díl II*, s. 136.

introspekci, jejímž předmětem jsou naše vlastní duševní činnosti a stavy.¹¹⁰

Silná linie vymežující svůj zájem a soustřednost vzhledem k poznání a jeho možnostem, se projevuje u Locka také v tendenci distancovat se pojmu „bytí“, nebo lépe řečeno, po aspiracích vymezení a možnostech jeho poznávání. Tento aspekt je podobný jak Lockovi tak Descratovi. Svět, jež poznáváme ten, který je bezprostředním předmětem našeho poznání není svou podstatou vnější, není spojen s vnějšími předměty, ale s našimi vlastními idejemi. Pojem idejí má však v noetickém významu naprosto jiný charakter, než ten, který jim byl určován například u Platona, přesněji se pak: „...[v] *noetickém významu se naprosto liší od ideje v platónském ontologickém významu dokonalého bytí jako předobrazu jednotlivých jsoucn.*“¹¹¹ Ideje jsou v Lockově koncepci spíše vnímány jako označení: „...*všeho toho, co je objektem rozumu, když člověk myslí.*“¹¹² V tomto duchu pracuje Locke s termíny, jako je představa, pojem, vidina, ale i smyslový dojem.

Řekli jsme, že Locke společně s Descartem se vzdali nároku na zkoumání možností a hranic našeho poznávání v oblasti ustanovující vymezení pojmu „bytí“. V čem se však tito myslitelé neshodují, je především Descartova představa vrozených idejí, kterou Locke naprosto odmítá, a zároveň Locke s tím odmítá také Descartovu vrozenou ideu Boha. Jak sám Locke říká: „*V myslí nejsou žádné vrozené principy.*“¹¹³ Za zdroj původu idejí Locke považuje především zkušenost. Jak tomu udává samotný Locke: „*Neboť v myslí nejsou rozpoznatelné žádné ideje do té doby, dokud je do ní nedopravily smysly, takže to chápu tak, že se ideje v rozumu objeví současně se smyslovým vnímáním, které je jakýmsi vtiskem či pohybem realizovaným v některé části těla, který vyvolává v rozumu vjem. Právě těmito vtisky vyvolanými v našich smyslech vnějšími*

¹⁰⁹ LOCKE, J.: *Esej o lidském rozumu*, s. 18.

¹¹⁰ TRETERA, I.: *Nástin dějin Evropského myšlení: od Tháleta k Rousseauovi*, s. 276.

¹¹¹ Tamtéž, s. 276.

¹¹² LOCKE, J.: *Esej o lidském rozumu*, s. 42.

¹¹³ Tamtéž, s. 43.

objekty se pravděpodobně mysl nejdříve zabývá v rámci takových činností, které nazýváme „vnímání, „rozpoznávání“, „uvažování“, „zdůvodňování“ atd.“¹¹⁴

Pokud se přesuneme zpět k našemu hlavnímu záměru po vymezení kategorie času ve filozofické koncepci Johna Locka, pak musíme připomenout, že čas jako kategorický pojem je ústředně spjat s ideou trvání, přičemž idea, jak jsme již dříve vymezili, značí především to co je objektem rozumu, když člověk myslí a tento „objekt“ je pak přenesen prostřednictvím naší zkušenosti. Jak je to tedy s ideou trvání, co vlastně značí, na co odkazuje, a odkud se bere? Jak zdůrazňuje Jan Sokol v sepětí s Lockovým vymezením: *„Trvání je jakási délka či vzdálenost, jejíž idea nám přichází z proměnlivých a pomíjivých jevů. Prostými módy ideje trvání jsou hodiny, dny, roky, ale i čas a věčnost“¹¹⁵.* Pokud se posuneme směrem k vymezení původu této ideje, pak: *„vzniká z posloupnosti či proudu idejí (train of ideas), jež se neustále střídají v naší mysli, pokud bdíme. Reflexí této skutečnosti získáváme ideu posloupnosti (succession) a vzdálenost mezi jednotlivými body této posloupnosti je pak trvání. Dokud myslíme, dokud naše mysl přijímá posloupnost různých idejí, víme, že existujeme, naše existence je tedy souměřitelná s myšlením či s třídou idejí v naší mysli.“¹¹⁶* Vymezili-li jsme již dříve, že ideou je v Lockově koncepci především něco co je přímo přítomno v rozumu, když člověk myslí. Jak to je tedy s časem a ideou trvání, která k němu odkazuje, není-li tato idea přímo přítomná v rozumu? S ideou trvání zaniká i představa samotného trvání, jelikož je realizována ve významu abstraktní ideje, jsou i jednotlivé módy posloupnosti, které můžeme označit časem, opomíjeny. Jan Sokol k tomu uvádí: *„Základem je idea trvání, jež kdykoli totiž toto střídání přestane - například ve spánku - přestaneme vnímat i trvání, a ať jsme spali hodinu nebo den, zdá se nám, že tu není vůbec žádná vzdálenost.“¹¹⁷*

¹¹⁴ Tamtéž, s. 80.

¹¹⁵ SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s. 70. [cit. 2012-07-28].

¹¹⁶ Tamtéž, s. 71.

5 KATEGORIE ČASU VE FENOMENOLOGII

V počátcích 20. století se objevuje nový směr myšlení, propracovaný především ve svých nárocích na nový a originální způsob bádání v mnohých oblastech a disciplínách. S tím se stejně ve fenomenologii objevují snahy o zachování určité intersubjektivní a autonomní oproti nárokům a metodám jiných disciplín a věd. Přesná definice, čím ve své vnitřní podstatě fenomenologie je, získáváme až ve vztahu, jenž je definován k záměrům a cílům jejího zkoumání. Stejně tak jako se postupem času stírá i hranice, která plně vyčleňuje fenomenologii, její statutární povahu a směr, se kterým by měla být integrálně spojená. Přesto lze objevit určité definice jejího způsobu a nároků, jež uplatňuje v oblasti svého bádání. Jak například zdůrazňuje Jan Patočka ve vztahu po samotném východisku fenomenologie: *„[fenomenologie] nechce zkoumat realitu, nýbrž zjevování všeho zjevujícího se (...) musí tematizovat zjevování jako takové, kdekoliv a kdykoliv se vyskytuje, odvodit svůj postup pouze ze zjevování jako takového a nepodléhat žádným běžným předsudkům o zjevování zjevujícího se, živěným z tradic metafyziky a speciálních věd.“*¹¹⁷ Edmund Husserl, otec prvních fenomenologických linií, jenž předestřel celému fenomenologickému myšlení své první pomyslné kroky, a který se také fenomenologii snažil dát nutnou oporu při bádání po otázkách tohoto světa, které jsou přítomny ve zjevování zjevovaného. Edmund Husserl mluví o samotné fenomenologii, takto: *„Čistá fenomenologie, k níž zde hledáme cestu, jejíž jedinečné postavení vůči všem ostatním vědám charakterizujeme a již chceme vykázat jako základní filosofickou vědu, je věda z podstaty nová, díky své principiální osobitosti vzdálená přirozenému myšlení, a proto dochází k jejímu rozvoji teprve za našich dní. Nazývá se vědou o fenoménech.“*¹¹⁸ Martin Heidegger se o fenomenologii také vyjadřuje a říká: *„[fenomenologie] znamená primárně pojem metody. Neobsahuje charakteristiku toho „co“ je věčným obsahem předmětů filosofického*

¹¹⁷ Tamtéž, s. 71.

¹¹⁸ PATOČKA, J.: *Co je fenomenologie? In: Idea fenomenologie*, s.78

¹¹⁹ Husserl, E.: *Idea fenomenologie*, s. 13.

*bádání, nýbrž toho „jak“ se bádá. Čím původněji se nějaké pojetí metody uplatňuje, (...) tím původněji je zakotveno ve vyrovnání se s věcmi samými....*¹²⁰ Jinde v Heideggrových úvahách zase narážíme na tato tvrzení týkajících se postupů, z kterých fenomenologie vzešla a které také následuje: „[fenomenologie značí] jakým způsobem se bude vykazovat a probírat to, čím se má tato věda zabývat (...) takové uchopení svých předmětů, že všechno, co je o nich třeba vyložit, musí být přímo ukázáno....“¹²¹ Soudobých aspirujících definic snažících se nalézt a v pravém smyslu postihnout vymezení samotné fenomenologie, je ve filozofické tradici a bádání nespočet, přesto některé naprosto zapomínají, že fenomenologie má dozajista metodická východiska, přesto modalita její podstaty je úzce spjata se vztahem k jejímu zkoumání. Jednoduše lze říci, že samotná fenomenologie se proměňuje stejně, tak jak se proměňují problémy a otázky jejího zkoumání. Přesuňme se ale ve fenomenologické tradici k problematice, jež se skýtá v nárocích na postižitelnost a definici kategorie času, tak abychom postihli alespoň v imanentním vymezení superficiální povahu vnitřního vědomí času objevující se v Husserlových koncepcích. Tendence po vymezení kategorie času lze nalézt prakticky napříč celou fenomenologickou tradicí, ježto jako silný fenomén vztahuje ke svému středu mnohé myslitele a jejich snahy po bádání z pohledu nové perspektivy, která fenomenologie poskytuje. V případě a Edmunda Husserla se setkáváme se s koncepcí, která kategorii času úzce váže ve vztahu k čistým fenoménům, jelikož právě tyto fenomény musí podléhat určitému časovému vymezení. Tyto fenomény však nepodléhají pouze vnějšímu časovému vymezení a dění, tak jak je například patrné u Kanta. Tyto fenomény, se také příznačně projevují svým vnitřním časovým působením, jež utváří náš takzvaný zkušenostní čas.¹²² Tento rozměr vnitřního formování pak výrazně modifikuje povahu vnitřního vědomí času. Záměr a situovanost Husserlových koncepcí se tedy zaměřují především na přítomnost, a snaží se distancovat od vymezení

¹²⁰ HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*, s. 44.

¹²¹ Tamtéž, s. 51.

¹²² SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s. 84. [cit. 2012-07-28]

objektivního času, jelikož ten je podle Husserla v prožitcích nemožné prokázat, z důvodu jeho přesahu naší bezprostřední zkušenosti. Zaměřenost na přítomnost je podmíněna hlavně z toho důvodu, že zde: *„všechny prvotní, originální zkušenosti vznikají. Pouze tam totiž může být předmět dán v originále, to jest tak, že se nabízí k dalšímu a dalšímu zkoumání.“*¹²³ Jak se k této problematice přesněji vyjadřuje, v sepětí s koncepcí vnitřního vědomého času u Edmunda Husserla, sám Marek Vich: *„Má-li se našemu vědomí něco jevit, musí se jevit zde a nyní. Fenomény se ukazují v přítomnosti.“*¹²⁴ Jak už bylo řečeno, fenomenologie předpokládá zkoumání fenoménů, tak jak se nám ve skutečnosti jeví a jak jsou naším myšlením postižitelné. Tak i v případě přítomnosti je zde filozofická a myšlenková perspektiva, která nám dává prostor, jež disponuje možností: *„...ukazování, vycházení ze skrytosti tedy předpokládá scénu, jeviště, na kterém teprve věci mohou vystoupit. Toto jeviště je právě přítomnost jako taková. Přítomnost se ale, jak vidíte, neskládá ani z okamžiků, ani není jednoduchá. V přítomnosti samé je něco jako eminentní přítomnost a pak je tam něco takového jako přítomnost nepřítomného. V přítomnosti minulého kupříkladu je minulé přítomno jako to, co už nikdy nemůže být přítomné; a budoucí je přítomno jako takové, u čeho k přítomnosti v eminentním smyslu slova ještě nedošlo.“*¹²⁵ Právě Husserlovo dílo *Fenomenologii vnitřního časového vědomí*, plně rozvíjí myšlenkový konstrukt, který jsme zde nastínili. Tedy máme-li se opakovat, tak s jistým důrazem na podstatně části. Samotné dílo *Fenomenologii vnitřního časového vědomí*, silně formuluje skrze svůj obsahový ráz Husserlovu neochotu se věnovat objektivnímu času, z důvodu jeho nemožnosti evidence prostřednictvím našich zážitků a prožitků. Jeho existence není Husserlem nijak zpochybňována, ale zpochybňovány jsou především meze naší bezprostřední zkušenosti, kterou kategorie objektivního času prostě přesahuje. Proto se Husserl zaměřuje spíše na zkoumání toho, čím je čas v naší bezprostřední zkušenosti, tedy jak se nám jeví. Pro tento záměr Husserl, také uvádí

¹²³ Tamtéž, s. 84.

¹²⁴ VICH, J.: *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie* [online]. [cit. 2012-07-25].

abstraktní model apriorních podmínek, ze kterých se musí při evidenci času v naší bezprostřední zkušenosti vycházet. Těmito apriorními podmínkami jsou tyto:

- 1) pevný časový pořádek tvoří nekonečnou řadu
- 2) dva různé časy nemohou být vedle sebe
- 3) jsou tedy ve vztahu nesoučasnosti
- 4) ke každému času je nějaké před a po, jejichž vztah je transitivní¹²⁶

V dalších částech Husserlova textu se setkáváme s pojmy jako je „**imprese**“, „**retence**“ a „**protence**“. Pojem „retence“ značí svou povahou primární vzpomínku. Termín „**protence**“ pak svou podstatou primární očekávání. Vztah a roli těchto atributů, jež podléhají analýze v Husserlových koncepcích, pak představuje sám na modelu melodie, kde každý atribut nalézá nutně svou roli. Specifikujeme postavení reprezentovatelnost jednotlivých atributů v tomto modelu, pak: „*Prvotní impresie odpovídá okamžiku „ted“ (například nyní znějícímu tónu), současně s ní jsou však vnímány také právě odplynuvší momenty – retence (například zrovna odeznělé tóny) a také očekávání – protence předjímající to, co bezprostředně následuje, co zde ještě není. V ohonu retencí je každé přiřazen jistý index odstiňující jejich pořadí, více či méně vzdálené právě minulé. Na základě toho, co je retencionálně vědomé, je anticipováno to, co přichází. Protence je dopředu vrženým stínem, projekcí minulého do budoucna.*“¹²⁷ Samotný model je značně složitý svou koncepční šíří, přesto odráží značně to, co Husserl chápe jako momentální fáze vnímání času. Přesto jak uvádí Husserl: „*toto vědomí se odehrává v nepřetržité změně.*“¹²⁸ Pro nás je však důležité se přesunout k jedné z nejdůležitějších částí Husserlovy analýzy času. Tímto je pro nás

¹²⁵ Tamtéž

¹²⁶ SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s. 85. [cit. 2012-07-28]

¹²⁷ VICH, J.: *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie* [online]. [cit. 2012-07-25]

¹²⁸ HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, s. 21.

samotné, ale i pro filozofické chápání času vztah, jež vyčleňuje distinkci mezi retencí a vzpomínkou. Tato distinkce je vytvořena hlavně na základech, že aktuální časové prožitky mohou mít svůj specifický původ v paměti. Husserlův koncept však stojí především na rozšiřujícím a doplňujícím vlivu retencionality na naše časové prožitky. Jak k tomuto vymezení zpřesňuje Marek Vich: „*[Husserl rozlišil retencionalitu] udržující minulé jako součást přítomného vědomí od paměti uchovávací teprve produkty retencionality, jimiž jsou časově rozprostraněné prožitky. Znovu vzpomínka je určitou reprodukcí celého toku vnímání, opakováním všech třech sounáležejších intencí – prvotní impresy, retence a protence*“¹²⁹ K tomuto dodává Husserl: „...*celý fenomén vzpomínky je mutatis mutandis konstituován přesně tak jako vnímání.*“¹³⁰ Přesto tato reprodukce není přesným a ztotožnitelným obrazem čisté přítomnosti, ale spíše vzpomínkou na tuto přítomnost. Specifickou odlišnost pak můžeme formulovat skrze tvrzení: „*Rozdíl mezi retencí a vzpomínkou nespočívá jednoduše v tom, že by vzpomínka dosahovala do vzdálenější minulosti, jde o rozdíl v samotné její podstatě. Je nutno si uvědomit, že vzpomínka je již vzniklou koexistencí spadající mimo aktuální bezprostředně prožívaný časový tok.*“¹³¹

6 OTÁZKY A PROBLEMATIKA KATEGORIE ČASU INTERDISCIPLINÁRNÍCH EXKURZU FYZIKY

6.1 Fyzika

V první fázi, která se zaměřuje na problematiku času v rámci vědecké diskuze, která se odehrává na poli myšlení Fyzikálního, se zaměříme na oblast termodynamika a její vztah, právě k ambicím při řešení otázek po definici a vymezení kategorie času. V této části se

¹²⁹ VICH, J.: *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie* [online]. [cit. 2012-07-25]

¹³⁰ HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, s. 21.

¹³¹ VICH, J.: *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie* [online]. [cit. 2012-07-25]

zaměříme především na oblast návratnosti a pojetí entropie ve vztahu ke konceptu termodynamické šipky času. V poslední části se zaměříme, opět pouze okrajově, na vymezení takzvaného Imaginárního času.

Přesto je důležité se okrajově alespoň v této pasáži zmínit o teorii relativity Alberta Einsteina, která od základu převrátila dosavadní naše myšlení a pohled na prostor, čas a povahu vesmíru vůbec. Tento převrat je v teorii relativity především spjat s představou nadbytečnosti éterů, která se ve fyzice zachovávala po tisíciletí. Stejně je to i s představou a myšlenkou absolutního času, kterou se teorie relativity snažila odstranit či alespoň vyvrátit. Teorie relativity, také přispěla svou měrou k chápání pojmu současnosti a výrazně ovlivnila fyzikální modalitu myšlení, která po této koncepci přicházela na svět. Času se v této koncepci dostává nového výkladu prostřednictvím čtyřrozměrného časoprostoru, kdy samotný čas zaujímá samotnou čtvrtou souřadnici. Do důsledku tato koncepce přeformulovala dosavadní poznatky o našem okolním světě stejně tak, jako o samotném vesmíru.

6.1.1 Termodynamika a šipka času

Pole termodynamiky je oblastí, která se ústředně váže s postavou Jamese Watta, který jako první sestrojil v roce 1782 použitelný parní stroj. Fenomén obecného fungování parního stroje, se tak v sepětí s vývojem parních strojů stává vzorem, jež skýtá anticipovatelný model a inspiraci pro disciplínu, která se v rámci fyziky začala ustanovovat. Termodynamiku v obecném rozsahu můžeme definovat, jako disciplínu, která se zabývá procesy, při kterých dochází k proměně teploty na mechanickou práci, která se projevuje jako přínosnější forma dané energie. Tento model tak přenáší Fyziku z oblasti mikroskopické perspektivy, která je reprezentována především Fyzikou a teoriemi na molekulární úrovni, do oblasti makroskopické. Oblast termodynamiky pak především pracuje

s fyzikálními veličinami, jako je teplota, tlak či objem.¹³² Významnou roli a přínos termodynamika pak chápeme především v tom, že poskytl novou formu myšlení, která svým obsahem nekoresponduje s mechanistickým obrazem světa, který soudobá fyzika v době před termodynamikou poskytovala.¹³³ Právě zakládání a chápání termodynamiky jako interdisciplinárního přístupu v oblasti fyziky bylo formováno na základních myšlenkách, které vedly k ustanovení prvních termodynamických zákonů. Postava Sadiho Carnota byla tak první, která byla v širším měřítku pro termodynamiku a její ustanovování jako disciplíny, velice podstatná. Jeho myšlenkový experiment s idealizovaným strojem, byl po dlouho dobu vědeckému zájmu skryt, jelikož sám autor své úvahy nemohl publikovat z důvodu předčasné smrti. Přesto dnes je již tato postava řazena právem k postavám, které staly u zrodu termodynamiky a jejího ustanovování v rámci kompetence fyzikálního zkoumání tohoto světa, když pomocí myšlenkového experimentu s idealizovaným parním strojem, který dovoluje vratnost termodynamického děje, odhalil, že ani ideální tepelný stroj nikdy nemůže dosáhnout stoprocentní účinnosti.¹³⁴ Tímto experimentem, tak postava Sadiho Carnota představila první podobu termodynamického zákona.

Pokud se podíváme na oblast našeho zkoumání, tedy jak se termodynamika dotýká vymezení a problematiky času, je nutné se zaměřit na vymežující koncepci termodynamické šipky času. Toto vymezení se úzce váže se zpřesněním formulace prvního a druhého termodynamického zákona, který poskytl německý fyzik Rudolf Clausius. V tomto znění je pak první termodynamický zákon vztažen na ukotvenost v zákonitosti zachování energie během transformace mezi jejími různými formami. Druhý zákon je pak formulován na základech poznatků, že teplo může přecházet vždy pouze z teplejšího tělesa na těleso chladnější. K tomuto poznatku, také přispívá William Thomson svým vymezením, jež určuje, že přenosem tepla z teplejšího tělesa na chladnější není možné

¹³² UFFINK, J.: *Bluff your Way in the Second Law of Thermodynamics* [online]. [cit. 2012-07-22]

¹³³ MALÍŠEK, V.: *Co víte o dějinách fyziky*, s. 144.

¹³⁴ COVENEY, P., HIGHFIELD, R.: *Šíp času: Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva*, s. 176.

získat ekvivalentní mechanickou práci.¹³⁵ Právě na těchto základech vymezující a zpřesňující dva první termodynamické zákony se začínají formulovat základy takzvaného Joule-Thomsonova jevu, jež je vlastně teoretickým základem chápání termodynamiky nevratných procesů.¹³⁶ Tento jev lze formulovat jako přeměnu energie mezi různorodými formami, kdy vždy určitá část její energie unikne v podobě nezužitého tepla v důsledku tření, nebo při překonávání odporu vzduchu. Samotný proces, při kterém dochází k takovému spotřebování části energie při přeměně, se nazývá *disipace energie*.¹³⁷ Tímto se tak poprvé objevuje ve fyzice koncepce, která popisuje proces fyzikálních nevratných dějů. Dosavadní podmíněnost fyzikálními zákonitostmi byly ve vztahu časové symetrie, tedy určité časové posloupnosti, a směr času nehraje například v Newtonovské mechanice žádnou roli.

