

Literární obzor

Film: pohyb v blízkosti ducha

Jean Epstein: *Poetika obrazů*.

Herrmann & synové, Praha 1997, 303 stran, náklad neuveden.

Je tu ďalšia cesta k (filmovej) minulosti. Rozpamätávanie, dešifrovanie a kombinovanie spomienok, obnovuje alebo zakladá dialogické spojenia. Masírovanie pamäti predznamenáva objavovanie nových súvislostí. Východiskom je opäť snaha preniknúť a zaznamenať trvanie diela Jeana Epsteinu v/o kinematografii. Nechcel by som mu nastražiť pascu tým, že ho začnem preceňovať. Uznávam, že je dosť náročné tíšiť súhlasné prijatie, prípadne zvažovať obdivné komentáre. Tak či onak, pridávam sa k tým, ktorí naskočili na vlnu prebudeného záujmu, ktorí využívajú a zároveň vytvárajú atmosféru ďalšieho návratu k minulému vo filme.

V našich podmienkach (česko-slovenský kontext) vyvolali erupciu nadšenia a pozornosti dve na seba naviazané udalosti minulého roku: retrospektíva Epsteinových filmov a vydanie antológie teoretických a kritických textov pod názvom *Poetika obrazů*. Podobne ako iné, v čase i priestore, aj toto náhle a ostré nasvietenie jeho tváre, prekvapivé vystúpenie z ticha a zabudnutia, je zaujímavé práve tým, že vytvára príležitosť spoznať alebo nanovo načrtnúť možnosti aktualizácie v prúde myslenia o filme. Preklad súboru Epsteinových textov teda nie je len poctou, akýmsi mechanickým gestom uznania. Znamená viac ako pripomenutie si úspechov predvojnovéj francúzskej školy. Stáva sa súčasťou istého zámeru. Zdá sa, že je to konečne pohyb. Prijímam ho ako premyslený krok, objavenie stopy aktuálneho filmologického diskurzu. Pripomína predvídavosť známú v šachu, kde je každý ťah spomienkou na budúcnosť. Toto malé *obrátenie* je potom udalosťou tak prenikavou ako aj nevyhnutnou.

Úvodom do *Poetiky obrazů* sú Epsteinove spomienky na prvé stretnutia s filmovým obrazom. Nedopísané poznámky z konca jeho času nám predstavujú začiatky kinematografie: vtípne pripomínajú chvíle, keď „nastala náhle tma, proťatá pouze neklidným svazkem paprsků, který na zdi vykresloval roztrásené přízraky“ (s. 9), s odstupom komentujú prvý zážitok z premietania a zároveň zmätok, ktorý vyvolalo: „Dlouho potom jsem ještě musel sbírat svou dětskou odvahu k tomu, abych se vydal do úzkých a tmavých jeskyní zhlédnout obrázky, jejichž třes neustále hrozil, že se rozšíří do zdí, rozloží domy, zničí města.“ (s. 10) V rozprávání o nedokonalosti, ale i silnom pôsobení filmového obrazu sa odhaľuje ešte jedna dôležitá skutočnosť, práve k nej by som chcel orientovať svoju pozornosť. Priestor, v ktorom tmu narušuje len pruh svetla z kinematografu, tvoriaci na plátne pohyblivý obraz, umožňuje človeku doteraz nepoznaný spôsob myslenia ako videnia. „V tomto přišel, které je prý vhodné pro telepatii, to znamená pro pochopení toho nejvzdálenějšího, těch nejtajnějších korespondencí ducha, se rodí podivuhodná vlna, jejíž povahu nikdo nepředvídal a kterou lze vstřebat zrakem, nikoli sluchem. Není určena ke čtení, nýbrž k vidění, a toto „vidět“ je nejdostinnější, nejjemnější, nejpozornější a nejspecifičtější schopnost ze všech schopností pohledu.“ (s. 152) Epstein vlastne sleduje a duchaplné popisuje zrodenie diváka, človeka *vidiaceho nemožné*. Všimá si rýchlosť s akou sa zbavil nedôvery k svetelným prelu-dom, poukazuje na ľahkosť s akou sa učil *vidieť*, objavovať svet magickej slobody. Film ho fascinoval ako médium, ktoré dokáže byť „průhledem do jiného světa“ (s. 13), dokáže obohacovať a ozvlášťňovať našu vizuálnu schopnosť. Predstava filmu sa tu teda spája s istou formou vyjadrovania myslenia a cítenia človeka.