Popisem procesu fyzikálně nevratných dějů se dostáváme v otázkách po času ve fyzikálním prostředí k pojmu „*nevratnosti*“, jež se také v mnoha teoriích stává času neoddelitelnou vlastností. Tuto nevratnost lze chápat ve dvou rovinách, kdy mluvíme o nevratnosti přírodních dějů (*ireverzibilita*) a nevratnosti času (*anizotropie*). Samotný pojem ireverzibility je spjat s posloupností jednotlivých stavů od minulosti do budoucnosti. V druhém případě je anizotropie spojená s nárůstem dílčí veličiny a nemožnosti jejího úbytku.¹³⁸ Důležitým, ne-li nejpodstatnějším segmentem této koncepce, je rozlišení vratných a nevratných procesů, které poskytuje Rudolf Clausius. Clausius zavedl veličinu zvanou „*entropie*“. Tento pojem a jeho chápání je jedním z nejpodstatnějších při rozlišování vratných a nevratných procesů, přesto sám termín zůstává značně nedefinovatelný ještě dnes a jeho špatné chápání, nebo nepochopení vůbec, znemožňuje jakkoliv pracovat s Clausiusovým vymezením. Rudolf Clausius udává, že u vratných procesů zůstává

¹³⁵ Tamtéž, s. 178.

¹³⁶ MALÍŠEK, V.: *Co víte o dějinách fyziky*, s. 142.

¹³⁷ COVENEY, P., HIGHFIELD, R.: *Šíp času: Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva*, s.177-178.

¹³⁸ KROB, J.: *Ontické pozadí představ o Čase* [online]. [cit. 2012-07-22]

celková entropie rovna nule, zatímco u nevratných narůstá.¹³⁹ Entropie je také úzce vázána s jistým rozšířením druhého termodynamického zákona, nebo přesněji: „*Druhý termodynamický zákon lze obecně a předběžně popsat jako záruku toho, že veškeré fyzikální systémy v tepelné rovnováze mohou být popsány veličinou zvanou entropie a že se tato entropie nemůže zvyšovat v takovém procesu, ve kterém systém zůstane adiabaticky izolován, tzn. je-li zabráněno tepelné výměně s jeho okolím.*“¹⁴⁰ Entropii lze tak v sepětí s předchozími řádky specifikovat svou povahou jako veličinu v systému procesů termodynamického rázu, kdy entropie je veličinou anizotropní podstaty, která se dá také charakterizovat svou tendencí k dosažení rovnovážného stavu.¹⁴¹ V tomto procesu čas vystupuje jako samostatná nezávislá veličina.

Pokud se opět vrátíme k termínu „*nevratnost*“, pak se musíme zaměřit na časovou rovinu, která musí být v našem zkoumání kladena na první místo. Pojetí nevratnosti pak ve fyzikálním prostředí evokuje i myšlenku, kterou poprvé vymezil astrofyzik Arthur Eddington. Touto myšlenkou je takzvaná *šipka času*. Arthur Eddington tuto myšlenku poprvé popisuje a rozvíjí v knize *The Nature of the Physical World* (1928). Dle samotného Eddingtona, je takzvaná *šipka času* svázána s charakteristikou, která ji pojí s naším uvědoměním logické posloupnosti, která vychází z fyzikální podmíněnosti. Toto uvědomění šipky času v naší mysli je udáváno jedním směrem. Patrný odklon od tohoto směru nebo jeho obracení, by činil okolní svět naprosto nesmyslným. Ve fyzikálním prostředí a zkoumání je však šipka času spojená pouze při zkoumání hromadných jevů, kdy ukazuje vzrůst určitého prvku.¹⁴² Zde se zjevuje aspekt, proč jsme se vlastně zabývali pojmem „entropie“. Tímto aspektem je především to, že o šipce času se v souvislosti s entropií hovoří jako o takzvané *termodynamické šipce času*. Je to právě spojnice s termodynamickými zákony, přičemž nárůst entropie zachycuje směr

¹³⁹ COVENEY, P., HIGHFIELD, R.: *Šíp času: Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva*, s. 179.

¹⁴⁰ UFFINK, J.: *Bluff your Way in the Second Law of Thermodynamics* [online]. [cit. 2012-07-22]

¹⁴¹ KROB, J.: *Ontické pozadí představ o Čase* [online]. [cit. 2012-07-22]

¹⁴² EDDINGTON, A.: *The Nature of the Physical World*, s. 77.

času. Jak tvrdí sám Eddington: „Zákon o vzrůstu entropie – druhý zákon termodynamiky – stojí, aspoň podle mne, mezi přírodními zákony na nejvyšší příčce. Pokud by vám někdo tvrdil, že vaše oblíbená teorie vesmíru není ve shodě s Maxwellovými rovnicemi – tak tím hůř pro Maxwellovy rovnice. Pokud by byla v rozporu s experimentem – občas se stane, že to experimentátoři zpackají. Avšak jestliže vaše teorie nespĺňuje druhý zákon termodynamiky, nemohu vám dát žádnou naději: nezbyvá vám nic jiného, než ji v nejhlubším ponížení odvolat a prohlásit ji za neplatnou.“¹⁴³

Tímto se také ustanovovaly první úvahy o šipce času, přesto se však v této části dotýkají pouze izolovaných systémů, tj. systémů, které si se svým okolím nemohou vyměňovat hmotu ani energii. V reálném světě takový systém nenajdeme, ale tato idealizace je výhodná pro zjednodušení výpočtů. Toto zjednodušení výrazně přispělo k rozvoji a modifikovatelnosti šipky času v jiných koncepcích, například je tímto významné Boltzmannovo chápání šipky času na úrovni molekul, které také přispělo k významné reorganizaci termodynamiky jako takové.

Pro nás je však nejpodstatnější samotná cesta, která je lemována od vzniku termodynamiky až po vznik samotné šipky času v úvahách Arthura Eddingtona. Tedy přesněji vliv termodynamiky a jejích zákonů, který vytrhl fyziku z jednotvárného konceptu mechanistickým obrazem světa, přes Joule-Thomasonův jev, který významně přispěl ke koncepci a přijetí nevratných procesů ve fyzice a ustanovil tak pole pojmu „nevratnosti“, až po první koncepci takzvané šipky času. To vše formovalo, utvářelo a výrazně ovlivňovalo fyziku při řešení otázek kategorie času v jejím vlastním interdisciplinárním exkurzu.

¹⁴³ COVENEY, P., HIGHFIELD, R.: Šíp času: Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva, s. 183.

6.1.2 Imaginární čas v pojetí Stephen Hawkinga

Teoretický rámec, který se tematikou imaginárního času zabývá, je u Stephen Hawkinga přítomen především kvantovou mechanikou a teoretickým rámcem, který se pojí s takzvanou koncepcí sjednocující teorie. Z vlastního přesvědčení se domnívám, že tyto teorie, tak aby byly plně vysvětleny čtenáři, bylo by nutné samostatné knihy, a i tak bychom se dotýkali pouze okrajového rámce těchto teorií. Proto se pokusíme v sepětí s dostupnou literaturou utvořit pochopitelný abstrakt, tak aby termín imaginárního času, tak jak je chápán a interpretován samotným Hawkingem, byl dobře pochopitelný a vnímatelný i bez znalosti těchto teorií. Pojem „imaginární čas“ nám také v mnoha ohledem může ve svém explicitním znění odkazovat v naší mysli na sféru jiného disciplinárního zkoumání, které by mělo být obsaženo v rámci psychologie. V tento okamžik se nenechme svést na scestí vedené neznalostí samotného termínu a dejme vědět, že termín se do důsledku opravdu týká jen a pouze oblasti fyziky a matematiky. Ve vymezení samotného pojmu, pak mluvíme v souvislosti s přesně vymezeným a definovaným matematickým nástrojem. Svoji podobu a název pak přebírá především z pojetí imaginárních čísel, které využívá. Tato čísla pak svoji podstatou disponují vlastností, které určuje jejich charakter tak, že v numerickém modelu, kdy násobí sami sebe a dávají ekvivalentní záporný výsledek. Pokud tento model s imaginárními čísly zavedeme do zkoumání prostoročasu, pak v rovnicích využitých v tomto zkoumání zanikne rozdíl mezi prostorem a časem.¹⁴⁴ Tomuto efektu se říká také specializace času.¹⁴⁵ V tomto výsledném efektu a samotném jeho důsledku dochází k odstranění počáteční singularity velkého třesku, tedy možná o trochu přesněji, v tomto výsledku vesmír postrádá hranice, nevznikl, nýbrž je.¹⁴⁶ Matematická a fyzikální koncepce imaginárního času se výrazně liší, jak už svou povahou, tak svou vytvořenou účelovostí od času reálného

¹⁴⁴ HAWKING, S.: *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, s. 133.

¹⁴⁵ PRIGOGINE, I., KROB, J.: *Čas k stávání: k historii času: přednáška pronesená 24. září 1993 v Muzeu civilizace v Québecu na zahájení 4. mezinárodního festivalu vědeckého filmu*, s. 41.

¹⁴⁶ HAWKING, S.: *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, s.135.

v našem nejobecnějším chápání. Imaginární čas je časem stvořeným v matematických rovnicích, které se používají například na popis fyzikálních procesů v přírodě. Hawking se rozhodně nevzdává nároků na zkoumání reálného času, ale svůj imaginární čas považuje za vhodný matematický trik, pomocí něhož lze „*vypočítat odpovědi o skutečném prostoročasu.*“¹⁴⁷ I když nám imaginární čas zdánlivě o povaze reálného času nic neříká, je pro nás cenná jeho myšlenka, že „*reálný čas je náš výmysl, který jsme vynalezli, aby nám pomohl vystihnout dřívější představy o přírodě, a jenž se nám přirozený pouze zdá být.*“¹⁴⁸

7 KATEGORIE SYNTETICKÉHO ČASU V AUDIOVIZUÁLNÍM UMĚNÍ

7.1 Modernita a nástup prvních filmů

Ve vymezení modernity je pro nás nejdůležitější aspekt, který odráží proměnu společnosti s komplexní reprezentovatelností v uměleckém vyjádření. Už samotný pojem modernity neoddělitelně reprezentuje sociální reformaci a také transformaci lidského prožívání, zakoušení a pociťování, kterému je v duchu své doby vystavován samotný člověk. Reprezentovatelnost takového prožitku v umění je odrazem lidského chápání skutečnosti, jeho vztahu a roli k samotné pozici mezi dějem světovým a subjektivizací vlastního časového pociťování. Jednoduše řečeno, člověk realizací uměleckého díla zachycuje skutečnost subjektivním rámcem svého prožitku, reprezentuje a interpretuje nejen skutečnost samu, ale i svůj rozměr na pomezí toho dění. Nástupem filmových děl tak člověk dostal novou možnost, jak reflektovat nejen svět svými očima, ale vizi, jež je s pohledem na svět samotného autora spojena. Do doby, kdy přichází technologie, která podporuje a umožňuje vznik mnoha děl filmové tvorby, vstupuje i aspekt

¹⁴⁷ HAWKING, S.: *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, s.133.

¹⁴⁸ Tamtéž, s.138

odmítání technologie a rozvoje technologie ve vztahu jisté převahy nad lidskou individualitou. Ohrožení podstatné dominance člověka z pozice technologické souvisí především s obavou zúžení lidského sebevyjádření a reprezentace v umělecké sféře. Rozvoj technologie je tak především v počátcích vnímán jako něco hostilního, co může bránit člověku plně se realizovat ve své umělecké kompetenci. Tato obava byla však záhy překonána a brány novému uměleckému médiu byly otevřeny. Médium, jež se neustále utváří a formuje s každou uměleckou intenzí a vizí, kterou do ní člověk vkládá.

Pro nás tedy bude v další části důležité vymezit nejen technologické předpoklady vzniku nového komplikovaného a komplexního média, čímž nepochybně film byl, a dovolím si říci ve své stále se rozšiřující podobě nepochybně stále je, ale také rozličné populární formy vizuální kultury, jež filmu předcházely, nebo byly vytvářeny paralelně s filmem. Zaměříme-li se na formy vizuální kultury, jež filmu předcházely a jež dozajista utvářely podobu filmu, ale i přístup k němu jako k médium disponujícím nejen určitou vizuální skutečností. Je nutné se zde dotknout fenoménu vizuální kultury, který se nazývá **camera obscura**. V případě terminologie se u camery obscury jedná o latinský název. Je také nejužívanější a nejstarší. V doslovném českém překladu znamená dírková komora. Samotný princip camery Obscure je založen na konstrukci, která může mít jakoukoliv velikost a disponuje organizovanou uzpůsobeností předmětů, které umožňují přenos určité nové vizuální zkušenosti. Toto organizované uzpůsobení předmětu se nejvíce realizuje tak, že „*mezi předmětem a citlivým materiálem stojí překážka v podobě jakéhosi stínítka s velmi malou dírkou. Když je vzdálenost mezi předmětem a dírkou menší než vzdálenost od dírkou k citlivému materiálu, obraz se průměrně zobrazí zvětšený a stranově i výškově převrácený. Pokud délka mezi předmětem a otvorem bude větší, výsledný obraz bude znovu stranově převrácený, ale menší. Když se tyto dvě délky rovnají, obraz zůstává stejně velký*“.¹⁴⁹ Zaměříme-li se na historii camery obscury, je nutné vyzdvihnout jméno

¹⁴⁹ POLÁCHOVÁ, T.: *Videoobscura*, s. 2.

anglického filozofa Rogera Becona, kterému náleží první pokusy o zkonstruování camery obscury. A to již ve 13. století.¹⁵⁰ Přesto se však za vynálezce camery obscury považuje Leonardo da Vinci, který o dvě stě let později ve svém rukopise *Codex atlanticus* věnoval pozornost formování světelného obrazu procházejícího skrze malý otvor. Ale podrobný popis fungování camery obscury líčí až neapolský učenec Giovanni Baptista della Porta ve své knize *Magia naturalis*. V 17. stol. se camera obscura stala velice populární. Na místo dírky se zasadila spojná čočka, jež při větší světelnosti zvýšila ostrost obrazu. Za autora názvu camera obscura je považován Jan Kepler, který také přišel s přenosnou variantou dírkové komory.¹⁵¹ Je nutné také zmínit další zařízení, které přímo vycházelo z principu camery obscury. Tímto zařízením je takzvaný *polymetroscopium dioptricum*. Jednalo se o vynález George Fridricha Brandera, který „byl univerzálním zařízením použitelným jako camera obscura, jako mikroskop nebo dalekohled a také pro měření zorného úhlu“.¹⁵² V polovině 19. století vystupuje do popředí další osobnost, která se stala duchovním otcem moderní camery obscury a díky níž se daly zhotovovat primitivní fotografie. Mluvíme především o osobnosti Davida Brewstera. Camera obscura dozajista neovlivnila vývoj a vznik filmu jen svým přístupem v oblasti vizuální kultury, ale také na poli technickém, jelikož na principu camery obscury byly později založeny jak fotoaparát, tak i samotná kamera. Na tento technický přínos Camery obscury poukazuje i Karel Smrž, když udává: „Camera obscura je prototypem všech aparátů, které nás dnes na každém kroku obklopují a v nichž světlo kreslí samo obraz světa.“¹⁵³ Na camera obscura navazuje i další fenomén vizuální kultury, který se nazývá **laterna magika**. Za vynálezce laterny magiky je považován jezuitský mnich Athanasius Kircher, který ve svém spisu o optice *Ars magna lucis et umbrae* (1671) také princip laterny magiky popisuje.¹⁵⁴ Princip laterny magiky byl vlastně restrukturovaným

¹⁵⁰ RENNER, E.: *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*, s. 39.

¹⁵¹ POLÁCHOVÁ, T.: *Videoobscura*, s. 4-5.

¹⁵² SKOPEC, R.: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, s. 25.

¹⁵³ SMRŽ, K.: *Dějiny filmu*, s. 42.

¹⁵⁴ KOKSWIJK, J. V.: *Digital Ego: Social and Legal Aspects of Virtual Identity*, s. 55.

principem camery obscury, nebo přesněji se jednalo o převrácený princip camery obscury, kdy byl do uzavřeného prostoru vložen zdroj světla, v případě laterny magiky se jednalo především o lampu, a tento zdroj světla se posléze prostřednictvím zrcátka dále šířil. Jan Bernard dále k tomuto principu laterny magiky uvádí: „*Světelný paprsek procházel průhledným materiálem, na němž byl namalován převrácený obrázek. Po průchodu světelného paprsku štěrbinou s čočkou jím byl obrázek promítnut v normální poloze.*“¹⁵⁵ Camera obscura stejně tak jako laterna magika, měly dozajista vliv na film jak v technické rovině, tak i jako jistá forma přispívající k rozvoji vizuální kultury, která ústí až k filmu, ale u filmu samotného nekončí. Na rozvoj filmu však měly vliv i jiné formy vizuální kultury. Devatenácté století bylo silně spojeno s rozvojem vizuálních forem populární kultury. Průmyslová revoluce umožnila vzniknout v masové produkci další specifické formě vizuální kultury, která se nazývá *dioramata*. Dioramata poskytovaly model určité imaginativní formy vytvořené spojením malovaného pozadí a trojrozměrných postav před nimi, které zobrazovaly historické události. Celá struktura prvků pak měla působit co nejrealističtěji.¹⁵⁶ V případě průmyslové revoluce nemůžeme také zapomenout na silný rozvoj vizuální kultury v oblasti fotografie, optiky, ale také v oblasti vizualizace knih apod. Na film a jeho podobu především v kulturním spektru měly vliv i jiné druhy vizuální podívané jako byly například cirkusy, zábavní parky, kabarety, varieté. Tento vliv například můžeme spatřit u představení kinematografu Bratrů Lumièrů, kdy byl kinematograf ve svých počátcích k vidění jako laciné umění v jarmarečních boudách na pouťových atrakcích, u představení laterny magiky a také v divadle. Kinematograf se tedy stává kočovným a začíná se šířit mezi široké lidové masy. Po roce 1900 se dokonce osamostatňuje a vymezuje se tak oproti jiným druhům kočovného umění jako je cirkus, kouzelné divadlo či panoptikum. Převaha nomádského způsobu promítání končí v Evropě v roce 1906 a v USA dokonce v roce 1902, vzniká totiž

¹⁵⁵ BERNARD, J., FRÝDLOVÁ, P.: *Malý labyrint filmu*, s. 365.

¹⁵⁶ DAGUERRE, L. J. M.: *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, s. 22-23.

první stálý biograf.¹⁵⁷ Ale tím se budeme zabývat níže. Pro nás bylo v této části důležité vymezit alespoň základní fenomény a formy vizuální kultury, které se filmu a jeho vzniku úzce dotýkají.

V další části bude důležité si vymezit alespoň základní technické predispozice pro vznik filmu. S technickými predispozicemi pro vznik filmu souvisí také jeden důležitý objev na poli optiky a psychologie, který úzce souvisí s biologickou determinovaností zrakového vjemu se schopností člověka zaznamenávat vizuální podněty a se schopností mozku tyto vizuální podněty uchovávat po určitý časový interval bez nutnosti být v přímém kontaktu s již dříve zakoušenou zrakovou zkušeností.¹⁵⁸ Mluvíme o jevu, který se nazývá ***persistence zrakového vjemu***, jedná se tedy, jak již jsme uvedli, o schopnost lidského mozku uchovávat si vizuální vjemy či vizuální zkušenosti (v případě filmu mluvíme o obrazu) vnímané okem ještě chvíli poté, co zmizí ze zorného pole. S objevem persistence zrakového vjemu se setkáváme v roce 1824 u Petera Marka Rogeta. Persistence zrakového vjemu je založená na určitém principu setrvačnosti, přesněji látky vzniklé rozkladem rodopsinu neboli zrakového purpuru obsaženého v sítnici. Při jejím osvětlení způsobují tyto látky dráždění nervových konečků, které je ve zrakovém centru mozku vyhodnoceno jako zrakový vjem. Po zániku fyzikálního popudu doznívá zrakový vjem tak dlouho, dokud nedojde k regeneraci zrakového purpuru, což trvá 1/7 až 1/3 s.¹⁵⁹ Při rychlých periodických změnách jasu nestačí předchozí vjem zaniknout, takže dochází ke splynutí s novým jevem. Frekvence změn potřebná ke splyvání jednotlivých vjemů záleží na jasu obrazu a podrážděné části sítnice. Zvýšením frekvence impulsů nad 13 za sekundu nebo zkracováním přestávek mezi nimi se dosáhne konstantní intenzity vjemu a oko vnímá střední hodnotu jasu.¹⁶⁰ Bez této nedokonalosti lidského oka by tedy nebyl možný vznik kinematografie, neboť v kinematografii se využívá právě promítání dílčích obrázků v

¹⁵⁷ PIŠTORA, L.: *První půlstoletí filmu na území České republiky*, s. 69.

¹⁵⁸ WELLS, L.: *Photography: A Critical Introduction*, s. 180.

¹⁵⁹ GRAHAM, C. H.: *Vision and visual perception*, s. 288.

¹⁶⁰ SHARPEY-SCHÄFER, E. A.: *Text-book of physiology 1*, s. 1067.

rychlém sledu za sebou. Fenoménu persistence zrakového vjemu se pak Roget nejvíce věnuje v díle *Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel when seen through vertical apertures* (1824).¹⁶¹ Toto dílo především představuje specifický fenomén, který je vlastností lidského oka, bez níž by člověk nejen nebyl schopen sledovat film ale ani by nedokázal pozorovat naprosto žádný pohyb ve svém okolí. Přesto tato myšlenka není v historii až tak vzácná. Například v 17. a 18. století se Isaac Newton a Chevalier Patrice d'Arcy také výrazně zaobírali fenoménem doznívání zrakových vjemů. Chevalier Patrice d'Arcy pak dokonce ve svém pamětním spise zaslaném Akademii věd roku 1765 ustanovil interval doznívání zrakového vjemu na třináct setin vteřiny.¹⁶² Objev persistence zrakového vjemu souvisí také s dalším fenoménem, který se filmu dotýká jak na úrovni technické, tak psychologické. Mluvíme především o proměně snímkové frekvence ve filmovém spektru. Proměna snímkové frekvence se úzce dotýká sféry technického rozvoje kinematografie, ale také jisté podoby transferu filmového obrazu a informací v něm obsaženém. V samém důsledku fenomén snímkové frekvence a jeho proměna úzce souvisí se schopností zachycení obrazu v kontinuálním sledu a tato relace snímku je i nositelem v abstraktním rámci, jako jakási dispozice filmové realizace, jež zajišťuje podobu kontinuity časového rámce pohyblivého spektra filmového obrazu. Fenoménu snímkové frekvence se dotkneme v pozdější části naší analýzy.

V dané chvíli je nutné se zaměřit na technologické predispozice vzniku filmu, jelikož bez nich by realizovatelnost filmového obrazu nebyla možná, stejně tak, jako by nebylo možné mluvit ani o fenoménu snímkové frekvence ve sféře kinematografické. Je ale nutné mít na paměti, že fenomén snímkové frekvence obrazu úzce souvisí i s objevem persistence zrakového vjemu, tedy s jakousi psychologickou dispozicí člověka k uchovávání vizuálních vjemů či vizuálních zkušeností v mozku

¹⁶¹ MORAN, T. P.: *Introduction to the History of Communication: Evolutions and Revolutions*, s. 169-170.

¹⁶² WADE, N., WADE, N. J.: *Perception and Illusion: Historical Perspectives*, s. 112.

ještě chvíli poté, co zmizí ze zorného pole. Vrátime se tedy k technologickým predispozicím, které umožnily později vzniknout filmu. Objev persistence zrakového vjemu měl pro vývoj filmu značný význam, k dalším technologickým požadavkům pak bylo nutné přidat větší kapacitu projekce, také nutnost využití fotografie a vytvoření kontinuálního sledu obrazů na čistém povrchu z těchto fotografií, tedy jakási nutnost zkrácení expozice. V neposlední řadě zde byla také nutnost materiálu, který by byl natolik pružný, aby bylo možné vložit jednotlivé fotografie a přitom materiál byl použitelný v kameře. Posledním předpokladem pak byl správný mechanismus přerušování pro fotoaparáty a projektory. Pojdme si tedy tyto body rozebrat. Nutnost zkrácení expozice byla stanovena na minimálně 16 snímků za sekundu. Jak udává Bordwell: *„Taková technika vznikala jen pomálu. První stálou fotografií vytvořil v roce 1826 na skleněné desce Claude Niepce, ale doba expozice byla osm hodin. Po celá léta se fotografie dělaly jen na kovu nebo na skle, bez použití negativů, takže od každého obrázku existovala pouze jedna kopie. Expozice trvala několik minut. V roce 1839 představil Henry Fox Talbot negativy na papíru. Zhruba v téže době již bylo možné přenést fotografické obrázky na skleněné destičky a promítat je. Ale expozice ve zlomku vteřiny byla proveditelná až od roku 1878.“*¹⁶³ Dostáváme se k dalšímu bodu a tím je vhodný materiál, který dokáže pojmout fotografie a který je natolik pružný, aby byl využitelný v kameře. K tomuto bodu Bordwell také udává: *„V roce 1888 vynalezl George Eastman fotoaparát, který dělal fotografie na svitky citlivého papíru. (...) O rok později představil Eastman průhledný celuloidový filmový svitek, což byl zásadní krok na cestě k filmu. Jeho film byl určen pro fotoaparáty, ale vynálezci mohli využít tento ohebný materiál při navrhování přístrojů, které měly zachytit a promítnout pohyblivé obrázky.“*¹⁶⁴ V neposlední řadě byla důležitou technickou predispozicí pro vznik filmu otázka správného principu a mechanismu přerušování pro fotoaparáty a projektory. K tomuto Bordwell udává: *„...Experimentátoři museli najít vhodný*

¹⁶³ THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu*, s. 22.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 23.

mechanismus krokového posuvu pro kamery a promítačky. V kameře se pruh filmu musel pokaždé krátce zastavit, zatímco světlo proniklo čočkami a osvětlilo filmový obrázek. Poté film zakryla clona a na místo se posunul další rámeček. Podobně se i v promítacím zařízení každý obrázek na okamžik zastavil v průzoru, aby ho světelný paprsek mohl promítnout na plátno, pak zakryla čočky clona a filmový pás se mezitím posunul. Za vteřinu muselo nejméně šestnáct filmových okének zapadnout na správné místo, zastavit se a zase se posunout dál.“¹⁶⁵ Díky těmto technologickým posunům a vynálezům bylo pak možné v devadesátých letech devatenáctého století možné prohlásit, že existují všechny nezbytné podmínky pro vznik filmu.

Tím však technologický vývoj filmového záznamu a reprodukcí filmového obrazu nekončí, ba naopak a my se mu budeme dozajista ještě věnovat, ale vrátíme se pro tento okamžik k otázce možné kapacity projekce, stejně tak jako k objevu persistence zrakového vjemu v kontrapozici s vynálezy, které pracovaly s principy podobným filmové realizaci. Dozajista patří tyto vynálezy k určité formě soudobé populární vizuální kultury, ale bez předchozího vymezení objevu persistence zrakového vjemu by mohla být jejich analýza dosti složitá a zavádějící. Proto se k nim vracíme až teď. Tyto vynálezy dozajista patřily k spektru vizuální kultury, která přispěla k rozvoji filmu, jak na poli vizuálního vnímání, tak na poli analytického přístupu k pohybu. Tato fascinace pohybem pronikala u mnoha vynálezců a kinematografických osobností napříč celým vývojem filmového spektra. Na úplném začátku kinematografie, stejně tak v jeho kontinuálním vývoji, stojí snaha o zachycení a rozklad pohybu. Pohyb není motivem jen a pouze filozofických kontemplací, ale stává se motivovaností i napříč vývojem mnoha umění v lidské historii. Snaha reprodukovat obraz pohybu, vymezit či alespoň zachytit jeho fáze sahají až po pravěké nástěnné malby. Jak udává Karel Smrž: „[...] v tomto temném počátku dějin lidstva, kdy se rozvíhají první jiskry primitivní umělecké kultury, pokusil se anonymní

¹⁶⁵ THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu*, s. 23.

pravěký tvůrce o vyjádření pohybu tím, že nakreslil několik jeho postupných fází. [...] počátkem devatenáctého století zachytili pohyb podobným způsobem vynálezci rozličných dětských hraček, předvádějících ožívající obrázky, a po několik dalších desetiletí studoval jej v podstatě stejně znamenitý francouzský fyziolog Marey. Tudy vedla cesta k vynálezu kinematografu.“¹⁶⁶ Karel Smrž také ve své knize poukazuje na dva tendenční směry, které měly vést k vynálezu kinematografu. První směr se snažil o zachycení pohybu a druhý se zabývá stínovou kresbou. Jak podotýká Karel Smrž: „Teprve tehdy, když se oba tyto proudy spojily [...] byla vybudována spolehlivá základna pro nedaleký vynález kinematografu.“¹⁶⁷ Jan Bernard pak udává ještě třetí hledisko, jímž byl vývoj optiky a fotochemie.¹⁶⁸ Pojďme se tedy zaměřit na vynálezy, které se svým principem a realizací pohybu podobají snahám vizuálního zachycení tohoto aspektu i v prvních fázích filmové realizace. Prvním takovýmto vynálezem je takzvaný **thaumatrop**. Jedná se o vynález, který záměrně využívá objev persistence zrakového vjemu. Tento vynález byl přiznán doktoru Fittonovi z Anglie, ale zpopularizován byl Angličanem doktorem Pariselem kolem roku 1826.¹⁶⁹ Tento vynález fungoval na jednoduchém principu, kdy byly kombinovány dva obrazy, které se vzájemně doplňovaly. Jednalo se obrázky, které se vzájemně doplňovaly a měly určitou společnou symboliku a ve vzájemném vztahu tvořily dobře známý obraz. Jednalo se například o obraz ptáček a klec, váza a květina, nebo kůň a jezdec.¹⁷⁰ Tyto obrazy se nejčastěji umísťovaly na rub a líc kolečka z různého materiálu. Na protilehlých stranách obvodu byl připevněn provázek, jehož natočením a napnutím se kartonové kolečko roztočilo. Pokud se destička točila dostatečně rychle, oba obrazy se vzájemně propojily v jeden. Pro prekinematografické období bylo velmi charakteristické právě ruční malování a konstruování obrazů prezentovaných prostřednictvím aparátů, které umožňovaly vytvářet iluzi

¹⁶⁶ SMRŽ, K.: *Dějiny filmu*, s. 23.

¹⁶⁷ Tamtéž, strana 29.

¹⁶⁸ BERNARD, J., FRÝDLOVÁ, P.: *Malý labyrint filmu*, s. 363.

¹⁶⁹ *Sborník Národního technického muzea v Praze*, svazek 24, s. 29.

¹⁷⁰ ROSSAAK, E.: *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, s. 32.

pohybu. To se týká jak vynálezů, které navazují na princip thaumatropu tak dalších vynálezů, které si představíme. Dalším vynálezem je takzvaný **fenakistiskop**. Za vynálezce toho přístroje je považován belgický fyzik Antoine Plateau. Princip tohoto přístroje se velice podobá Stampferovu Stroboskopu.¹⁷¹ Jedná se o princip takzvaného stroboskopického disku či kotouče, který byl založený na nedokonalosti lidského oka. Kulatý disk má po svém obvodu nakreslený rozfázovaný pohyb nějakého procesu či dění. Mezi obrázky jsou umístěny štěrbiny. Skrze štěrbinu pak mohl člověk pozorovat iluzi pohybu, pokud se s přístrojem postavil před zrcadlo a pozoroval v něm odraz rotujících kreseb. Tmavé plochy mezi průzory přerušovaly pohled na obrázky v zrcadle a vyvolávaly tak stroboskopický jev.¹⁷² Dá se říci, že *“Fenakistiskop je vlastně první přístroj, který slouží k syntetizování pohybu fotograficky analyzovaného pole modelu. Nevýhodou přístroje bylo, že počet obrázků byl omezen poloměrem samotného kotouče”*.¹⁷³ V neposlední řadě je nutné představit i takzvaný **zootrop**. Jedná se o vynález amerického vynálezce Williama Hornera, který je představil světu roku 1834, ale pro masovou produkci byl uvolněn až roku 1860.¹⁷⁴ Jednalo se o zdokonalenou formu stroboskopu. Do nízkého válce byly umístěny na papírových pásech kresby s rozfázovaným pohybem, které mohl divák sledovat štěrbinou ve válci. Roztočením samotného válce pak vznikala iluze pohybu na nakreslených segmentech papírového pásu uvnitř válce. Společným aspektem všech těchto vynálezů bylo to, že se jednalo o realizaci či navozování iluze pohybu, která byla způsobovaná změnou fázovaných kreseb a prostřednictvím principů jednotlivých přístrojů, které jsme si zde vymezili. V 2. polovině 20. století pak kresby nahrazovaly fotografie a tím se v mnoha ohledech přibližovaly samotnému filmu. Z mnoha případů můžeme vyzdvihnout **zoopraxiskop** Edwarda Muybridge. Edward Muybridge byl vlastně jedním z prvních, kteří se snažili nahradit kresby opravdovými fotografiemi, a díky své povaze je i zoopraxiskop považován

¹⁷¹ MUNSTERBERG, H.: *The Film: A Psychological Study*, s. 3.

¹⁷² MATHER, G.: *The Motion Aftereffect: A Modern Perspective*, s. 6.

¹⁷³ *Sborník Národního technického muzea v Praze*, svazek 24, s. 62.

¹⁷⁴ ENTICKNAP, L.: *Moving Image Technology - from Zoetrope to Digital*, s. 7.

i za jeden z prvních videoprojektorů vůbec.¹⁷⁵ Jak už sám název napovídá zoopraxiskop je založen jak na principu zootropu, tak na principu fenakistiskopu. Samozřejmě se jednalo o Edwardem Muybridgem upravenou formu a konstrukci, ale princip byl velice podobný.¹⁷⁶ Přesto nahrazení kreseb opravdovými fotografiemi přineslo další důležitý aspekt a tím bylo i přiblížení záznamu pohybu blíže k reálně objektivním rysům, tedy fotografie vycházely z určitých reálných skutečností a jevů. Fázovaný soubor fotografií zachycující určitý děj v posloupném sledu pak v aspektu možnosti zachycení a následné reprodukce dal možnost vzniknout i novým studiím v analytické rovině, které se vztahují k fenoménu pohybu. I samotný Edward Muybridge se tímto proslavil, když se soustředil na fotografování těchto podrobných fází pohybu u zvířat a později i lidí. Dalším specifickým vynálezem je pak takzvaná **fotografická puška**. Jedná se vynález francouzského vědce Etienna-Julesa Mareyho. Jednalo se vlastně o jakousi formu fotoaparátu, který disponuje teleobjektivem a svým tvarem připomíná pušku.¹⁷⁷ Jedná se velmi specifický prostředek fotografického záznamu, nejen díky své jednoduché konstrukci, ale i díky dispozicím, které lehká manipulace s přístrojem poskytovala, tedy i možnostem záznamu pohybu v prostoru. Fotografická puška byla také schopná zhotovit až 100 snímků za sekundu.¹⁷⁸ Etienne-Jules Marey také experimentoval s papírovým pásem jakožto formou materiálu, na kterém jsou uchovávány fotografické záznamy. Papírový film se však nedal promítat. Bylo zapotřebí pevnějšího a průhledného materiálu. Takový však již existoval a byl jím především celuloid. Papírový pás tedy Etienne-Jules Marey později nahradil pásem celuloidovým.¹⁷⁹ U fotografické pušky se dozajista jedná o jednoho z předchůdců dnešních osobních kamer a fotoaparátů. Dalším vynálezem je pak **praxinoskop**. Zde se pak v případě praxinoskopu přesouvám od prostředků a možností fotografického záznamu určité pohybové relace k možnostem reprodukce

¹⁷⁵ BLACK, J.: *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, s. 243.

¹⁷⁶ MATHEWS, N. M.: *Moving Pictures: The Un-easy Relationship Between American Art and Early Film*, s. 44.

¹⁷⁷ BRAUN, M.: *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, s. 214.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 399

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 151-153.

či zprostředkování obrazu a v samém důsledku a přesněji můžeme říci ke zprostředkování obrazu určité realizace pohybových sekvencí. Princip praxinoskopu je založen a inspirován především zootropem, opět se však jedná v případě praxinoskopu o zdokonalenou konstrukci. Praxinoskop je vynálezem francouzského vědce Charlese-Émila Reynauda. Tento přístroj pak od roku 1892 používal ve svém „*optickém divadle*“ v pařížském Grévinově muzeu.¹⁸⁰ Jedná se vlastně o projektor, který promítal obrazy na projekční plochu. Praxinoskop je však vynálezem, který měl jednu velkou slabinu oproti ostatním vynálezům své doby. Nepoužíval totiž celuloidového pásu ani fotografických snímků, ale vlastnoručně namalovaných obrázků na papírový pás.¹⁸¹ Přínos praxinoskopu, ale netkví v technické rovině, ale spíše v předznamenání vývoje filmové kultury v rovině distribuce filmového obrazu k samotnému divákovi, tedy i k určité formě populární kultury sledování filmů. Posledními vynálezy, kterým se zde budeme věnovat, jsou vynálezy v technické rovině natolik rozvinuté, že se jedná o poslední článek a spojovatele předešlých vizuálních vynálezů a nástupu kinematografických realizací. Jedná se především o **kinetoskop, kinematograf a bioskop**. Nehledě na fakt, že se v případě všech třech zmiňovaných vynálezů jedná o takřka paralelní technologické vývoje technologický tendencí a snahy o distribuování a reprodukci filmového obrazu k divákovi, jedná se také a to především o symbolickou dobu nástupu filmu jako takového. V případě **kinetoskopu** se jedná o vynález Thomase Alvy Edisona, ale většinu práce vykonal jeho asistent William Kennedy Laurie Dickson.¹⁸² Edison si nechal svůj kinetoskop patentovat už roku 1891. Film se pozoroval okulárem, který se promítal před žárovkou.¹⁸³ Kinetoskop tedy pracoval na principu „*v němž lze pozorovati ožívající obraz přímo, zvětšený vhodným okulárem*“.¹⁸⁴ Edison odmítl promítat své filmy na plátno před veřejností, neboť se domníval, že by tím zabil slepici snášející zlatá vejce;

¹⁸⁰ STRAUVEN, W.: *The Cinema of Attractions Reloaded*, s. 237.

¹⁸¹ NEUPERT, R.: *History of Animated Cinema*, s. 13.

¹⁸² PHILLIPS, R.: *Edison's Kinetoscope and Its Films*, s. 25.

¹⁸³ Tamtéž, s. 27.

¹⁸⁴ SMRŽ, K.: *Dějiny filmu*, s. 223.

podle něho nebylo totiž mnoho vyhlídek, že by se veřejnost mohla zajímat o němý film.¹⁸⁵ K samotnému vývoji kinetoskopu Bordwell udává: *“V roce 1889 se Edison vypravil do Paříže a uvedl tam Mareyho kameru, která pracovala s pásy ohebného filmu. Dickson si na základě toho obstaral množství filmového materiálu značky Eastman Kodak a začal vymýšlet nový typ přístroje. Do roku 1891 byly kamera kinematograf a prohlížeč skříň nazvaná kinetoskop připraveny k patentování a předvedení”*.¹⁸⁶ Dalším důležitým hlediskem, které je nutné zmínit je také to, že *„Dickson rozřezal archy Eastmanova filmu na proužky široké jeden palec (zhruba 35mm) slepil je k sobě a po obou stranách každého políčka vyrazil čtyři otvory, aby mohla ozubená kola posunovat film v kameře a kinetoskopu. Toto Dickensonovo rozhodnutí ovlivnilo celou historii kinematografie, protože 35mm filmový pás se čtyřmi perforacemi na políčko se stal normou.”*¹⁸⁷ Dalším vynálezem na poli kinematografické realizace je takzvaný **bioskop**. Jedná se o vynález německých bratrů Maxe a Emila Skladanowských.¹⁸⁸ Bioskop bratrů Skladanowských a kinematograf bratrů Lumiérových lze považovat za opravdové vrcholné stádium technologického rozvoje ve vztahu k distribuci filmového obrazu divákům a předznamenání nové vizuální kultury a svébytného fenoménu a média, jímž film dozajista ve svých počátcích byl a stále je. Princip bioskopu byl založený na principu dvou filmových pásů. Jak udává Bordwell: *“Bioskop obsahoval dva pásy tři a půl palce širokého filmu, které běžely vedle sebe, obrázky z nich se promítaly střídavě (...) Bioskop byl však příliš těžkopádný a Skadanowští nakonec převzali standartní 35mm jednopásový film.”*¹⁸⁹ V případě **kinematografu** bratří Lumiérů se jednalo o velký komerční úspěch a posun v distribuci a reprodukci filmového obrazu. Jak udává Plažewski o významu tohoto přístroje: *„Všichni sestrojili aparáty, které se podobaly těm Lumiérovým a někdy byly technicky dokonce důvtipnější. Chyběly jim ale buď peníze, mecenáši*

¹⁸⁵ SADOUL, G.: *Dějiny filmu. Od Lumiéra až do doby současné*, s. 11.

¹⁸⁶ THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu*, s. 25.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 25.

¹⁸⁸ ZONE, R.: *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film*, s. 66.

¹⁸⁹ THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu*, s. 25.

anebo prostě štěstí.“¹⁹⁰ V případě kinematografu se jednalo o malou kameru, která měla být technologickou invencí a reakcí na Edisonův kinetoskop. K principu a fungování kinematografu se vyjadřuje i Bordwell, když říká: „Kinematograf, používal 35mm film a krokovací mechanismus podle šicího stroje. Kamera mohla sloužit i jako kopírka, když se začaly vyrábět i pozitivní kopie. Připevnila-li se před laternu magiku, tvořila zároveň součást projektoru. Důležité bylo, že se bratři Lumiérové rozhodli točit své filmy rychlostí šestnácti okének za vteřinu. (místo čtyřiceti šesti okének za vteřinu, jak tomu bylo u Edisona); tato rychlost se stala standardní filmovou rychlostí na dalších dvacet pět let.“¹⁹¹

Proč pro nás bylo vlastně vymezení všech těchto principů a vynálezů počínaje persistencí zrakových vjemů až po první technologické nástupce v kinematografické realizaci tak důležité? Odpověď je velmi jednoduchá, všechny tyto principy, jak psychologické, technologické, biologické či prostá motivovanost vývoje vizuální kultury a fascinace pohybem mají nezměrný vliv ve vymezení kategorie času v kinematografické realizaci a ve vývoji filmu jako takového. Persistence zrakového vjemu odkrývá determinovanost biologického a psychologického potenciálu a kompetence člověka na vývoj a podobu filmového spektra. Bez tohoto objevu by ani nebyl možný vznik filmu jako takového. Technologická realizace všech vynálezů stojících na tomto principu je vlastně přibližování se kontinuitě a schopnostem lidského vnímání. Z tohoto popudu pramení i snaha o určitou technologickou podobu záznamu procesů a změn, které jsou člověkem v samém důsledku i vnímatelné a zachytitelné. Kinematografická kompetence „komunikovat“ s člověkem přímo závisí na schopnosti člověka tuto „komunikaci“ obsáhnout. Jeli tedy kinematografickou tendencí zprostředkovat určitou rámcovou skutečnost realizující se na interním principu procesů a změn, musejí být tyto změny a procesy člověkem vnímatelné. Schopnost člověka vnímat určitý interní mechanismus změn a

¹⁹⁰ PLAŻEWSKI, J.: *Dějiny filmu*, s. 26.

¹⁹¹ THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu*, s. 25.

procesů ale není závislý pouze na schopnosti tento proces zaznamenat, ale také tento mechanismus pochopit. Sémantická struktura samotného mechanismu změn a procesů je dalším kritériem, které je mimořádně důležité, protože se nejedná jen a pouze o nahodilý princip nesourodých jevů, ale v kinematografické realizaci se jedná především o strukturovaný mechanismus změn a procesů vzhledem k měnícím se celkům. Člověk je tedy schopný záznamu určitého obrazu, který je sám pro sebe již vnímatelným celkem, nositelem určité informace, ale má-li být udána vazba mezi jednotlivými procesy a změnami těchto celků, musí být mezi nimi i určitý významový vztah, který udává podobu i význam změny mezi jednotlivými celky. Například v případě thaumatropu, kde je nejlépe vidět izolovaný princip realizovaný na dvou obrazech, které se při roztočení spojí v jeden společný obraz. Obraz ptáčka a klece se spojí do podoby ptáčka v kleci. Zkusíme-li spojit například ptáčka a psa, jaký je výsledný obraz? Bude se jednat o sérii obrázků, kdy jeden bude nahrazovat druhý bez kontinuální vazby a motivovanosti konečného obrazu. Tedy mechanismus procesů a změn je realizovaný jak na podobě samotné realizace a možnosti člověka tuto změnu zaznamenat, tak i na možnostech člověka tuto změnu významově obsáhnout. To je důležité především s ohledem na pozdější vývoj kinematografických realizací a tendencí, které do jednotlivých obrazových celků vkládají pod určitou uměleckou strategií či vizí další strukturované celky, které modifikují jak povahu samotných jednotlivých obrazů, tak dimenzionalitu významových změn, které se mezi těmito obrazovými celky udává. Pohyb je dozajista při vymezení časového rámce díla důležitý, ale je nutné říci, že v rámci filmu nelze mluvit o jakémsi homogenním pohybu v rámci všech realizovaných celků a změn, stejně tak jako nemůžeme mluvit v rámci filmu o homogenním časovém vymezení. Multidimenzionální rámeček časového vymezení je přímo závislý na multidimenzionálním aspektu všech procesů a změn, které se v rámci filmu udávají. Nikdy tedy v případě času nemůže jít ve filmu o jednotně vymezenou a neproměnnou konstantu. Čas je integrovanou složkou obsaženou ve všech aspektech realizovaných celků filmu a jako takový nemůže být

vykládán bez analýzy partikulárních částí díla, které jeho podoby modifikují. Říci, že čas je konstantní i pro audiovizuální dílo s ohledem na fakt, že můžeme udat délku na pozadí měření například stopkami od začátku filmového záznamu do jeho konce, je jen potvrzení, že film má mnoho časových rámců, a toto měření dokazuje jen jeden z mnoha. Pojdme se například podívat na jeden příklad, který nám lze poskytnout například digitální animace. Vezme-li izolovaný model, který je složen z 10 animovaných snímků, přičemž animaci realizujeme na pozadí pohybu panáčka z bodu A do bodu B, přičemž první animovaný obrázek obsahuje panáčka hledícího z bodu A do bodu B, tři další snímky pak obsahují záznam pohybu do bodu B. Jedno pole pak obsahuje panáčka, který se vyskytuje na bodu B, ale nesměřuje hlavou na bod A, další obrazové pole pak obrací panáčka na bodu B tak aby hleděl na pole A. Následují další tři pole pohybu panáčka z bodu B do bodu A. Zde je pak jedno pole, kdy panáček stojí na bodu A, ale nesměřuje hlavou na bod B. Po tomto pak následuje pole, které jsme umístili jako první (tedy panáček hledící z bodu A do bodu B). Jedná se o model animace panáčka, který cestuje z bodu A do bodu B a zase zpátky, přičemž na každém bodu udělá otáčku, aby mohl pokračovat z jednoho bodu do druhého. Máme tedy izolovaný model, který podle všeho můžeme změřit stopkami tak, že budeme měřit trvání délky pohybu animace od počátku do jejího konce. Ale co když tento model v digitální animaci neuzavřeme pouze na tuto izolovanou událost a necháme animaci běžet pořád dokola? Budeme mít tedy v ruce nekonečnou animaci závislou pouze na technických možnostech, které animaci umožňují. Jak pak budeme měřit čas? Tak, že vezmeme prvotní model a jeho délku měřenou stopkami a budeme jej násobit počtem opakování? To je možné pouze pro člověka, který je informován o prvotních podmínkách izolovaného modelu. Jak může člověk, který není seznámen s prvotními podmínkami izolovaného modelu určit, kde je její začátek a zdali je vůbec konstantní? Pokud, ale izolovaný model nebudeme rozšiřovat na pole opakování, necháme ho v rámci animace proběhnout alespoň jednou s tím ohledem, že do modelu připojíme zpomalení pohybu animace mezi fázemi přechodu panáčka z bodu A do

bodů B, pak výsledný čas měřený stopkami nebude stejný jako v případě původní rozvržené animace. Přesto pole vnímání pohybu v rámci animace pak bude mít v případě percepce pozorovatele výrazný vliv na kontinuitu časového vnímání v rámci samotné animace. Zpomalení pohybu v rámci animace nebude mít vliv na reálné měření času, nezpomalí ho, ale jen prodlouží interval měření. Přesto v rámci divácké percepce časového spektra dochází k naprosto jiným změnám. Tento model ukazuje jen minimalistické hledisko změn, které se kategorie časové povahy audiovizuálního díla dotýkají. Aspektů, které se dotýkají kategorie časové povahy audiovizuálních děl v rámci různých uměleckých tendencí v kinematografické realizaci, se dotkneme a ukážeme v několika dalších tematických oddílech.

Pro tento okamžik bych se ale rád vrátil k technologickému fenoménu snímkové frekvence, která je vlastně spojením jak určitých technických parametrů filmů, tak i filmových strategií, které se úzce dotýkají vnímání času v rámci audiovizuálního díla. Opět se jedná o fenomén, který se úzce dotýká objevu persistence zrakového vjemu a v principu s ním neustále pracuje. Je nutné ale při vymezení tohoto fenoménu jistým způsobem přesáhnout kompetence tohoto oddílu. Pojem snímkové frekvence představuje vlastně počet snímků, které jsou zobrazeny v rámci jedné sekundy. V rámci filmu a digitální technologie se setkáváme nejčastěji s označením *frame per second* (FPS). Jak už jsme vymezili v technologickém odkazu kinematografu bratří Lumiérů, v případě prvních filmů se na dlouhou dobu stala uznávanou normou snímková frekvence 16 snímků za sekundu. V pozdějších dobách němého filmu a nástupu zvukových filmů se posléze setkáváme se snímkovou frekvencí 24 snímků za sekundu. V dnešní době je uznávanou normou 25 a 30 snímků za sekundu. Můžeme se také setkat s filmy se snímkovou frekvencí kolem 23,976 snímků za sekundu. V současné době v rámci experimentování s HD a 3D filmem přibývají také snímkové frekvence kolem 48 a 60 snímků za sekundu. Proč se vlastně snímkové frekvenci v rámci naší práce věnovat? Jde především o vztah

technologického parametru, který určitým způsobem modifikuje některé filmařské strategie, které výrazným způsobem ovlivňují časovou povahu díla. Jedná se především techniky *slow motion* and *fast motion*, tedy jisté zpomalování nebo zrychlování časové kontinuity filmového obrazu. *Slow motion* v doslovném překladu znamená zpomalený pohyb a do důsledku se i tak ve filmové realizaci prezentuje. To, jaký významový efekt má jeho použití vyvolat, záleží na hlubší struktuře a filmové strategii v rámci jednotlivých děl, ale v rámci technologických parametrů a kontinuity časového vnímání v rámci audiovizuálního díla jde o techniku, kdy se určitý časový segment filmového snímku jeví zpomalený. S touto specifickou filmovou metodou a strategií se poprvé setkáváme u rakouského kněze Augusta Musgera v roce 1904, poprvé však byl použit ve filmové realizaci až v roce 1907.¹⁹² *Fast motion* je naproti tomu efekt naprosto opačný efektu *slow motion*, tedy se jedná o techniku, kdy se určitý časový segment filmového snímku jeví zrychlený. *Fast motion* však je úzce spojen i s fenoménem časosběrné fotografie. Principy *slow* a *fast motion* jsou právě založeny na snímkové frekvenci, přesněji na změně standardního pole snímkové frekvence, ve které je film realizován. Jak udává k této strategii James Monaco: „*Pokud například můžeme změnit rychlost drapákového mechanismu tak, že například protočí 240 okének za vteřinu místo standardních 24, potom se každá vteřina roztáhne na deset vteřin projekce a odhalí detaily pohybu, které by v reálném čase byly nepostřehnutelné. Naopak pokud kamera snímá, řekněme, tři okénka za vteřinu, čas projekce se „uskuteční“ osmkrát rychleji než čas reálný.*“¹⁹³ S nástupem digitálních technologií se pole těchto specifických filmových technik ještě více rozrostl, jelikož digitální technologie přinesly možnost jednodušších forem a rychlejších forem záznamu, ale i specifických aplikací, které je v rámci realizace *slow motion* nebo *fast motion* možné využít. Analýza *slow* and *fast motion* je přímo závislá na její aplikaci v rámci specifického modelu užitého v samotném filmovém snímku. Motivovanost pro užití této filmové strategie není vždy jednotná, stejně

¹⁹²COWAN, M.: *Cult of the Will: Nervousness and the Forging of a Modern Self in Germany*, s. 163.

¹⁹³MONACO, J.: *Jak číst film*, s. 91.

tak, jako není jednotný efekt v rámci divácké percepce či význam na naratologickou strukturu samotné kinematografické realizace. Proto se musíme pro tento okamžik spokojit alespoň s abstraktním vymezením této specifické filmové techniky, jelikož samotná analýza *slow motion* a *fast motion* v rámci jednotlivých snímků by dalekosáhle přesáhla kompetence tohoto oddílu.

Jak už jsme řekli, filmová perspektiva vyvstávala z technologického rozvoje a také jej reprezentovala, proto byla úzce spjata s realizací a snahou o reprodukci objektivní skutečnosti a objektivních dějů. Podstatným rysem je tedy v prvních fázích filmu právě skutečnost, která se týká demonstrativního rázu především v možnostech „dokonalé“ reprodukce a zachování skutečností, tak jak to nedokáže žádné z dosavadních umění. Umělecká kompetence a realizace jde v prvních fázích vývoje filmu stranou, jde především o technologickou demonstraci sebezáchovy určité skutečnosti, která se realizuje skrze nové technologické možnosti. Film je značně minimalistický a svou časoprostorovou kompresí, jež je v díle přítomna, tento rozměr také zjevuje a představuje. Časoprostorová komprese se ještě více projevuje v tom, že se povětšinou v rámci prvních kinematografických realizací jedná o filmový záznam složený z jednoho filmového záběru. Dokladem toho může být i filmová perspektiva v díle ***Odchod dělníků z továrny Lumièreů*** (*La sortie des ouvriers del usine Lumière*, 1895). Jedná se o minimalistické perspektivy, které neinklinují k možnostem rozvinuté narace či rozšíření příběhové skutečnosti, ale převládá dokumentaristická tendence zachycená skutečností v jejím konceptu lineárního vyznění. Za jistý odklon od o tohoto vymezení můžeme považovat dílo ***Pokropený kropic*** (*L'Arroseur Arrosé*, 1895), které je založené na známé anekdotě a nafilmované podle ní. Byla to první zinscenovaná komedie vůbec. Právě forma inscenace je kritérium, které zde udává změnu oproti dosavadním dokumentaristickým tendencím. Dokumentaristické ambice prvních filmů tkví v principu a snaze o zprostředkovatelnost určité reálné skutečnosti,

tedy i v možnosti jejího záznamu a distribuce k divákovi. S tím souvisí i chápání času. Čas je minimalistickou a lineární reprodukcí dějů objektivního rázu a skutečnosti. Film nemá v prvních fázích svého vývoje technologické možnosti, které je možné překonat a nahradit nějakou jinou formou subjektivního modelu, jež by film plně odprostil od mechanicko-determinujících chápání skutečností. Přesto je nutné zmínit jednu důležitou věc. Naše vymezení struktury a povahy prvních kinematografických realizací neodkazuje ke snaze dehonestovat význam prvotních filmařských intencí i zde se realizuje jistý subjektivní rámeček. Ale naše vymezení se především vztahuje ke kategorickým možnostem vyjádření temporality v rámci prvotních filmových reprodukcí, kde čas a jeho trvání je silně anticipováno na kauzálních vztazích s reálnou předlohou, která poskytovala filmovému snímku svůj obrazový zdroj. Nejde tedy o problém v měřítku intencionality, ale problém formy a její realizace. V rámci obhajoby intencionality prvních snímků, bych rád uvedl jednu citaci, která se dá použít i v rámci obhajoby současných filmových děl proti některým materialistickým kontemplacím nad filmem. Jedná se o citaci Jaroslava Brože: *„Ještě stále je mnoho vzdělaných lidí, kteří popírají, že by film mohl být uměním. Říkají v podstatě toto: „Film nemůže být uměním, protože jen mechanicky reprodukuje skutečnost.“ [...] Lidé, kteří pohrdavě tvrdí, že kamera je automaticky záznamový stroj, si musí v první řadě uvědomit, že i nejjednodušší fotografická reprodukce dokonale jednoduchého předmětu vyžaduje citlivé pochopení jeho podstaty, a to je více než mechanická operace. Víme mimochodem, že umělecká fotografie a film nevolí vždycky pohled, který nejlépe charakterizuje objekt; často jsou záběry úmyslně voleny tak, aby dosáhly zvláštního efektu“.*¹⁹⁴

S posunem chápání filmových možností a dalším technologickým vývojem, kdy povědomí o novém médiu, jež může být novou modalitou sebe prezentace, nabral vývoj filmu na své intenzitě. Film mohl v tento okamžik zprostředkovat novou dimenzi skutečnosti, která se netýká pouhé reprodukce vnější objektivní skutečnosti a děje v jejich posloupném

¹⁹⁴ BROŽ, J.; *Film je umění*, s. 62.

sledu a následných prezentací a demonstrací na filmovém plátně. Tímto okamžikem se začíná otevírat nová perspektiva filmového pojetí, které si plně uvědomuje důsledky a možnosti tohoto média. Tím kdo oživuje a dává ducha věcem, jež sám vytváří, je především člověk. Dílo bez přítomnosti člověka v jeho komplexní šíři nazírání na skutečnost, která se ho dotýká, je bez vize jak umělecké, tak tvůrčí. Dílo bez vize je zbavené člověka samotného a jako takové je mrtvé. Proto se postupem času objevují filmová díla, která podstatným způsobem modifikují nejen ambice a nároky na narativní složku, ale výrazně také na subjektivizaci umělecké perspektivy a chápání děje v rozmanitostech tvůrčí a umělecké realizace. Proto se i některým rozvíjejícím se kinematografickým liniím, které se utvářely v tomto duchu, budeme v této části věnovat. Chtěl bych se především věnovat kinematografické rovině Brightonské školy, nástupu a vizi kinematografického fenoménu Film d'art. Před tím než se vůbec budeme věnovat těmto kinematografickým rovinám, je nutné zmínit ještě jedno jméno, které je velmi důležité při vymezování rozvoje filmu, jako specifického uměleckého vyjádření. Jedná se o Georgese Mélièse. Právě jeho tvorba byla jedním z prvních pokusů o spojení hraného a animovaného filmu vůbec. Důležitým faktem je také to, že přínos jeho snímků je vnímán i na poli jistého rozšíření narativní integrace, tedy formy vyprávění příběhu se stávají komplexnější a hlubší. Nejde tedy již jen o prosté modifikované formy určitého záznamu aranžovaných vystoupení nebo běžného dění. Přesto vyprávění příběhu nebylo pro Georges Mélièse hlavní motivovaností při vytváření filmu. Košuličová uvádí: „*Jak dokazují Mélièsovy snímky, rané trikové filmy nebyly postaveny na vyprávění uceleného příběhu, ale na prezentaci speciálních efektů, které následovaly jeden za druhým.*“¹⁹⁵ Mélièsov největší přínos pak tkví právě v odklonu od tehdejších kinematografických tendencí, které se zaměřují na záznam reálných skutečností a dějů, na záznam reality jako takové. Záznam reality byl manifestujícím významem filmu pro mnohé filmaře, ale tady se právě Méliès s touto vizí a přístupem k filmu rozchází s tehdejšími

¹⁹⁵ KOŠULIČOVÁ, J.: *Vznik digitálního filmu. Od prekinematografických technik ke speciálním efektům* In , s. 167.

filmaři, jelikož pro Mélièse byl film prostředkem k vyjádření něčeho neskutečného, něčeho co je ne-reálné. Georges Mélièse byl prvním filmařem, který začíná umělecky vstupovat do obrazu a plně pozměňuje jeho význam ke své umělecké vizi a vyjádření. Jak udává Košuličová: „*Méliès kombinoval nasnímaný obraz herce s kreslenými objekty, pozadím a trikovými efekty.*“¹⁹⁶ Jak jsem již uvedl pro Mélièse tkvěl největší přínos filmu právě v možnosti změnit realitu a vytvářet nové podoby fantazie, což Méliès demonstroval i v mnoha filmech. Nejzářivějším dokladem tohoto přístupu je pak film ***Cesta na Měsíc*** (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Přístup Mélièse kontrastoval s mnoha jinými přístupy filmařů tehdejší doby, co se obrazového vyjádření, naratologické struktury či již samotné kinematografické kompetence týče. Nejlépe je tento aspekt vidět u bratrů Lumiérů, kteří se v rámci své kinematografické realizace snažili, aby jejich snímky byly co možná nejvíce realistické, přesvědčivé a reprodukovaly místo a atmosféru okamžiku. S tímto přístupem, reprodukování něčeho reálného v kinematografické kompetenci, se Méliès naprosto rozcházel. Jak uvádí Monaco: „*Právě dichotomie představovaná protikladnými přístupy Lumiérových a Mélièse je pro film ústřední a během následujících let byla opakovaná v množství podob*“¹⁹⁷ Během prvního roku svého působení natočil Méliès něco přes 70 filmů. Pro nás však je důležitý jeden z jeho prvních trikových filmů. Jedná se o krátký snímek ***The Vanishing Lady*** (*L'Escamotage d'une Dame Chez Rober-Houdin*, 1896). Jednalo se o snímek, kde Méliès poprvé použil specifický filmový trik, který dnes známe pod názvem „*stop trik*“.¹⁹⁸ Jednalo se trik, který navozoval iluzi zmizení a opětovného navracení objektů či lidí do filmového obrazu. Princip stop triku tkvěl v zastavení a opětovném spuštění kamery po změně objektu před objektivem. Díky Mélièsově talentu a technickému důvtipu vznikly i další triky, do té doby zcela neznámé a nikdy předtím nepoužité, například prolínání záběrů, dvojitý osvit filmového obrazu, zpomalené a zrychlené

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 167.

¹⁹⁷ MONACO, J.: *Jak čist film*, s. 286.

¹⁹⁸ GRIEVESON, L. , KRAMER, P.: *The Silent Cinema Reader*, s. 53.

záběry atd.¹⁹⁹ Georges Mélièse natočil kolem 510 filmových snímků, ale do dnešních dob se nám bohužel zachovalo zhruba 40 % z tohoto hodnotného filmového materiálu.

V případě Brightonské školy se jedná o kinematografický vývoj především ve struktuře naratologické. Vývoj a pojetí naratologické struktury probíhal prostřednictvím experimentováním s různými metodami stříhu filmových záběrů a perspektiv. Snahou Brightonské kinematografické linie bylo také formalizovat určité prvky narace tak, aby byly co možná nejsrozumitelnější. V případě Brightonské linie můžeme mluvit o dvou významných osobnostech. Jednou z nich je **George Albert Smith** a druhou je **James Williamson**. George Albert Smith začínal jako fotograf portrétů. Je značně signifikantní, že právě smysl pro detail a jeho význam při vyjádření si přinesl právě z této oblasti.²⁰⁰ Smithova cesta k filmu začínala prostřednictvím grotesky, právě zde si Smith uvědomuje, že jednoduché a srozumitelné podání příběhu filmového snímku umožňuje lepší prostupitelnost díla jako takového. Od roku 1900 pak Smith přispívá svými snímky k experimentování se stříhem a zdokonalováním prvků formálního projevu filmové řeči. Mezi jeho výrazné filmové snímky patří rozhodně ***The Kiss in the Tunnel*** (1900) a ***As Seen through the Telescope*** (1900), kde se snaží představit zjednodušenou filmovou sekvenci, která obsahuje jen malé množství záběrů. Smith do těchto filmů ale přidal specifickou a novou filmovou perspektivu, když začíná v rámci filmové sekvence užívat filmařskou taktiku *point-of-view-shot*.²⁰¹ Tato strategie v samém důsledku přináší zajímavou perspektivu subjektivizace filmového obrazu. V obou zmiňovaných snímcích pak Smith dokázal velmi sofistikovaně syntetizovat základní elementy vyprávění a formalizovat je do co možná nejjednodušší podoby. Smith byl také znám svou invencí na poli vizuálních efektů. Například ve filmovém snímku ***The House that Jack Built*** (1900) užívá Smith specifický vizuální efekt takzvaného „*reverse motion*“, což je vlastně reprodukce filmové

¹⁹⁹ KAMENÍK, K.: *Trik a efekt v amatérském filmu*, s. 6.

²⁰⁰ SHAIL, R.: *British Film Directors: A Critical Guide*, s. 196.

²⁰¹ SHAIL, R.: *British Film Directors: A Critical Guide*, s. 196.

sekvence v opačném běhu, než byla natočena.²⁰² Mezi nejznámější Smithovy snímky však patří film ***Grandma's Reading Glass*** (1900), kde Smith posouvá svou techniku *point-of-view-shot* na další úroveň, když vlastně rozšiřuje filmovou perspektivu o další formy subjektivizace obrazu a tím i přibližuje diváka blíže k filmu.²⁰³ V neposlední řadě je nutné zmínit i snímek ***Tommy and the Mouse in the Art School*** (1902), kde Smith využívá dosti zásadní filmovou taktiku, a tou je zdůrazňování detailů při vymezení vztahu mezi obrazy. Nejlépe to například můžeme vidět ve scéně, kde se objevuje křičící dívka a v dalším záběru je detail myši. Další důležitou osobností Brightonské kinematografické linie je James Williamson. Williamson se snaží, stejně jako Smith, najít pro naratologickou strukturu co možná nejsrozumitelnější východiska. V případě raných Williamsových snímků můžeme vidět, že Williamson experimentuje s filmovou montáží a se strukturou střihu. Ve výsledku Williamson dochází k závěru, že ve filmové naraci není nezbytné, aby film zjevoval celý průběh děje a že na základě tohoto kritéria také nedochází k porušení srozumitelnosti samotného snímku. Je dozajista jasné jak se toto kritérium uplatňuje například v pozdějších fázích kinematografických realizací v oblasti dějové refrakce. Z Williamsových snímků je pro nás také důležité se zaměřit na film ***The Big Swallow*** (1901). Film začíná záběrem muže na prázdném pozadí, který agresivně gestikuluje, nejspíše protože nechce, aby ho fotografovali. Agresivně se pozvolna přibližuje blíž a blíž směrem ke kameře, až do chvíle než jeho otevřená pusa zablokuje a zakryje celou scénu. Další střih pak nahradí jeho pusu černým pozadím a my můžeme vidět, jak kameraman s kamerou padají do prázdnoty, až naprosto zmizí. Další střih, pak ukazuje otevřená ústa směřujícího se muže, který se vzdaluje od kamery.²⁰⁴ Williamsova struktura střihu je v tomto případě velice rozvinutá s ohledem na vyjádření symbolického-významových vztahů jednotlivých obrazů. Stejně tak jako střih jednotlivých obrazů přesně koresponduje s kontinuitou určité tvůrčí vize.

²⁰² Tamtéž, s. 196.

²⁰³ Tamtéž, s. 196.

²⁰⁴ BARKER, J. M.: *The tactile eye: touch and the cinematic experience*, s. 157.

V neposlední řadě je také důležitý Williamsův snímek ***Attack on a China Mission*** (1900), kde Williamson využívá zajímavého prvku při vyprávění příběhu, který se nazývá „*Last minute rescue*“.²⁰⁵ Doslovný český překlad zjevuje také princip tohoto prvku, tedy „záchrana v poslední minutě“, a Williamson jej ve své snímku využil přesně tím způsobem, jakým jej později reprodukovali mnohé jiné snímky, tedy za účelem navození určitého napětí ve vyprávění, a pozdějšího vyvrcholení v podobě příběhového zvratu. Všechny specifické filmařské metody Brightonské školy, které jsme si zde vymezili, se úzce dotýkají i vztahu určitého vymezení kategorie časovosti v kinematografické realizaci jak Brightonské školy, tak následovníků jednotlivých filmařských metodik. Ať už mluvíme o subjektivizaci filmového obrazu pomocí *point-of-view-shot*, kdy je nám filmová perspektiva zprostředkována skrze úhel pohledu zainteresovaného subjektu vyprávění a tento subjektivistický rámec pohledu proměňuje a formuje podobu obrazového vyjádření, stejně tak jako kontinuitu mezi jednotlivými obrazy. Smith také svým vizuálním efektem „*reverse motion*“ rozrušuje tradiční vnímání času v rámci kinematografické realizace. Čas, který se manifestuje na základě pohybu vzhledem k lineárnímu posunu událostí a změn v rámci filmové sekvence je tímto také narušen, jelikož v případě *reverse motion* se nejedná o reprodukci založenou na anticipaci reálných vztahů a zákonitostí. Stejně tak v případě snímku ***The Big Swallow*** (1901) nám vyvstává otázka, kde se v rámci snímku nachází filmová perspektiva v úseku kdy, jsme jakoby spolknuti rozzuřením mužem a v době kdy kameramana pohlíží černá propast? I černé či prázdné pole bez pohybu a obrazu je nositelem určitého ontologického významu v rámci další naratologické struktury. To, že nejsme schopni určitého záznamu obrazu realizujícímu spektrum určitého dění, neznamena, že čas v tomto okamžiku musí být statický či, že toto prázdné pole odkazuje k symbolice beze změny a významu.

V další části se zaměříme na kinematografickou linii a fenomén Film d'art. Jedná se o kinematografickou oblast, která se vyznačovala

²⁰⁵ SOPOCY, M.: *James Williamson: Studies and Documents of the Film Narrative*, s. 71.

především svou specifickou propojeností filmové reprodukce a divadelních her. V případě fenoménu Film d'art se v rámci filmové realizace neobjevují mnohé snahy o rozvoj a profilaci filmových prostředků či filmového vyjádření. Film se opět strnule noří do pozice čistého záznamu nějaké události či reálně se odvíjejícího děje. V případě Film d'art se jedná o čistý záznam divadelních her. Divadelní spektrum poskytovalo veškerou uměleckou kompetenci, a film je jako takový zprostředkovatelem této skutečnosti. Používaly se divadelní kulisy, ve filmech hráli divadelní herci a přehrávaly se divadelní texty. Film d'art jako takový vznikl na pozadí snahy o oslovení diváků z vyšších společenských vrstev. K tomuto účelu byly většinou využity jména slavných divadelních herců.²⁰⁶ Za první film realizovaný v kinematografické vlně Film d'art je považován film **Zavraždění vévody de Guise** (*L'Assassinat du Due de Guise*, 1908).²⁰⁷ Hnutí Film d'art ale netrvalo moc dlouho, mluvíme o čtyřech až pěti letech, kdy se hnutí Film d'art snažilo realizovat. U širokého publika oblibu nenalezlo, protože lidový divák si liboval ve fantaskních příbězích nebo vyhledával realistické příběhy ze všedního života. Neměl dlouhé trvání nejen díky nepřízni lidového diváka, ale i elegantní vyšší společnost dala později přednost velkým hercům raději v divadle než na plátně. Na plátně působila divadelní gesta pateticky a směšně, mimika byla nepřírozená. Pro nás je však důležité, že v rámci Film d'art došlo k posunu určitého vztahu mezi divadlem a filmem. Ten se také realizuje při vymezování filmové agogiky v rámci mnoha kinematografických linií. Stejně tak kontakt s divadelní sférou úzce ovlivnil film ve své inspiraci a umělecké motivovanosti. Hnutí Film d'art předestřelo nutnost v respektování filmové reprodukce a její kompetence, při záznamu jiných umění. Film už sám svou strukturou a mechanismy byl svébytným uměleckým prostředkem, a jeho vnímání, jako něčeho submisivního ve vztahu k druhým uměleckým směrům, bylo odkázáno k neúspěchu. Proto se dá také mluvit odkazu hnutí Film d'art, který se projevil především v opatrném přístupu při transformacích a adaptacích

²⁰⁶ ABEL, R.: *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 236.

²⁰⁷ ABEL, R.: *French Film Theory and Criticism*, s. 58.

motivů z jiných druhů umění. V neposlední řadě bylo hnutí Film d'art přínosné v tom, že se film dostal ze své anonymity, diváci si poprvé všimli jmen jeho tvůrců, bezejmenné herce začaly pomalu nahrazovat filmové hvězdy, což vedlo až k pozdějšímu fenoménu hollywoodských hvězd.

7.2 Expresionismus

Mluvíme-li o expresionismu, a to především ve vztahu k vyjádření umělecké tendence v kinematografické linii, pak mluvíme především o epoše, která byla výrazná především v období prvních dvou desetiletí 20. století. Již v roce 1913 se objevuje snímek, který svou povahou dozajista ovlivnil proud, který se v Německu měl ustanovovat až o několik let později. Mluvíme zde především o snímku ***Pražský student*** (*Der Student von Prag*, 1913), který vnesl do kinematografické tendence, ale i jejího chápání kategorie času, novou a podstatnou skutečnost. Touto skutečností je psychologický rozměr realizovaný na pozadí kinematografické realizace lidské expresivnosti. Tento psychologický rozměr v mnoha uměleckých směrech expresionismu ústí až v introverzi, která může sklouznout až k autismu, jež ničí veškeré rozumové a volné vztahy k empirické skutečnosti a odsuzuje se k eticky a intelektuálně sterilní kontemplaci.²⁰⁸ Rozměr lidské expresivnosti přímo ovlivňoval stylotvorná vyjádření a koncepční rámec, jež ve svém středu vytvářela vlastně dvě skutečnosti. Dva silné dimenzionální rámce, pak výrazně ve svém důsledku ovlivňovalo i pojetí času, který se také formoval pod vlivem expresivního zabarvení. Prostor a stylizovanost pak není jen nahodilým segmentem snímku, je to především úroveň odrážející niternou podstatu lidského jednání a psychologické důsledky jednání.²⁰⁹ Právě znatelný důraz na význam výrazové stránky kinematografických děl expresionistického proudu, stejně tak jako velký důraz na obsah a formu jsou pro období kinematografického expresionismu příznačná. Ale je také nutné podotknout to, že: „*Dnes se zdá zcela samozřejmé, že nějaký obraz*

²⁰⁸ AUMONT, J.: *Obraz*, s. 53.

²⁰⁹ BASSIE, A.: *Expressionism*, s. 86

je expresivní a že je vytvořen s tímto cílem. Každý přitom má vlastní „spontánní“ koncepci expresivnosti, v podstatě standardizovanou do směsi subjektivní a formální teorie; expresivní obraz je pro nás takový, kterým jeho autor vyjadřuje sám sebe v šokující formě“.²¹⁰ V kinematografické rovině pak do popředí vystupuje především aspekt psychologický a biologický. Tím výrokem chci vyzvednout především jednu důležitou stránku naší analýzy, a tou je aspekt dimenzionality expresionistických teorií. Podáváme-li v další části abstraktní vymezení jednotlivých rysů kinematografického expresionismu, neznamena to, že tyto rysy jsou komplexně zastoupeny v díle jednotlivých autorů v plné míře. To, jak jsou tyto rysy v samém důsledku vyobrazeny v kinematografické realizaci, je přímo závislé na umělecké vizi a zobrazení či realizaci této vize samotným autorem.

Znatelným příkladem je především dílo Roberta Wieneho, **Kabinet doktora Caligariho** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919). Pomineme-li skutečnost, že je dílo dnes jedno z hlavních spojovatelů novodobého diváka s dnes již silně vzdálenou kinematografickou tradicí expresionismu, a to především na pozadí motivu jistých „atraktivních“ vizuálních vyobrazení a symbolik, pak je nutné říci, že právě vyobrazení určitého fantaskního světa, plného pokřivených perspektiv a obrazů stylizovaných a deformovaných do nepřirozených a podivných tvarů, ale i silný význam kontrastů (a to nejen světelných), měl v kinematografii expresionismu silný umělecký a reprezentativní význam.²¹¹ Ač se to může zdát, nejde o žádné vymezení proti novodobému divákovi, ale spíše o poukázání na fakt, že každá symbolika je nositelem určitého významu, a to především a na tomto příkladu ve spojitosti s uměleckou realizací kinematografického expresionismu.

Pojďme si tedy základní znaky stylu a podstaty kinematografických děl expresionismu alespoň rámcově vymežit. Prvním takovýmto rysem je

²¹⁰ AUMONT, J.: *Obraz*, s. 129.

²¹¹ EISNER, L. H.: *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhard*, s. 21.

takzvaná *plastika expresivní distorze*.²¹² Tento rys je přímo ovlivněný divadelní koncepcí Maxe Reinharda, a to především ve směru situačního a inscenačního stylu, ale i divadelní architektury. Význam Maxe Reinharda, tedy neovlivnil nadlouho pouze německé divadlo jako takové, ale i silně přispěl k podobě zobrazení některých motivů, které se v kinematografickém expresionismu objevily, a které se později staly stěžejními rysovými prvky samotného uměleckého vyjádření tohoto uměleckého směru. Je nutné říci, že termín expresionismus se poprvé ujal ve Francii kolem roku 1901, a to především jako pojem označující: „*rozdíl malby van Goghovy a Gauguinovy od malby impresionistické, která se snažila zachytit podobu předmětu za určitého osvětlení a v určitém momentu. Proti tomu o expresionismu se soudilo, že projektuje silné pocity do obrazu a že je zobrazuje pozměněné a pokrivené umělcovou vizí*“.²¹³ Kolem roku 1910 byl termín expresionismus zaveden také v Německu, kde byl bohužel tento proud silně podroben kritice s ohledem na nemožnost definovat expresionistické hnutí v jednotlivých uměleckých sférách, protože jako „expresionistická“ byla označována každá tendence, jež se odchylovala od realismu.²¹⁴ Francouzský vliv na vývoj a podobu umění se pak nejvíce projevuje například v poezii expresionismu, přesněji pak ve spojitosti s osobnostmi Georga Heyma nebo Ernsta Stadlera. V oblasti poezie expresionismu můžeme mluvit o jistém inspiračním zdroji vycházejícího z francouzského impresionismu. Mluvíme-li inspiračním zdroji, mluvíme především o vymezenosti a struktuře motivů samotného expresionismu, který v poezii neústil přímo v radikální vymezení se vůči impresionismu, tedy jakési umělecké repulzi, tak jak tomu bylo například v umělecké sféře fauvistických malířů.²¹⁵ Tímto bychom se ale dostali do úplně jiné oblasti, než je záměrem mé práce. Pojdme se tedy vrátit k osobnosti Maxe Reinharda a jeho vlivu na podobu uměleckého vyjádření v kinematografii expresionismu. To co jsme na počátku vymezili

²¹² SOURIAU, E.: *Encyklopedie Estetiky*, s. 256.

²¹³ BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*, s. 536.

²¹⁴ Tamtéž, s. 536.

²¹⁵ AUMONT, J.: *Obraz*, s. 129.

jako *plastiku expresivní distorze*, jako jeden ze signifikantních jevů kinematografie expresionismu, čerpá svůj předmět a podstatu především z expresivní hry, která s jistým ohledem klade důraz na vznětlivá a prudká gesta, které psychologie osobnosti vykládá roztržštěnými liniemi, formami a objemy.²¹⁶ Co se expresionistického filmu týče, tento prvek je nejvíce reprezentován přepjatou mimikou nebo alespoň snahou o ní v korespondenci s démonickým projevem.²¹⁷ Osobnost Maxe Reinharda, ale přispěla k expresionistickému vyjádření soudobé kinematografické linie především svou koncepcí prostoru a architektonických složek, jež se v jeho rámci vyskytují a jež jsou také součástí expresionistické umělecké vize a vyjádření. S problematikou toho, že v době svého vzniku byla expresionistickou koncepcí nazývaná potažmo každá koncepce, která se odchylovala od realismu, je značně složitě na základě tohoto faktu strukturovat jednotný a komplexní koncepční rámec veškerých expresionistických premis a východisek. Přesto lze v abstraktním rámci mluvit alespoň o základních premisách expresionistické umělecké vize a realizace. Jedním takovým předpokladem je především: *„Antropomorfní pojetí existence, které vedlo expresionisty k projekci lidských emocí a postojů do neživých objektů a ke hledání pravdy spíše v duchovních kvalitách člověka než ve vnější podobě“*.²¹⁸ Druhým takovým předpokladem je především ve vymezení vůči realismu a naturalismu, když: *„Expresionismus argumentoval proti realismu a naturalismu tím, že tato hnutí soustředila pozornost na vnější detaily, a tak vyjádřila názor, že pozorovatelné jevy současné materialistické a mechanistické společnosti představují základní pravdu. Ve skutečnosti však, soudili expresionisté, je vnější realita změnitelná a má se měnit, dokud se neuvede do souladu s duchovní podstatou člověka, která je jediným významným zdrojem hodnot“*.²¹⁹ V neposlední řadě je nutné zmínit, že s sebou expresionistická umělecká vize přinesla i specifickou koncepci „pravdy“, která byla skrze umělecká díla expresionismu také realizována. Tato pravda, jejíž základ

²¹⁶ SOURIAU, E.: *Encyklopedie Estetiky*, s. 256.

²¹⁷ Tamtéž, s. 256.

²¹⁸ BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*, s. 536.

²¹⁹ Tamtéž, s. 537.

leží primárně v říši subjektivity, musela být vyjádřena novými uměleckými prostředky. Primárně a zcela abstraktně jsou za tyto prostředky v expresionistickém vyjádření především považovány: „*Pokřivené linie, přehnané tvary, abnormální zbarvení, mechanický pohyb a telegrafická řeč*“.²²⁰ Jednalo se o běžně užívané prostředky, které měly přivést veřejnost za hranice povrchového zdání. Často se všechno nahlíželo očima protagonisty, jehož pohled mohl posouvat akcenty a událostem vnucovat radikální interpretaci.

S pojetím a prvním silným proudem expresionismu v kinematografickém vývoji se setkáváme v období mezi roky 1919 až 1929. Samotný expresionismus byl kromě specifické umělecké koncepce úzce spjat se sociální a kulturní reflexí. Do samotného uměleckého směru se tak dostává určitý vliv a tematika úpadku, degradace a dehumanizace. Stejným podílem je expresionismus spjat s podobou konsensu morálního úpadku na mnoha úrovních společnosti, již je expresionismus jako umělecký směr jistou hypertrofovanou reflexí. Vzor fragmentární povahy, který štěpí a staví do kontrapozice určité existencionální atributy, vytváří určitou specifickou formu antagonismu, která se odráží i v pojetí časového rámce díla. Intenzita a progrese expresionismu vytváří u člověka specifickou percepci dvojího rázu, kdy je dílo signifikantně spjata s psychologickým projevem expresivního rázu, který modifikuje skutečnost vně díla obsaženou a anticipuje povahu jejího vývoje.²²¹ Percepce skutečnosti a děje, který se nám představuje je zprostředkován skrze jinou dimenzi psychologického pocíťování, která výrazně ovlivňuje povahu samotného díla. Forma určitého přepjatého psychologismu, který prostřednictvím expresionistické koncepce přichází, klade důraz na pocíťování něčeho, co je již pocíťováno a zakoušeno někým jiným. Divák tak nevnímá skutečnost a čas, jež by byl anticipován na úrovni skutečnosti, které je přítomen a kterou zakouší, ale na základech niterné reflexe, chcete-li impresie pramenící z exprese vytvořené někým jiným.

²²⁰ BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*, s. 537.

²²¹ NICHOLS, B.: *Movies and Methods : an anthology*, s 520-521.

Dimenzionalita, která v expresionismu převládá, klade důraz na variabilnost prostředí tak, aby přítomnost exprese a její změny byly co nejcitelnější a registrovatelné samotným divákem.²²² Pro tento příklad můžeme zmínit dílo Fritze Langa **Unavená smrt** (*Der müde Tod*, 1921), které se odehrává v několika externích prostředích. V tomto díle se však také setkáváme s dalším důležitým aspektem, který se v kinematografickém expresionismu objevuje. Jedná se o formování mizanscény ve vztahu k naratologické struktuře. V klasické naratologické struktuře se setkáváme s modelem, jež vyprávění vede systematicky k určité progresivitě, tedy jednodušeji, příběh a jeho vyprávění musí neustále běžet dopředu. S tím souvisí i lineární časové sekvence a forma stříhu. V expresionistickém filmu však tato naratologická struktura není tak jednoznačná, jelikož se jedná převážně o soubor dění, jež se uskutečňuje do bodu, kdy se zastaví. Tímto bodem je právě propojení jednotlivých prvků mizanscény, které utvářejí poutavou kompozici. Jedná se v tomto bodu o jakési „pravé“ zjevení umělecké vize a „skutečnosti“, jež má dílo vyjevit.

Pro nás je důležité také další dílo Fritze Langa **Metropolis** (1926). Čím je pro nás dílo v otázkách kategorie času tak významné? Jde především o futuristickou predikci přítomného stavu. Dílo se odehrává v budoucnosti a v silném měřítku reflektuje vizi úpadku soudobé společnosti.²²³ Dílo prezentuje ve skrytu své formalistické explikace i jistou podobu iluzornosti a neproniknutelnosti obrazu. Tento efekt se děje na základech fascinace obrazem způsobený jeho velkolepou prezentací, která však v podstatě vyjevuje hrůzné motivy úpadku společnosti. Umělecká vize, kde současný svět je interpretován zhmotněním v podobě uměle vytvořené budoucnosti. Vize budoucnosti je pak izolovanou podobou naší přítomnosti, kterou divák musí prohlédnout. Stejným způsobem můžeme mluvit o ustanovení kulis, které přímo korespondují s představou kontrapozice strnulého pojetím prostoru a pohyblivým

²²² WALKER, J. A.: *Expressionism and modernism in the American theatre : bodies, voices, words*, s. 49-50

²²³ MINDEN, M., BACHMANN H.: *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, s. 148.

elementem. Strnulost prostoru přibližuje Langovu budoucnost blíže k naší přítomnosti. Co se nehýbe, nemůže přecházet v budoucnost. Člověk je pak element udávající změnu. Je tím, kdo může uvést skutečnosti do pohybu. Je tím, kdo také přímo určuje svou budoucnost. Úpadek a rezignace po vývoji a změně pak z člověka činí jen další kulisu, která ustrnula ve svojí současnosti a přítomnosti a svým nejednáním se připravuje o budoucnost.²²⁴ V tomto vymezení je také nutné se vrátit k jednomu velmi důležitému aspektu, který je v dílech Fritze Langa velice patrný především ve vztahu k prostoru. Jak jsme již vymezili, symbolismus expresionistických vizí se přímo reflektuje především v zobrazení pokřivených linií. Jak udává Gilles Deleuze: „*Geometrie neztrácí svá práva, ale je to docela jiná geometrie (...), protože je osvobozena, přinejmenším přímo, od údajů, které podmiňují extenzivní množství, a od metrických vztahů, které určují pohyb v homogenním prostoru. Je to geometrie „gotická“, která vytváří prostor, místo aby jej popisovala.*“²²⁵

V rámci Expresionismu je pro nás také důležitým snímek autora Friedricha Wihelma Murnaua, který se jmenuje ***Poslední štace*** (*Der letzte mann*, 1924). I když samotný film náleží již svým kinematografickým vymezením k filmové tradici Kammerspiel, je možné ho i zde užít. Protože film Kammerspiel úzce navazoval na určité estetické principy filmového expresionismu (a to především v pojetí spektra světla a jejich kompozice v rámci vymezení určitých vztahů), na druhé straně film Kammerspiel v mnohém kontrastoval se stylem expresionistických snímků – tragédie v životě jedince, pomalé herectví, detailní popis pocitu, soustředění na postavy, a ne na mizanscénu, zvýraznění běžného, každodenního života, žádná fantazie, představování krátkých časových úseků (jedna noc, den) a povětšinou končí tragicky.²²⁶ To je jen pár rozdílů, kterými se Kammerspiel jako kinematografický směr později začal vymezovat oproti expresionistickým snímkům. Film ***Poslední štace*** (*Der letzte mann*,

²²⁴ ANDERSON, L. M.: *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, s.167.

²²⁵ DELEUZE, G.: *Film 1, Obraz-pohyb*, s. 32.

²²⁶ SILBERMAN, M.: *German Cinema: texts in context*, s. 25.

1924), ale reprezentuje jakousi spojnicí mezi expresionistickými snímky a snímky Kammerspiel, tedy zachovává si určité principy typické pro kinematografii expresionismu, a na druhé straně se již objevují motivy typické pro Kammerspiel film jako takový.²²⁷ Tento film je revoluční především svým pojetím kamery, kdy v mnoha pasážích dochází k naprostému odstranění vnímání kamery jako prostředku, kterým zachycujeme určitou „skutečnost“, ale v tomto díle se v určitých částech stává integrovanou perspektivou a úhlem pohledu, tedy i vnímatelnějším zdrojem zprostředkované kinematografické realizace, jakýmsi polo-subjektivním obrazem. Jak udává Gilles Deleuze: „(kamera se) nezaměřuje s postavou, není ani mimo, je s ní“.²²⁸ V neposlední řadě také představuje specifické hledisko pohybu a reprezentovatelnost tohoto aspektu v umělecké struktuře expresionismu. Expresionismus je význačný svou dramatickou agogikou, která se přímo realizuje v prudkosti rytmu závislého nejen na prudkosti akce. Filmový záběr je ve skutečnosti obraz v pohybu, tím že vztahuje pohyb k měnícímu se celku, je pohyblivým řezem trvání. Jak je tento celek reprezentován a zobrazen je otázkou té či oné umělecké koncepce, ale v samém důsledku může tato reprezentovatelnost znatelně ovlivňovat i percepci samotného řetězce pohyblivých a proměnlivých obrazů v aspektu jejího trvání, tedy jakési časové segmentovatelnosti. Časová segmentovatelnost, ale není vlastností pouze vnímatelných komplexních změn celku realizovaného na pozadí progresivních rámců příběhu (tedy pouze ve struktuře naratologické), ale především aspektem každé realizovatelné části, která se takového celku dotýká.²²⁹ Tyto části pak mohou být nositeli mnohovýznamových konotací trvání a symbolickou formou či nositelem protichůdných významů, jež v samém důsledku vytváří mnohostrukturovatelnou a mnohovýznamovou dimenzionalitu realizovatelnosti trvání uměleckého díla. V případě Friedricha Wihelma Murnaua a jeho díla **Poslední štace** (*Der letzte mann*, 1924) si například

²²⁷ BROOK, V.: *Driven to darkness: Jewish émigré directors and the rise of film noir*, s.65.

²²⁸ DELEUZE, G.: *Film 1, Obraz-pohyb*, s. 44.

²²⁹ SCHEUNEMANN, D.: *Expressionist Film : New Perspectives*, s. 212.

můžeme ukázat, jak jednotlivé realizovatelné části díla odpovídají určité umělecké strategii, a jak v samém důsledku jednotlivé části a symbolické formy přispívají k proměně významu, tedy i k určitému vnitřnímu pohybu díla. Můžeme například vzít hru světél, která je pro expresionismus značně signifikantní a která značně přispívá k realizování určité umělecké vize expresionistických děl. U Langa stejně tak jako u Murnaua se setkáváme s pojetím času ve vztahu ke světlu a ke stínu, takže úpadek nějaké postavy jenom vyjadřoval pád do temnot, pád do černé díry.²³⁰ Tak, jak je to nejvíce patrné právě u **Poslední štace** (*Der letzte mann*, 1924). Tedy abstraktně můžeme hru světél a stínu považovat u těchto autorů za jakousi symbolickou formu ztotožňovanou s určitou dekadencí. V reálném vztahu či fyzikálním vztahu však tyto změny ve světelném spektru nemusí nutně znamenat změnu ve vztahu určité dekadence či deprivace, a to ani ve vztahu k rozpadu částic ve světelném spektru. Vztah změny světél a stínů, a jejich reprezentovatelnosti jako dekadentní, je spíše zajištěn ve vztahu kulturní a psychologické reprezentace a symboliky. To je zde vedlejší. Co je však podstatné, že v dílech Langa stejně tak jako u Murnaua, nejde o pohyb a změnu lineárně systematickou. Jak uvádí Gilles Deleuze: „*Světlo je zajisté pohyb a obraz-pohyb a obraz-světlo jsou dvě tváře téhož zjevení. Když světlo bylo před chvílí nezměrným pohybem rozpínání a když se prezentovalo v expresionismu jako mocný pohyb intenzity, intenzivní pohyb par excellence, nešlo o stejnou situaci*“²³¹. Pro nás je však důležitá i tato část: „*Světlo a stín přestávají vytvářet střídavý pohyb v rozpínání a přecházejí nyní do intenzivního zápasu, který má několik stadií*“²³². Tedy i když byla hra světél a stínu a jejich změna u těchto autorů symbolicky reprezentována jako prostředek k vyjádření určité dekadence, která se realizovala až v kontrapozici s jinými složkami díla, je nutné říci, že samotná hra světél a stínu nebyla uzavřeným modelem, jenž by směřoval z jednoho bodu do druhého, nešlo tedy o systematicky lineární proces, ale

²³⁰ DELEUZE, G.: *Film 1, Obraz-pohyb*, s. 75.

²³¹ Tamtéž, s. 31.

²³² Tamtéž, s. 31.

o vztah mnohoznačného trvání a proměn realizovaných na pozadí reaktivních změn a procesů, jež hra světla a stínu poskytovala.

7.3 Impresionismus

V této části se zaměříme na významný kinematografický směr, který se utvářel ve Francii především v období mezi roky 1918 a 1929. Koncepce tohoto kinematografického směru, je stejně jako v případě expresionismu silně zakotvena v psychologickém rozměru. Dochází však k rozšíření na poli fascinace obrazovým ztvárněním a symbolikou. Za první impresionistický film je považován snímek **Desátá symfonie** (*La Dixième symphonie*, 1918) režiséra Abela Gance.²³³ První impresionistické snímky vznikají v kontrapozici se silným odkazem k obrazovému naturalismu, a ten se objevuje i v modifikující formě i napříč celým spektrem kinematografického impresionismu. V rámci kinematografické realizace je film zajímavý pro impresionisty především formou sebevyjádření. Film je především schopný zprostředkovávat umělecké vize netradičním a specifickým způsobem a to je pro impresionistické filmaře velmi motivující. Filmová perspektiva pak zachycuje především prchavé okamžiky či dojmy. Možnost zachytit a zprostředkovat impresionistické vize tímto způsobem vede k perspektivě, která z filmu tvoří pro impresionistické filmaře specifický druh uměleckého vyjádření. Umění tvoří zkušenost a zkušenost vede k emocím v divákovi. Proto se význam kinematografického impresionismu váže i k obratu směrem k divákovi, především v nárocích na aktivnější diváckou participaci při vizuální recepci.²³⁴ Fakt, že význam díla není ukotven pouze v jeho struktuře, respektive není dán pouze intencí autora, dobře vyjadřuje pojem „otevřené dílo“, který v polovině padesátých let užil Umberto Eco.²³⁵ Film dokáže jako umění zprostředkovat zkušenost, která není obvyklá pro jiné druhy umění, nemluvě o multidimenzionálním rámci a perspektivě, který film ve své kompetenci poskytuje. V tomto duchu se

²³³ AITKEN, I.: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, s. 76.

²³⁴ SCHAPIRO, M.: *Impressionism: reflections and perceptions*, s. 236-237.

objevují specifické teoretické koncepce, které na jedné straně vnímají film především jako specifickou syntézu ostatních umění, ale také se objevují protichůdné koncepce a teoretické rámce, které film nazývaly čistým uměním.²³⁶ Někteří impresionističtí filmaři na tomto základě točili jen takzvané snímky „*cinéma pur*“ – abstraktní nebo také absolutní film, s koncentrací a důrazem na výtvarnou a časovou stránku. Často tyto snímky naprosto účelově opomíjejí narativní část. Tvůrci těchto snímků se snažili vyjít z fotografických kvalit filmového obrazu a z možností, které montáž pro vytváření rytmu poskytuje. Jsou to tedy díla, která hledají podstatu filmu v „čisté“ dynamice forem, blížící se principům výstavby hudebních skladeb. Jejich cílem bylo vytvořit „*symfonické vizuálně*“²³⁷. V impresionistickém vymezení filmové kompetence a formě jeho vyjádření se setkáváme i s vymezením vůči divadlu. Film je v tomto impresionistickém vymezení opakem divadla. Filmové herectví by mělo být naturalistické. Dochází i ke snaze o naturalistické vyjádření prostoru, proto se často natáčelo ve venkovních lokacích.

V případě kinematografického impresionismu je nutné vymezit vztah k obrazu. Pro impresionistické filmaře byla fotografie základní složkou filmu, ale filmový záběr se od samotné fotografie impresionistických koncepcí značně lišil. V rámci teoretického vztahu mezi fotografií a filmovým záběrem je důležitá postava Louise Delluca. Jednalo se o avantgardního filmaře, který se nevěnoval pouze režii, ale i teoretické a kritické činnosti ve vztahu ke kinematografické realizaci. Dellucovy práce se úzce dotýkají i teoretické vztahu fotografie a filmu. Delluc ve svém teoretickém konceptu vyzdvihuje film jako specifické umění s vlastním samostatným výrazem a charakterem. Tímto se Delluc především vymezuje proti přístupu k filmu jako ke specifické formě syntézy ostatních umění. Delluc se snažil hlavně o záchovu přístupu k filmovému obrazu jako k něčemu jedinečnému. Proto také Delluc v roce 1918 představuje pojem „*fotogenie*“, tedy termín označující obraz, který

²³⁵ BONDANELLA, P.: *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*, s. 46.

²³⁶ ABEL, R.: *French Film Theory and Criticism 1907-1939: A History/Anthology*, s. 333.

²³⁷ AITKEN, I.: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, s. 80.

vytváří a představuje říši existující za naší každodenní zkušeností a existencí. Film je právě pro Delluca specifickým médiem, který tento obraz může poskytnout.²³⁸ Kinematografický impresionismus možná vycházel z obrazového naturalismu a pracoval s ním, ale to neznámá, že by jej dále komplementárně nerozšiřoval. Fotografie byla integrovanou složkou filmového vyjádření, ale v samém důsledku to neznámá, že by anticipovala v plném rozsahu podobu filmové realizace. Film má schopnost transformovat reálný základ, který je přítomný například ve fotografickém snímku či obrazu, ale film dále rozšiřuje perspektivu tím, že proměňuje skutečnost v entitu zcela novou. Běžné věci lze náhle vidět zcela jinak, snímaný objekt dostává nový, nepoznaný význam a v kinematografickém impresionismu je touto specifickou schopností filmu ukazovat lidské duše a esence věcí. Základem filmu mají být raději emoce než příběhy. S tímto souvisí i naratologická struktura v kinematografickém impresionismu. Narace byla na rozdíl od stylotvorných prvků kinematografického impresionismu značně konvenční a přímo závislá na psychologizaci postav. Všechny prvky impresionistického filmu byly motivovány psychologií postavy a to se týkalo do důsledku i naratologické kompetence.²³⁹ Jen málo režisérů se snažilo v rámci kinematografického impresionismu o inovativní narativ. Takovým příkladem snahy je například snímek ***La glace à trois faces*** (1927) režiséra Jeana Epsteina, kde je příběh realizován na pozadí vyprávění tří žen o jednom muži. Na konci je pak scéna, v níž muž havaruje v autě a jeho tvář vidíme v zrcadle roztříštěném na tři kusy.²⁴⁰ Psychologická dimenzionalita impresionistických filmů udává i svůj vztah při vizuálním vyjádření rytmu a tempa snímku. Rytmus impresionistického snímku vzniká z pečlivé juxtapozice pohybů v záběru a délky záběrů samotných. Rytmus impresionistických snímků úzce souvisí i s kategorií času impresionistických filmů jako takových, protože pro impresionisty je

²³⁸ Tamtéž, s. 82.

²³⁹ MICALE, M. S.: *Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America*, s. 360.

²⁴⁰ WILLIAMS, A.: *Republic of Images: History of French Filmmaking*, s. 124.

film uměním časovým, realizujícím se na pozadí kombinace prostorových kvalit a rytmických vztahů. Impresionistické filmy se díky svému rytmu podobají hudbě více než jakémukoli jinému umění.

V případě vztahu fotografie a filmu můžeme zmínit například dílo, které bylo natočeno Germaine Dullacovou, první režisérkou v kinematografické linii.²⁴¹ Tímto dílem je ***Usmívající se paní Beudetová*** (*La souriante Madame Beudet*, 1923). Toto dílo je ústředně spjato právě s formou fotografické figurace, která vlastně přenáší obraz imprese do kategorické podoby identifikující se v působení na diváka. Imprese je ústředním motivem pronikání do podstaty jak obrazu, tak do samotného významu díla. Podstata díla je však vázána v realizaci komplementární percepce, tedy vztahu díla a diváka, přesněji filmové zkušenosti a diváka. Imprese samotná je pak nejčastěji výsledkem skrze určité evokace a inspirace, které jsou výsledkem určitých technických a konstrukčních prvků filmu. V případě impresionismu se může jednat o netradiční pojetí rytmu či tempa, ale také způsob, jakým se obrazy vynořují ze tmy a zase do ní mizí. Je to rozostření či zaostření obrazu. Je to opakování záběrů a jejich překrývání, které si hraje s kognitivní výbavou diváka.²⁴² Je to práce se světlem a pohybem na úrovni divácké percepce. Dílo *La souriante Madame Beudet* (1923) pak představuje jeden umělecký prvek, který je důležitý v konverzi a transformaci časoprostorové kontinuity díla. Jedná se především o takzvaný „*flashback*“, tedy myšlenkové odkazování v přítomnosti na vztahy dějů a změn pomocí filmového obrazu, které se odehrávají mimo přítomný okamžik.²⁴³ V případě „*flashbacků*“ se jedná o obrazové spektrum vztahující se k vyobrazení minulosti, tedy k určitému vyobrazení retrospekce. Taková to obrazová retrospektiva jenom umocňuje roli subjektivizace filmového obrazu a filmové realizace, která se v rámci kinematografického impresionismu rozvíjí. Bez subjektu totiž není možné myšlenkově odkazovat, tedy i vymezovat významové vztahy ke skutečnosti. Subjekt tedy do důsledku deklinuje obraz tak, že mu svým

²⁴¹ FOSTER, G. A., WINSTON-DIXON, W.: *Experimental Cinema, The Film Reader*, s. 109.

²⁴² AITKEN, I.: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, s. 77.

²⁴³ GOMERY, D.: *Movie history : a survey*, s. 94.

myšlenkovým odkazováním vkládá do podstaty vyjevení také svůj význam. Relevance myšlenkových odkazů pak na poli filmového obrazu vyjevuje novou a subjektivně utvářenou skutečnost. V případě takzvaných „flashbacků“ lze například spatřit, jak subjekt vytváří při svém pocitování novou dimenzi a perspektivu temporalitu. V jeden okamžik jsme jako diváci přítomni dvou a více dimenzí časoprostorového vymezení, když v jednom okamžiku „okupujeme“ dvě řeší subjektivního a objektivního. V rámci naratologické struktury díla je to ještě citelnější, když vezmeme nějaký příběh, který se udává v určitém sledu a jsou mu vlastní určité časové kritéria vzhledem k trvání dějů a událostí realizovaných na pozadí určitého uměleckého záměru a konceptu. Prvek „flashbacků“ vlastně zapříčiní to, že se v jednom okamžiku realizovaného příběhu čas zastaví a my se jako diváci přesouváme do jiné dimenze příběhu, který je založený na konstruktivní myšlení a pocitování nějakého subjektu. Po skončení „flashbacku“ se v rámci snímku povětšinou vracíme k bodu kde se čas v návaznosti na „flashback“ zastavil. Jde vlastně o jakousi elevaci na úrovni jak časoprostorové, tak naratologické.

Dílo *La souriante Madame Beudet* (1923) dále také prezentuje určitou invenčnost impresionismu v oblasti vnímání perspektivy pomocí kamerové optiky. Vše co jsme si v předchozích řádcích vymezili vede k tomu, co ve francouzském impresionismu nazýváme obrazovým nebo také vizuálním rytmem. Vizuálním rytmem můžeme, pak nazývat především takovou tendenci, která je obsažena v postupném naznačování a vykreslování samotného díla v korespondenci s určitou formou filmového střihu.²⁴⁴ Dílo je také komplexní až při plném vyjevení. Jen tehdy se realizuje jeho pravá podstata. Vizuální rytmus je také důležitý při ustanovování kategorie času v tomto kinematografickém směru, jelikož je ústředně spjat také s určitou představou konceptuálního střihu. Obraz musí utvářet smysl ve své podstatě, nikoliv jen ve významu, jakým je tento obraz představován. Obrazová koncepce progresivity udává jistou posloupnost ve vztahu realizované koncepce, ale

²⁴⁴ KOVACS, A. B.: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, s. 19.

forma obrazu je především autorovou doménou a jen on jí může vtisknout povahu, která podle jeho názoru nejlépe realizuje komplexní uměleckou vizi. Impresionističtí filmaři vždy zdůrazňovali důležitost osobní vize umělce, v tomto duchu i mnozí filmaři navazovali na symbolistickou poetiku, která definovala umění jako sugestivní proud pocitů a emocí.²⁴⁵ Filmové techniky byly pak používány takovým způsobem, aby byla co nejvíce zdůrazněna perspektiva subjektivity. Optické a filmové triky měly podtrhovat krásu filmového záběru a zdůrazňovat subjektivitu.²⁴⁶ Jednalo se jak o užití dvojexpozice v realizaci myšlenek nebo snu postavy na filmovém plátně, tak o užití specifických filmových filtrů. Proto se i v kinematografickém impresionismu setkáváme se specifickou prací s kamerovým záběrem. Průlomový je v tomto ohledu například snímek **Konec světa** (*La fin du monde*, 1931), kde režisér Abel Gance představuje průlomovou práci s pohybem kamery, když kameru přivazuje na sedla koní nebo vyhazuje do vzduchu jako při vrhání dělové koule při bitvě.²⁴⁷ S kinematografickým impresionismem jsou spojeny i techniky filmového záběru například skrze zakřivené zrcadlo, pomocí něž je nám filmový obraz zprostředkován deformovaně. Stejně tak jako užití rozostřených záběrů, rámování obrazu, technika zpomaleného pohybu nebo extrémně široký záběr, který se nazývá „*triptych*“. To vše byly kinematografické techniky a konstrukční prvky, které impresionističtí filmaři užívali k vyjádření a vyznačení obrazového pole subjektivity.

Posledním co je nutné zmínit v rámci francouzského impresionismu jako význačné kinematografické linie, je invence stříhu, která se objevuje po roce 1923. Tento přístup je v mnoha pohledech směrodatný pro pozici divácké percepce. Především kinematografické linie touto invencí nedisponovaly a v samém důsledku přinášeli dosti unifikovaný model v pojetí stříhovém. Od roku 1923 se v rámci impresionistických filmových realizací objevuje experimentování na poli rychlého stříhu. Dokladem toho je i snímek **Kolo života** (*La Roue*, 1923), kde některé záběry ve filmu

²⁴⁵ DORRA, H.: *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, s. 109-110.

²⁴⁶ WILLIAMS, A.: *Republic of Images: History of French Filmmaking*, s. 124.

²⁴⁷ ANDREW, G. *The Director's Vision: A Concise Guide to the Art of 250 Great Filmmakers*, s. 81.

trvají méně než vteřinu, některé z nich nelze ani zachytit okem.²⁴⁸ Rychlý střih sloužil opět k reprodukci určitých impresí, tedy k rozšíření a zvýraznění subjektivity filmové realizace. Rychlý střih měl vyvolat především iluzi zmatku v myšlenkách postavy na filmovém plátně. Experimentování na poli filmového střihu vedlo k tomu, že rytmický střih se stal jedním ze základů impresionistického filmu.

7.4 Nástup zvukového filmu

Jakmile se filmu podařilo vymanit z nejranějšího stadia svého vývoje, vyvstává ve filmu potřeba technických a konstrukčních prvků, které by pomohly divákovi pochopit naratologickou strukturu a přiblížit ho tak k filmovému obrazu. Z toho popudu se v němém filmu zrodil zvyk vlepovat mezi filmové obrazy zvláštní záběry s nápisy. Raná forma titulků překonávala a redukovala významovou propast mezi jednotlivými obrazy. Nejde o to, že by rané filmy a filmové snímky němého filmu nebyly bez titulků pro diváka prostupitelné na poli obrazového významu či obrazových vztahů, ale jako konstrukční prvek sloužily titulky především k zvýraznění a dosažení srozumitelnosti významové kontinuity jednotlivých obrazů, stejně tak, jako nahrazovaly primární formu dialogu mezi postavami na filmovém plátně. Důsledně se vyhýbám i užití výrazu „němý“ film v kinematografickém vymezení filmového vývoje. I když se tento výraz silně manifestuje v technologické retrospektivě k určitým komplementárním prvkům současného filmu, není pravda, že by se jednalo o film „němý“, tedy o film bez schopnosti komunikovat s divákem, jen je jeho stránka zbavená zvukové dimenzionality, ale komunikace s divákem je realizována na pozadí obrazové konceptualizace. Poprvé byl prvek titulků použit ve filmu *Uncle Tom's Cabin* (1903) režiséra Edwina S. Portera.²⁴⁹ Postupným vývojem filmu se ale prvek titulků stává značně primitivním a nedokonalým především s ohledem na stále se zdokonalující pojetí filmu jako uměleckého vyjádření pomocí obrazových

²⁴⁸ FAIRSERVICE, D.: *Film Editing - History, Theory and Practice: Looking at the Invisible*, s. 205.

²⁴⁹ NORNES, A. M.: *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, s. 103.

sekvencí, ale také s ohledem na přesnější a složitější pojetí filmové montáže. Samotná projekce snímku v raném období kinematografického vývoje nebyla bez zvukového podnětu. Zvukové spektrum projekce zajišťovala především živá hudba. V pozdějších dobách, při stavbách nových kin se živá hudební produkce přenesla právě na pozadí každé realizované filmové projekce. Spojovalo se tím příjemné s užitečným, neboť zvuky klavíru či orchestru ozvučovaly film a měly přehlušovat hukot promítací aparatury nebo hluk z ulice, pronikající do kin. Hudebník, nejčastěji klavírista, tak byl od samého počátku 20. století neodmyslitelnou součástí každého biografu.

První pokusy o spojení zvuku s filmovým obrazem byly veřejnosti představeny již roku 1900 při promítání na pařížské světové výstavě. Mezi průkopníky v tomto směru patří Charles Pathé, který pomohl vzniknout fenoménu takzvaného *Phono-Cinéma-Théâtre*.²⁵⁰ Jednalo se vlastně o první pokus o synchronizaci filmového obrazu a zvuku. Promítaly se úryvky divadelních her a zároveň bylo z desky slyšet hlasy herců recitujících úryvky ze hry, která byla na plátně promítána. I když šlo v kinematografickém spektru o zajímavou invenci, široké publikum nenadchl. S dalším experimentováním na poli filmového zvuku se setkáváme v korespondenci s francouzským producentem Léonem Gaumontem a německým režisérem Oskarem Messterem. Gaumontův práce se zvukem spočívala především v principu spojování zvuku z desek s filmovým obrazem. Nechal si tento vynález patentovat pod názvem *chronofon*.²⁵¹ Messterův vynález byl z technického hlediska téměř stejný. Přístroj nazval *biofon*.²⁵² Oskar Messter vnímal v tomto systému integrace zvukové stopy do filmového snímku velký potenciál. Díky Messterově produkci vzniklo kolem 1500 krátkometrážních snímku v období mezi léty 1903 a 1913 založených na principu ozvučení pomocí biofonu.²⁵³ Díky Messterovým snahám o zdokonalení synchronizace

²⁵⁰ MCGUINNESS, P.: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siecle*, s. 120.

²⁵¹ ABEL, R.: *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, s. 11.

²⁵² HANUS, F., SCHUR, R., BARTOŠ, R., BIERMANN, K.: *Kronika filmu*, s. 17.

²⁵³ FIELDING, R.: *Technological History of Motion Pictures and Television*, s. 115.

zvukové reprodukce s filmovým obrazem se objevují i krátkometrážní snímky s prvním dabingem, tedy zvukové stopy hlasu, která je vkládána pod obraz filmové postavy. Synchronizace takového rázu, aby umožňovala implementování dabingu do obrazové stopy, vyžadovala především konstrukční a technické hledisko fungování přístrojů, jak projektoru, tak gramofonu, na co možná nejpřesnější synchronizaci. Problémem gramofonu bylo, že reprodukováný zvuk byl příliš slabý, a to v mnohém případě vedlo k desynchronizaci zvukové stopy s obrazovým polem. Messter se snažil tento nedostatek odstranit přidáním dalších zároveň hrajících gramofonů, ale i tak byl efekt velice nedostačující.

Vývoj a experimentování na poli spojování filmového obrazu a zvuku přerušilo období první světové války. První světová válka nepřerušila vývoj filmu jen v této oblasti. V jejím důsledku dochází ke značné stagnaci jakékoliv filmové produkce v Evropě a v konečném důsledku se těžiště filmové produkce přesouvá do Ameriky, aby se tak zachovala kontinuita filmového vývoje. Na americkém kontinentě pak práce se zvukem v rámci filmové integrace pokračuje, ale ubírá se jiným směrem v technologické rovině. Jak jsme uvedli, v předválečném období se princip reprodukování zvuku v rámci filmového snímku potýkal s problémem v synchronizování obou složek. Na americkém kontinentě se v rámci tohoto problému začíná experimentovat s bezdrátovou telegrafií. Tím se problém se zvukem povedlo do značné míry stabilizovat. K záznamu zvuku se začalo využívat mikrofonu a zesílení bylo řešeno pomocí triodovými lampami. Tento princip vynalezl a představil Lee De Forest v roce 1923.²⁵⁴ V témže roce došlo k odkupu tohoto patentovaného principu a po dlouhá léta nebyl tento princip záznamu zvuku ve filmové realizaci využit. Doba prostě nepřikládala zvuku ve filmu takovou důležitost, jakou by si zasloužil. Přesto konec první světové války přinesl obrození na poli experimentování se zvukem a filmovým obrazem, především na poli možností jejich vzájemné integrovatelnosti. Na experimentování v této oblasti mělo velký vliv německé kinematografické

²⁵⁴ EYMAN, S.: *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*, s. 44-46.

prostředí. Když pak byl v roce 1922 představen v Berlínském kině snímek *Der Brandstifter*, šlo o představení prvního filmového snímku s optickým záznamem zvuku přímo na kopii.²⁵⁵ Záznam byl proveden pomocí technologického postupu nazvaného *Tri-Ergon*. Základním principem Tri-Ergonu je systém, který způsobuje „*přeměnu zvukových vln na elektrické impulsy, které jsou transformovány do proměnného světelného signálu a pomocí něho zaznamenány fotografickou cestou v tzv. světelné zvukové stopě na filmový pás. Při projekci je zvuková stopa prosvětlována speciální žárovkou, jejíž světelný tok je ve zvláštní fotonce přetransformován na signál elektrický a po zesílení přiveden na reproduktor.*“²⁵⁶ Systém Tri-Ergon je výsledkem práce tří německých inženýrů Hanse Vogta, Josefa Engla a Josepha Massolleho.²⁵⁷ Přes značný posun v oblasti zvukového záznamu a zvukové reprodukce v korespondenci s filmovým obrazem je zvuk stále ve filmu stále vnímán jako nepodstatný. Objevují se i názory, že reprodukce zvuku je v takové podobě nežádoucí a v samém důsledku by mohla poškodit film jako umění pohyblivých obrazů. Takové názory vycházejí především ze soudobé sovětské kinematografie prostřednictvím postav, jako byl Sergej Michajlovič Ejzenštejn, Vsevolod Iljanorovič Pudovkin a Grigorij Vasiljevič Alexandrov. Později své názory revidovali a sami začali ve svých snímcích zvukovou stopu používat především v kontrapozici s montáží.

S dalším rozvojem integrace zvukové stopy v rámci filmového obrazu je nutné se opět přesunout na americký kontinent, jelikož zde dochází k přijetí zvuku ve filmu mnohem vstřícněji, než tomu bylo na evropském kontinentu. Určitá míra zainteresovanosti amerického filmového průmyslu, také přispěla k rychlejšímu přechodu k ozvučenému filmu. Na tom měly podíl i dvě velké americké společnosti. Jednou bylo filmové studio Warner Bros. a druhou Western Electric, která v desátých a dvacátých letech vyvíjela zvukovou techniku. Paralelně vlastně existovaly dva různé systémy reprodukce zvuku v rámci filmového obrazu. Jedním

²⁵⁵ LENSING, J. U.: *Sound-Design - Sound-Montage - Soundtrack-Komposition*, s. 152.

²⁵⁶ NAGYOVÁ, A.: *Erich Wolfgang Korngold - Operní a filmová tvorba*, s. 74.

²⁵⁷ MERA, M., BURNAND, D.: *European Film Music*, s. 13.

byl takzvaný systém **sound-on-film** a druhým pak **sound-on-disc**. Sound-on-film byl vlastně systém založený na principu, že zvukový záznam jede vedle obrazového, příkladem toho byl třeba technologický princip Tri–Ergonu nebo fonofilmu. Díky systému sound-on-film docházelo k lepšímu synchronizování zvukového záznamu s obrazovým polem. Sound-on-disc byl pak systém, který reprodukoval zvukový záznam k obrazovému poli pomocí synchronizovaných gramofonových desek.²⁵⁸ V roce 1925 pak Warner Bros. podepisuje s Western Electric kontrakt na užití vitafonu (vitaphon).²⁵⁹ Následně začíná i Warner Bros. natáčet první zvukové filmy. Je poněkud zvláštní, že vitafon byl založený na principu sound-on-disc a byl použit při vytváření prvních filmů i přesto, že na americkém kontinentě existoval realizovatelný model sound-on-film, tedy možnost záznamu zvuku přímo na filmový pás, který byl představen Leem De Forestem a samotná společnost Western Electric vlastnila práva na užívání tohoto systému. Podle všeho se Western Electric Forestovým systémem zabíralo jen teoreticky, ale úspěch vitafonu je vedl právě k zaměření se na systém sound-on-disc.²⁶⁰ Warner Bros. hned po získání práv na užívání vitafonu začal experimentovat se sérií krátkých zvukových filmů, výsledkem toho byla pak premiéra prvního zvukového filmu **Don Juana** režiséra Alana Croslanda, která se uskutečnila v New Yorku 6. srpna 1926.²⁶¹ V případě snímku *Don Juana* (1926) se jednalo o čistou demonstraci dispozic zvukového záznamu, to znamená, že se v něm například nevyskytovaly žádné dialogy či mluvené scény, byl složen pouze z několika hudebních scén. Film byl sice úspěšný, ale nevydělal tolik, aby pokryl výrobní náklady. Po prvním uvedení zvukového filmu se společnost Western Electric rozhodla podmínky smlouvy tak, že se zvukem ve filmu mohly experimentovat i ostatní filmové společnosti. V tomto čase se ke zvukovému filmu dostává i společnost Fox, která však své snímky nerealizuje na systému sound-on-disc, ale přejímá systém sound-on-film. Přesněji Fox odkupuje patent na systém Tri–Ergonu, který

²⁵⁸ PRAMAGGIORE, M., WALLIS, T.: *Film: A Critical Introduction*, s. 204.

²⁵⁹ REAY, P.: *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, s. 8.

²⁶⁰ DAVID, L.: *Morton: Sound Recording: The Life Story of a Technology*, s. 74.

²⁶¹ REAY, P.: *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, s. 8.

společnost Fox v roce 1927 přejmenovala na Movietone.²⁶² Přesto se však Fox neuchyluje k výrobě hraných filmů, ale k záznamu krátkých reportáží. V roce 1927 se pak studio Warner Bros. odvážilo k realizování dalšího zvukového filmu. Jednalo se o snímek režiséra Alana Croslanda a tím byl **Jazzový zpěvák** (*The Jazz Singer*, 1927). *Jazzový zpěvák* (1927) na rozdíl *Dona Juana* (1926) obsahoval namísto krátkých hudebních scén zvukový záznam zpěvu a mluveného slova. Takový zvukový záznam ohromilo obecnstvo, které bylo doposud zvyklé, že emoce jsou zprostředkovány především pomocí filmového obrazu.²⁶³ Snímek *Jazzový zpěvák* (1927) se tak stal díky tomu kasovním úspěchem, ale i předznamenáním dalšího kinematografického vývoje.

V rámci technologického záznamu zvuku pro filmové snímky se jednalo o složitý proces, který byl pro mnoho filmařů nový a značně komplikovaný na realizaci. První záznamová zařízení navíc nebyla bez chyb a například takové mikrofony byly necitlivé a těžké, což v kontrapozici s „lehce“ ovladatelnými a hlučnými záznamovými kamerami tvořilo problém, který byl v počátku řešen především kompromisy v rámci ostatních složek filmu. Objevovaly se techniky, které byly nemotorné, nebo bránily do důsledku režisérovu v kompetenci při realizaci filmu. Kamery byly například napevno umístěovány do zvukotěsných kabin a také s mikrofony se nemohlo pohybovat podle libosti. Proto se film prakticky zastavil. To nahrávalo všem obavám, které teoretici měli při zavádění zvuku do filmového obrazu, tedy že reprodukce zvuku v rámci filmového snímku může mít výrazný vliv na film jako umění pohyblivých obrazů. Proto první zvukové filmy byly značně statické a více než jiné složky jim dominovaly dialogy. V rámci zvuku prakticky neexistovala žádná forma editace či postprocesorové reeditace zvukového záznamu, zvuk prostě musel být natočen zároveň s filmovým obrazem. Proto se také scény natáčely za přítomnosti hudebního či zvukového tělesa, které bylo zdrojem výsledného zvukového záznamu. V rámci tohoto omezení se také při natáčení začíná používat takzvaný systém „*multi-camera*“, což je

²⁶² ROLLINS, P. C.: *Hollywood as historians: American film in a cultural context*, s. 27.

vlastně záznam jedné scény pomocí více kamer.²⁶⁴ V rámci záznamu určitých dialogů vyvstával požadavek na herce mluvit pomalu a zřetelně. Jakákoliv chyba v dialozích by pak znamenala pád celé scény, jelikož užití zvukové stopy v postprocesové integraci by znamenalo desynchronizaci mezi zvukem a obrazovým polem. To bylo v rámci prvních zvukových filmů a jejich nároků až na organickou syntézu zvuku a obrazu nepřijatelné. Proto pokud se v rámci dialogu vyskytla nějaká chyba, bylo nutné přetočit celou scénu znovu. Se záznamem dialogů vyvstává i další problém v rámci jeho jazykových dispozic. Vznikají značné jazykové a kontextuální propasti, které oddělují diváckou percepci od srozumitelnosti filmového snímku. Filmový snímek založený na zvukovém dialogu v určitém jazyce, který divák svými jazykovými dispozicemi neobsáhne, má v samém důsledku i vliv na to, zdali divák porozumí obsahu a významu filmového snímku. Dabovat filmový snímek bylo v raném období zvukového filmu prakticky nemožné s ohledem na technické parametry a finanční náročnost. Užití titulků také nebylo vhodné, protože se v rámci zvukového filmu vnímaly jako rušivý element. V prvních fázích zvukového filmu se tento problém tedy řešil pomocí přetáčení cizojazyčných verzí s jinými herci. Toto řešení ale bylo nedostatečné, protože mělo vliv na finanční náročnost při realizování snímku. Nehledě na fakt, že některé trhy byly příliš malé, aby mohly mít svou jazykovou verzi, a diváci si v samém důsledku žádali původní herce. K posunu dochází až v roce 1931 s revoluční změnou v práci se zvukem, kterou přinesl Ernst Lubitsch. Ernst Lubitsch se snažil experimentovat s editací zvuku v postprocesové integraci zvukového záznamu na obrazové pole. Jednoduše natáčel nejdříve film beze zvuku a zvuky pak přidával dodatečně. Tuto zvukovou editaci prováděl s důrazem na co možná největší redukci nežádoucích prvků, které by mohly mít v samém důsledku vliv na synchronizaci zvukového záznamu a obrazového pole.²⁶⁵ Technologický vývoj mu v tomto ohledu velice pomohl, protože se objevují stále výkonnější mikrofony, které nemusí být kvůli své váze staticky

²⁶³ NORTH, M.: *The Dialect of Modernism*, s. 5.

²⁶⁴ CRAFTON, D.: *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound*, s. 342.

ukotveny v prostoru. Tyto zdrojové aparáty se začínají při záznamu používat v mnohem větší míře a v praktičtějších rozvržení. Vývoj speciálních odhlučňovacích krytů pro kamery v neposlední řadě osvobodil filmovou kameru od limitujících zvukotěsných kabin, které na určitou dobu uzavřely filmový obraz do statické pozice. Filmová kamera mohla být opět svobodná a plně realizovat tendence dynamického obrazu.²⁶⁶ Vývoj zvukového záznamu neustává ani dnes, ale v rámci nepřerušování kontinuity naší analýzy je důležité vymezit ještě jednu invenci na poli zvukového záznamu a integrace v rámci filmového obrazu. Touto invencí je představení stereofonního zvuku. Na počátku této invence stáli Francouzi Abel Gance a André Debrie, kteří v roce 1932 patentují stereofonní proces záznamu zvuku. V roce 1935 pak vzniká upravená verze snímku **Napoleon Bonaparte** s novými dialogy a upravenými efekty. Jednalo se o první film se stereofonním zvukem.²⁶⁷

Pojďme se ale přesunout na evropský kontinent a zaměřit se na vývoj zvukového filmu v tomto prostředí. V německé kinematografii se zvukovým filmem v rozvinutější podobě setkáváme například u snímku **Západní fronta 1918** (*Westfront 1918*, 1930) režiséra George Wilhelma Pabsta, který zvuk využívá především ke zdůraznění válečné atmosféry, stejně tak jako k vyobrazení emocí lidí na pozadí válečného konfliktu.²⁶⁸ Dalším důležitým snímkem je pak **Modrý anděl** (*Der Blaue Engel*, 1930) režiséra Josefa von Sternberga. Důležitý je tento snímek v jedné z prvních realizací takzvaného „*offscreenového*“ zvuku.²⁶⁹ Velice podstatný je pak snímek **Vrah mezi námi** (M, 1931) režiséra Fritze Langa. Ve filmu se nevyskytuje žádná nediegetická hudba, zvuková stopa se soustřeďuje pouze na dialogy a zvukové efekty. Zvuk je pak pro Fritze Langa především prostředníkem pro zvýraznění samotného motivu vraha, a jakousi zvukovou paralelou či zvukovým vodítkem při identifikaci tohoto

²⁶⁵ HAKE, S.: *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, s. 160.

²⁶⁶ Balio, T.: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise*, s. 120.

²⁶⁷ KAPLAN, N.: *Napoleon*, s. 49.

²⁶⁸ KESTER, B.: *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period*, s. 127-130.

²⁶⁹ ROSENBAUM, J.: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, s. 13.

motivu. V ruském kinematografickém prostředí se pak za první zvukový snímek považuje film **Plan velikikh rabot** (1930) režiséra Abrama Rooma.²⁷⁰ V roce 1928 pak vzniká takzvané „*prohlášení o zvuku*“, které podepsal Ejzenštejn, Alexadrov a Pudovkin. Ve svém vyjádření varují před zvukem, který by mohl zničit celou koncepci montáže. Zároveň však dodávají, že kontrapunktní použití zvuku může otevřít nové možnosti montáže.²⁷¹ Posléze filmaři montážní školy uvítali zvuk jako prostředek pro tvoření juxtapozic, které více zasáhnou publikum. Důležité je zde zmínit i snímek **Dezertér** (*Dezertir*, 1933) režiséra Vsevoloda Pudovkina. Jedná se o první Pudovkinův zvukový film a zároveň o poslední film montážního hnutí. Pudovkin ve filmu **Dezertir** užívá zvuky pro vyjádření ironické formy, stejně tak jako rychlého střihu zvukových záznamů.²⁷² V dalším kinematografickém vývoji ruského filmu však experimentální užití zvuku v takovéto podobě bylo nepřijatelné především vzhledem ke koncepční vizi sociálního realismu. Ve francouzském kinematografickém prostředí se za první zvukový film považuje snímek **L'Eau du Nil** (1928) režiséra Marcela Vandala.²⁷³ Dalším důležitým snímkem je pak **La petite Lise** (1930) režiséra Jeana Grémillona. Tento film je důležitý především v experimentování se zvukovými efekty jako s podněty k vyvolání určitých emočních rámců.²⁷⁴ V neposlední řadě nelze zapomenout na filmy Reného Claira, ve kterých kombinuje hudební hříčky a experimentální pohyb kamery. Jedná se hlavně o snímky jako **Pod střechami Paříže** (*Sous les toits de Paris*, 1930), **Milión** (*Le Million*, 1931), **Ať žije svoboda** (*À nous la liberté*, 1931)²⁷⁵

²⁷⁰ BEUMERS, B.: *A History of Russian Cinema*, s. 80.

²⁷¹ Tamtéž, 98

²⁷² GILLESPIE, D.: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, s. 58.

²⁷³ HAYWARD, S., VINCENTEAU, G.: *French Film: Texts and Contexts*, s. 51.

²⁷⁴ ANDREW, D.: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*, s. 106-107.

²⁷⁵ UNGAR, S.: *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, s. 189.

8 ZÁVĚR

Cílem práce bylo především v základu vymezit jednotlivé pojetí reálného času tak, jak se chápe v historickém exkurzu filozofie a fenomenologie, a k tomuto vymezení představit protikladný scientistický přístup k řešení problematiky času. Jedná se o seznámení se strukturou a obsahem jednotlivých koncepcí, které se ze své historické pozice k problematice času vyjadřují. V důsledku jde především o co možná nejobecnější abstrakt, který nezkoumat jednotlivé rozpory mezi těmito koncepty, ale snažit se ve svém vymezení přibližovat jednotlivé koncepty jako samostatné reprezentativní celky a interpretace historického přístupu k problematice času.

Další důležitou částí práce je zkoumání času syntetického tedy času, který je obsažen v audiovizuální umělecké tvorbě. Záměrem v této části bylo především analyzovat podobu a proměny syntetického vyjádření rozměru času v audiovizuálním umění, tak jak se projevoval v jednotlivých historických epochách a uměleckých konceptech své doby. Analyzovány byly tedy především v historickém diskursu estetické koncepce, které ve své době výrazně určovaly podobu audiovizuálního umění, ale také specifické umělecké útvary (audiovizuální díla), která svou specifikou výrazně na tyto tradice odpovídaly. Cílem práce je tedy zachytit jednotlivé vývojové roviny audiovizuálního umění v přístupu k rozměru času. V této části jde především o zkoumání teoretických základů a východisek jednotlivých vyjádření a chápání rozměru času, a to jak ve vztahu samotného záměru autora či dobové umělecké koncepce, ale také vztahu ve vnímání uměleckého vyjádření rozměru času samotným divákem. Následování geneze jednotlivých uměleckých vyjádření rozměru času v audiovizuálním umění nám poskytlo základ k analýze jednotlivých mechanismů a principů, které utvářejí v divákovi novou zkušenost s uměleckým rozměrem času. Povaha a analýza rozvíjená na historickém exkurzu tohoto chápání rozměru v audiovizuálním díle nám odkrývá jedinečnou povahu syntetického či chcete-li uměleckého chápání času v kontrapozici s rozměrem času

reálného. Pro toto chápání tedy práce představuje v jednotlivých historických a uměleckých audiovizuálních strukturách přístup a vyjádření syntetického času jako jedné ze složek, která výrazně konstituuje samotnou povahu a interpretaci díla či struktury umělecké tvorby. V neposlední řadě bylo nutné představit chápání tohoto syntetického času tak, jak se ve svém projevu dotýká vnímání samotného diváka a jak reálně ovlivňuje jeho povahu chápání reálného času jako takového.

Může se zdát, že je práce vlastně složená z dvou celků, které na sebe vzájemně nenavazují. Tedy že jedním je filozofické, fenomenologické a potažmo i scientistické vymezení kategorie času. A druhou je pak vymezení kategorie času v audiovizuálním díle. Tak tomu, ale v samém důsledku není. Proč vlastně vymežovat oba? Je důležité, že vymezení reálného času v rámci filozofického exkurzu, je vlastně vymežování prvních kontemplací o čase jako takovém. Další celky v rámci vymezení reálného času na tuto tendenci jen navazují. Pokud máme vůbec pracovat s vymezením pojmu syntetického času, je nutné se zamýšlet nad povahou úvah o času reálném. Stejně bude postupovat čtenář, který se s prací bude seznamovat. Bude pro něj směrodatné vymežit si čím je vlastně čas v jeho každodenní zkušenosti. První část tedy napomáhá strukturalizaci přístupů k problematice času jako takového. Od toho se pak může odvíjet paralelní analýza v rámci syntetického času v rámci audiovizuálního díla. V umění začíná být mnohem podstatnější časová složka díla, protože jejím prostřednictvím můžeme účinněji docílit kontaktu s novou totalitou vytvořením určité situace, události probíhající v čase, potažmo tedy i v konkrétním prostoru. V případě času syntetického se však nejedná o čas lineární, kauzální, nýbrž o čas strukturální, plastický, vícerozměrný, čas události, možnosti a volného prostoru. Čas syntetický může odvozovat své základy od času reálného od času každodenního dění, ale svými možnosti dalekosáhle přesahuje kauzální zákonitosti reálného světa. Umělec je neverbálním filozofem, zapojuje do díla existenci přítomnosti, princip okamžiku, náhodu a otevřené možnosti. Vymezení času syntetického oproti času

reálnému vznikalo v mé práci především na základě snahy o prolomení redukovaného konvencionalizovaného přístupu dnešní povrchní interpretace audiovizuální kultury a umění. Mnohdy se jedná o specifické restriktivní principy a přístupy, které audiovizuální tvorbu ani za umění nepovažují a uchylují se především k výrazům jako surové přetváření či reprodukování reality jako takové. S tím přichází také uniformovaný přístup k rozměru časovosti audiovizuálního díla, který nelze nazvat jinak než přístup materialistický. Audiovizuální díla mají tak v těchto konceptech jednotnou identifikovatelnou dimenzionalitu časového projevu, a to především dimenzionalitu materiální. Proto lze říci, že v dnešní kritické reflexi audiovizuální tvorby (nejen té současné, ale i historické) je časový rozměr určován především v délce samotného díla, tedy jak dlouho samotné dílo trvá. Takovýto aspekt je však jen jednou z mnoha dimenzí, ve kterých se rozměr času v audiovizuálním umění projevuje. Je také nutné říci, že se tyto modality proměňují i v rámci historického a konceptuálního vývoje audiovizuálního umění. Redukovat a zakotvit interpretaci audiovizuálního umění v monochromním principu a vytvoření primární struktury a principů na teoretický výklad audiovizuální kultury jako celku povede ve svém důsledku pouze k radikálnímu preferování povrchového výkladu audiovizuálního umění. Zbavíme se tak především přístupu k audiovizuální tvorbě jako k uměleckému či esteticky specifickému projevu. Na počátku audiovizuální tvorby vznikl pro člověka nový prostor vybízející k volné imaginaci, ke svobodě. Takováto tvorba jako by se přesunula do jiného času, času dynamického, plastického, kde je dosaženo totálního vědomí, nulového bodu, možnosti nového bytí. V první řadě jde o radikální poukázání k nové realitě a skutečné hloubce nekonečna. A na to jsem také svou analýzou syntetického času v audiovizuálním díle chtěl poukázat.

9 Summary

In the first part of our work, we focus on examining the perspective of time within the ancient tradition, which was interpreted primarily by Plato and Aristotle. Then we analyze the category of perception of time in medieval philosophy and we focus on the interpretation of Aurelius Augustine and Thomas Aquinas. Then, we examine the definition of time in modern philosophy.

In the next part of the thesis we define some basic issues of time, which appear in concepts of phenomenology. We focus on the definition of phenomenology itself, and then we examine the categories of time, which can be found in Husserl's concept of the so-called internal time consciousness.

In the following part of the thesis we focus on an interdisciplinary excursion in physics, trying to find the basic and important concepts related to the issue of time from the perception of physics.

In the last part we analyze the synthetic time in audiovisual production. We examine the synthetic time in time, which is centrally linked to the emergence of the first film works, through French Impressionism to Expressionism

10 POUŽITÁ LITERATURA

1. ABEL, R.: *Encyclopedia of Early Cinema*, London : Routledge , 2010. ISBN 978-0-415-77856-5
2. ABEL, R.: *French Film Theory and Criticism 1907-1939: A History/Anthology*, Princeton : Princeton University Press, 1993. ISBN 0-691-00063-8
3. ABEL, R.: *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley : University of California Press, 1998. ISBN 978-0-520-07936-6
4. AITKEN, I.: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, Bloomington : Indiana University Press, 2001. ISBN 0253340438
5. AKVINSKÝ, T.: *Theologická summa*, Olomouc : Edice Krystal, 1937.
6. ANDERSON, L. M.: *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Amsterdam : Rodopi, 2011.
7. ANDREW, D.: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton : Princeton University Press, 1995. ISBN 0691008833
8. ANDREW, G.: *The Director's Vision: A Concise Guide to the Art of 250 Great Filmmakers*, Chicago : A Cappella, 1999. ISBN 1556523661
9. ARISTOTELES: *Fyzika IV*. Praha : Jan Laichter, 1946.
10. ARISTOTELES: *Metafyzika XII*, Praha : Jan Laichter, 1946.
11. ARISTOTELES: *O nebi: O vzniku a zániku*. Bratislava : Pravda, 1985.
12. AUGUSTIN, A.: *Vyznání kniha XI*, Praha : Kalich , 1992.
13. AUMONT, J.: *Obraz*, Praha : Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0

14. Balio, T.: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise*, Los Angeles : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-20334-8
15. BARKER, J. M.: *The tactile eye: touch and the cinematic experience*, Berkeley : University of California Press, 2009. ISBN 9780520258402
16. BASSIE, A.: *Expressionism*, New York : Parkstone International, 2012.
17. BENEŠ, J.: *René Descartes či Tomáš Akvinský*, Praha : Československá akciová tiskárna, 1935.
18. BERNARD, J., FRÝDLOVÁ, P.: *Malý labyrint filmu*, Praha : Albatros, 1988.
19. BEUMERS, B.: *A History of Russian Cinema*, Oxford : Berg, 2009. 978-1-84520-215-6
20. BLACK, J.: *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, New York : Routledge, 2002. ISBN 0415937205
21. BLECHA, I.: *Filozofický slovník*, Olomouc : Nakladatelství Olomouc , 1998. ISBN: 80-7182-064-4
22. BONDANELLA, P.: *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
23. BRAUN, M.: *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago : University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-226-07175-8
24. BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*, Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0
25. BROOK, V.: *Driven to darkness: Jewish émigré directors and the rise of film noir*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2009.
26. BROŽ, J.; *Film je umění*, Praha : Orbis, 1963.

27. COOPE, U.: *Time for Aristotle*. Oxford : Clarendon Press , 2005. ISBN: 0-19-924790-0 978-0-19-924790-5
28. COVENEY, P., HIGHFIELD, R.: *Šíp času: Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva*, Ostrava : OLDAG, 1995.
29. COWAN, M.: *Cult of the Will: Nervousness and the Forging of a Modern Self in Germany*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2008. ISBN 9780271032061
30. CRAFTON, D.: *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound*, New York : Scribner, 1997. ISBN 0-684-19585-2
31. DAGUERRE, L. J. M.: *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York : Dover Publ, 1968.
32. DAVID, L.: *Morton: Sound Recording: The Life Story of a Technology*, Baltimore : John Hopkins University Press, 2006. ISBN 0-8018-8398-9
33. DELEUZE, G.: *Film 1, Obraz-pohyb*, Praha : Národní filmový archiv, 2000. ISBN 80-7004-098-X
34. DESCARTES, R.: *Meditace o první filosofii*, Praha : OIKOYMENH, 2001. ISBN: 80-7298-036-X
35. DESCARTES, R.: *Principy filosofie*, Praha : Filosofia, 1998. ISBN: 80-7007-120-6
36. DESCARTES, R.: *Rozprava o metodě*, Praha : Svoboda, 1992. ISBN: 80-205-0216-5
37. DORRA, H.: *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley : University of California Press, 1994. ISBN 0520077423
38. EDDINGTON, A.: *The Nature of the Physical World*. London : J. M. Dent, 1935.

39. EISNER, L. H.: *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhard*, Los Angeles : University of California Press, 2008. ISBN 978-0-520-25790-0
40. ELDERS, L.: *Filosofie přírody u sv. Tomáše Akvinského*, Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN: 80-7298-014-9
41. ENTICKNAP, L.: *Moving Image Technology - from Zoetrope to Digital*, New York : Wallflower, 2005. ISBN 190476407X
42. EYMAN, S.: *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999. ISBN 0-8018-6192-6
43. FAIRSERVICE, D.: *Film Editing - History, Theory and Practice: Looking at the Invisible*, Manchester : Manchester University Press, 2001. ISBN 0-7190-5777-9
44. FIELDING, R.: *Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley : University of California Press, 1967.
45. FLOSS, K.: *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinu*. Olomouc : Vydavatelství University Palackého, 1992.
46. FOSTER, G. A., WINSTON-DIXON, W.: *Experimental Cinema, The Film Reader*, London : Routledge, 2002. ISBN 0-415-27787-6
47. GILLESPIE, D.: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, London : Wallflower, 2000. ISBN 1903364043
48. GOMERY, D.: *Movie history : a survey*, New York, NY : Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-77545-8
49. GRAESER, A.: *Řecká filosofie klasického období. Sofisté, Sókratés a sokratikové, Platón a Aristotelés*. Praha: Oikoymenh, 2000.

50. GRAHAM, C. H.: *Vision and visual perception*, Michigan : John Wiley & Sons Inc, 1965
51. GRIEVESON, L., KRAMER, P.: *The Silent Cinema Reader*, London : Routledge, 2004. ISBN 0-415-25284-9
52. HAKE, S.: *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, Princeton : Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-00878-7
53. HANUS, F., SCHUR, R., BARTOŠ, R., BIERMANN, K.: *Kronika filmu*, Praha : Fortuna Print 1995, ISBN 80-85873-39-7
54. HAWKING, S.: *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, Praha : Mladá Fronta, 1991. ISBN:80-204-0169-5
55. HAYWARD, S., VINCENDEAU, G.: *French Film: Texts and Contexts*, London ; New York : Routledge, 2000. ISBN 0415161185
56. HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*, Praha : Oikoymenh, 2002. ISBN: 80-7298-048-3
57. HÉSIODOS. *Hesiod, the the Homeric hymns and Homeric*, translation by Hugh G. Evelyn-White, London : William Heinemann , 1936.
- <http://www.phil.muni.cz/fil/terminologie/temata/gnoseologie.htm>
58. HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Praha : Univerzita Karlova, 1970.
59. Husserl, E.: *Idea fenomenologie*, Praha : OIKOYMENH, 2001. ISBN: 80-7298-023-8
60. KAMENÍK, K.: *Trik a efekt v amatérském filmu*, Praha : Merkur, 1972.
61. KAPLAN, N.: *Napoleon*, London : BFI Publishing, 1994. ISBN 0851704662

62. KENNY, A.: *Tomáš o lidském duchu*, Praha : Krystal OP, 1997. ISBN: 80-85929-18-X
63. KESTER, B.: *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003. ISBN 9053565973
64. KOKSWIJK, J. V.: *Digital Ego: Social and Legal Aspects of Virtual Identity*, Delft : Eburon, 2007. ISBN 978-90-5972-216-3
65. KOŠULIČOVÁ, I.: *Vznik digitálního filmu: Od pre-kinematografických technik ke speciálním efektům*. In *Žánr ve filmu*, Praha: Národní filmový archiv, 2004.
66. KOVACS, A. B.: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago : University of Chicago Press, 2007. ISBN 0226451658
67. KROB, J.: *Ontické pozadí představ o čase* [online]. [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/sbornik/1995/krob.html>
68. LAERTIOS, D.: *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Praha : Československá akademie věd, 1964,
69. LENSING, J. U.: *Sound-Design - Sound-Montage - Soundtrack-Komposition*, Berlin : Schiele und Schön, 2009. ISBN 9783794907939
70. LOCKE, J.: *Esej o lidském rozumu*. Praha: Svoboda, 1984.
71. MALÍŠEK, V.: *Co víte o dějinách fyziky*, Praha : horizont, 1986.
72. MATHER, G.: *The Motion Aftereffect: A Modern Perspective*, Cambridge : The MIT Press, 1998. ISBN 0262133431
73. MATHEWS, N. M.: *Moving Pictures: The Un-easy Relationship Between American Art and Early Film*, Manchester: Hudson Hills Press, 2005. ISBN 1555952283

74. MCGUINNESS, P.: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siecle*, Exeter : University of Exeter Press, 2000. ISBN 0859896463
75. MERA, M., BURNAND, D.: *European Film Music*, Aldershot : Ashgate, 2006. ISBN 0-7546-3659-3
76. MICALE, M. S.: *Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America*, Stanford : Stanford University Press, 2004. ISBN 0804745773
77. MINDEN, M., BACHMANN H.: *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester : Camden House, 2000. ISBN 1571131221
78. MONACO, J.: *Jak číst film*, Praha : Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4
79. MORAN, T. P.: *Introduction to the History of Communication: Evolutions and Revolutions*, New York : Lang, 2010 ISBN 9781433104121
80. MUNSTERBERG, H.: *The Film: A Psychological Study*, New York : Routledge, 2002. ISBN 041593706X
81. NAGYOVÁ, A.: *Erich Wolfgang Korngold - Operní a filmová tvorba /Diplomová práce/*, Brno : Masarykova univerzita, 2006.
82. NEUPERT, R.: *History of Animated Cinema*, Malden : Wiley-Blackwell, 2011. ISBN: 978-1-4443-9257-9
83. NICHOLS, B.: *Movies and Methods : an anthology*, Berkeley : University of California Press, 1976.
84. NORNES, A. M.: *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007. ISBN 9780816650415
85. NORTH, M.: *The Dialect of Modernism*, New York : Oxford University Press, 1994. ISBN 0195122917

86. NOVOTNÝ, F.: *O Platonovi: Díl první*. Praha : Jan Laichter, 1948.
87. OLŠOVSKÝ, J.: *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Praha : Erika , 1999. ISBN: 80-7190-804-5
88. PATOČKA, J.: *Co je fenomenologie? In: Idea fenomenologie*, Praha : Oikúmené, 2001. ISBN: 80-7298-023-8
89. PETRŽELKA, J.: *Platónova nauka o idejích* [online]. [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/antika/ideje/uvod.htm>.
90. PETRŽELKA, J.: *Základy řecké (a latinské) filosofické terminologie* [online]. [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/terminologie/temata/gnoseologie.htm>
91. PHILLIPS, R.: *Edison's Kinetoscope and Its Films*, Westport : Greenwood Press, 1997. ISBN 0313305080
92. PIŠTORA, L.: *První půlstoletí filmu na území České republiky (1. část –Vznik filmu a jeho němé období)*, Praha : Český statistický úřad, 2007.
93. PLATÓN.: *Timaios : Kritias*. Praha : OIKOYMENH, 1996. ISBN: 80-86005-07-0
94. PLATÓN: *Faidón*. Praha : OIKOYMENH, 1994. ISBN: 80-85241-36-0
95. PLATÓN: *Kleitofón. Ústava. Timaios. Kritias*. Praha : OIKOYMENH, 2003, s. 241. ISBN: 80-72980-67-X
96. PLAŽEWSKI, J.: *Dějiny filmu*, Praha : Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8
97. POLÁCHOVÁ, T.: *Videoobscura /Diplomová práce/*, Brno : Masarykova univerzita, 2010.
98. PRAMAGGIORE, M., WALLIS, T.: *Film: A Critical Introduction*, London : Laurence King Publishing, 2011. ISBN 978-1-85669-720-0

99. PRIGOGINE, I., KROB, J.: *Čas k stávání: k historii času: přednáška pronesená 24. září 1993 v Muzeu civilizace v Québecu na zahájení 4. mezinárodního festivalu vědeckého filmu*, Praha : KLP-Koniasch Latin Press, 1997. ISBN: 80-85917-18-1
100. RÁDL, E.: *Dějiny filosofie II. Novověk*, Praha : Jan Laichter, 1933.
101. REAY, P.: *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, New York : Wallflower, 2004. ISBN 1903364655
102. RENNER, E.: *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*, Amsterdam : Elsevier, 2009. ISBN 978-0-240-81047-8
103. ROLLINS, P. C.: *Hollywood as historians: American film in a cultural context*, Lexington : University Press of Kentucky, 1998. ISBN 0813109515
104. ROSENBAUM, J.: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004. ISBN 0801878403
105. ROSSAAK, E.: *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. ISBN 9789089642127
106. SADOUL, G.: *Dějiny filmu. Od Lumièra až do doby současné*, Praha : Orbis, 1963.
107. *Sborník Národního technického muzea v Praze, svazek 24*, Praha : Národní technické muzeum, 1988
108. SHAIL, R.: *British Film Directors: A Critical Guide*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. ISBN 9780748622306
109. SHARPEY-SCHÄFER, E. A.: *Text-book of physiology 1*, Edinburgh : Pentland, 1898.

110. SCHAPIRO, M.: *Impressionism: reflections and perceptions*, New York : George Braziller, 1997. ISBN 0807614203
111. SCHEUNEMANN, D.: *Expressionist Film: New Perspectives*, Rochester : Camden House, 2003. ISBN 1571130683
112. SILBERMAN, M.: *German Cinema: texts in context*, Detroit : Wayne State University Press, 1995.
113. SKOPEC, R.: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Praha : Orbis, 1963.
114. SMRŽ, K.: *Dějiny filmu*, Praha : Družstevní práce, 1933.
115. SOKOL, J.: *Čas a rytmus*, [online]. s.67 [cit. 2012-07-28]. Dostupné z: <http://www.ulozto.cz/xTRcwBW/sokol-cas-a-rytmus-1-doc>
116. SOPOCY, M.: *James Williamson: Studies and Documents of the Film Narrative*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 1998. ISBN 0838637167
117. SOURIAU, E.: *Encyklopedie Estetiky*, Praha : Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-X
118. STRAUVEN, W.: *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006.
119. ŠMAJS, J., KROB, J.: *Úvod od ontologie*, Brno : Masarykova univerzita, 1991. ISBN 80-210-0247-6
120. THOMPSON, K., BORDWELL, D.: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7
121. TRETERA, I.: *Nástin dějin Evropského myšlení: od Tháleta k Rousseauovi*, Praha : Paseka, 2002, ISBN 80-7185-171-X

122. TRETERA, I.: *Přehled dějin filosofie část I. obecná filosofie*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1963.
123. TRETERA, I.: *Dějiny filosofie Díl II*, Praha : Univerzita Karlova, 1986.
124. UFFINK, J.: *Bluff your Way in the Second Law of Thermodynamics* [online]. [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: <http://philsci-archive.pitt.edu/313/>.
125. UNGAR, S.: *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2005. ISBN 067401703X
126. VICH, J.: *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie* [online]. [cit. 2012-07-25]. Dostupné z: <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/mind/vich08.pdf>
127. VOLEK, P.: *Filozofia človeka podľa Tomáša Akvinského*, Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2003. ISBN: 80-85929-18-X
128. WADE, N., WADE, N. J.: *Perception and Illusion: Historical Perspectives*, New York : Springer, 2005. ISBN 0-387-22722-9
129. WALKER, J. A.: *Expressionism and modernism in the American theatre : bodies, voices, words*, New York : Cambridge University Press, 2005. ISBN 0521847478
130. WELLS, L.: *Photography: A Critical Introduction*, London : Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-46027-9
131. WILLIAMS, A.: *Republic of Images: History of French Filmmaking*, Cambridge : Harvard University Press, 2003. ISBN 0-674-76268-1
132. ZONE, R.: *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film*, Lexington : University Press of Kentucky, 2007. ISBN 978-0-8131-2461-2

11 POUŽITÝ FILMOVÝ MATERIÁL

1. *La sortie des ouvriers del usine Lumière* (1895) - režie Louis Lumière
2. *L'Arroseur Arrosé* (1895) - režie Louis Lumière
3. *Le Voyage dans la Lune* (1902) - režie Georges Méliès
4. *L'Escamotage d'une Dame Chez Rober-Houdin* (1896) - režie Georges Méliès
5. *The Kiss in the Tunnel* (1900) - režie George Albert Smith
6. *As Seen through the Telescope* (1900) - režie George Albert Smith
7. *The House that Jack Built* (1900) - režie George Albert Smith
8. *Grandma's Reading Glass* (1900) - režie George Albert Smith
9. *Tommy and the Mouse in the Art School* (1902) - režie George Albert Smith
10. *The Big Swallow* (1901) - režie James Williamson
11. *Attack on a China Mission* (1900) - režie James Williamson
12. *L'Assassinat du Due de Guise* (1908)
13. *Der Student von Prag* (1913) - režie Stellan Rye, Paul Wegener
14. *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) - režie Robert Wiene
15. *Der müde Tod* (1921) - režie Fritz Lang
16. *Metropolis* (1926) - režie Fritz Lang
17. *Der letzte mann* (1924) - režie F.W. Murnau
18. *La Dixième symphonie* (1918) - režie Abel Gance

19. *La souriante Madame Beudet* (1923) - režie Germaine Dulac
20. *La fin du monde* (1931) - režie Abel Gance
21. *La Roue* (1923) - režie Abel Gance
22. *Uncle Tom's Cabin* (1903) - režie Edwin S. Porter
23. *Der Brandstifter* (1922)
24. *Don Juan* (1926) - režie Alan Crosland
25. *The Jazz Singer* (1927) - režie Alan Crosland
26. *Napoleon Bonaparte* (1935) – režie Abel Gance
27. *Westfront 1918* (1930) - režie Georg Wilhelm Pabst
28. *Der Blaue Engel* (1930) - režie Josef von Sternberg
29. *M* (1930) - režie Fritz Lang
30. *Plan velikikh rabot* (1930) - režie Abram Room
31. *Dezertir* (1933) - režie Vsevolod Pudovkin
32. *L'Eau du Nil* (1928) - režie Marcel Vandal
33. *La petite Lise* (1930) - režie Jean Grémillon
34. *Sous les toits de Paris* (1930) - režie René Clair
35. *Le Million* (1930) - režie René Clair
36. *À nous la liberté* (1931) - režie René Clair