Pre Epsteinu znamenal film predovšetkým novú *skúsenosť zraku*. Formovala sa v špeciálne upravenom prostredí, vo vyhradenom čase. Zaujatie miesta v kine predstavuje dobrovoľné pripútanie

k plátnu. Pred filmovým obrazom neunikneme. „Všude kolem je tma, na nic se nedá upřít pozornost [...] Oko vidí jen plátno.“ (s. 107) Biela plocha sa zmení na *prieľad*, brána k nadreálnemu do seba vťahuje pozerajúceho. „Navlečení v černém, vyrovnaní v alveolách křesel, zaměření svým želatinovým ústrojím k prameni emocí, sedí lidé v promítacím sále a všechna jejich sensibilita se sbíhá jakoby do trychtýře filmu. Všechno ostatní je uzavřeno, vyloučeno, promlčeno.“ (s. 107) Dianie v okolí horúcej linky oka a plátna stráca dôležitosť, ako druhoradé ustupuje k okrajom pozornosti. Všetko, čo by chcelo nejako dopĺňať, alebo sekundovať filmovému obrazu pôsobí rušivo; v konečnom dôsledku to oslabuje *pocit* z filmu. Počas premietania má divák šancu uviaznuť, ako píše Epstein, v príjemnom intelektuálnom stave. „Skutečně film vytváří zvláštní režim vědomí, pouze pro jeden smysl.“ (s. 108, kurz. – J. E.) Kinematograf bol najprv vnímaný ako zamestnávateľ jediného zmyslového orgánu: to, čo prenášal na plátno sa obracalo iba k oku, orientovalo sa podľa jeho možností alebo túžob, viedlo a kultivovalo jeho potrebu pozeráť. Projekciou pohyblivého obrazu dokázal pestovať v oku dokonca návyk na tento spôsob duchovnej činnosti; pritom jeho blízkosť k závislosti Epstein tiež naznačil. („Dostanu svou dávku, nebo ji nedostanu.“ – s. 108) V textoch z dvadsiatich rokov, Dobrý den, filme (1921) a Kinematografie viděná z Etny (1926), teda Epstein zreteľne vyznačil svoju pozíciu zastáncu a mysliteľa zraku. Myšlienku o jeho prevahe pri recepcii filmu mu potvrdzovali (nielen filozofické) úvahy o význame vizuálnosti v ľudskom živote. Najvyvinutejší zmyslový prijímač spoluurčuje našu inteligenciu a mravy, je to najrýchlejšia a najbezprostrednejšia forma kontaktu so svetom, napríklad filmovým. „Kyklopské umění. Umění jednoho smyslu. Ikonooptická sítnice. Celý život, veškerá pozornost spočívají v oku.“ (s. 107)

Postupné presadenie sa zvuku modifikovalo Epsteinove myslenie v/o filme. Najprv obhajoval výlučnosť a kapacitu nového druhu videnia, neskôr dokázal vlastným experimentovaním zvýrazniť aj bohatstvo zvukovej stopy, ktorá inak tým, že ľahko podliehala „starým formám mluvení a hudby, neodhalovala z akustického univerza nic jiného, než bylo ucho vždy zvyklé slyšet“ (s. 223). Začal uvažovať o hustote zvuku, o jeho vrstevnatosti, prípadne rozložiteľnosti na postrehnuteľné prvky. Snažil sa podporiť obmedzenú rozlišovaciu schopnosť ľudského ucha. Filmový zvuk väčšinou ostával na úrovni realistického doplnenia obrazu. Pre Epsteina sa stával zaujímavým, až keď ju prekonal. Dostali sme sa znovu k potrebe zaoštrovať, zmenšovať vzdialenosti. Pri istom spracovaní zvuku (spomalenie) môžeme postúpiť ďalej, poodhalíme komplikovanú povahu, necháme vyniknúť mnohotvárnosť. Inokedy sa môžeme ocitnúť v blízkosti duše: „Nyní již nejde o to slyšet pouze mluvení, ale slyšet také myšlení a snění. Mikrofon již překročil práh rtů, vklouznul do vnitřního světa člověka, číhá na hlasy svědomí, na refrény vzpomínek, na výkřiky tíživých snů a na slova, která nikdo nevyslovil.“ (s. 224) Epsteina priťahuje filmové, ktoré zachytáva nevidené a nepočuté, artikuluje to, na čo nestačia naše zmysly. „Umíme už vidět, uslyšíme růst trávu.“ (s. 226)

Ohraničenosť zrkového i sluchového vnemu dokáže film eliminovať prostredníctvom stále sa rozširujúceho spektra technických výmožeností, využívaním či kombinovaním výrazových prostriedkov. Rôzne postupy, inovácie a zvláštnosti vo filmovom znázorňovaní nám predstavujú človeka, veci, udalosti v nových perspektívach, zachytávajú neznáme, prekvapujúce alebo neuveriteľné podoby sveta, spôsobujú nové vlnenie citov a myšlienok. Každý filmový obraz sa má stať vchodom do labyrintu duše, jeho prvou úlohou je účasť na našom vnútornom živote. „Film by dnes měl být charakterizován jako snímání iluzí srdce,“ napísal Epstein k filmu *Krásná Niverňanka* (s. 61). Obširne sa preto venuje prostriedkom, ktorými môže sledovať jeho radosti i smútky, ktoré zaznamenávajú životné rytmy ľudí a vecí a rozmnožujú tak našu zmyslovú skúsenosť. Za jeden zo základných pilierov filmového umenia považoval (veľký) detail: záber, ktorým vstupujeme do človeka a podliehame jeho duševným stavom. Zväčšenina tváre vyvoláva pocit *blízkosti*. „Bolest je

na dosah ruky. Když natáhnu paži, dotknu se jí. Mohu tomu utrpení spočítat všechny řasy. Mohl bych ochutnat jeho slzy. Ještě nikdy se nade mnou žádná tvář takto neskláněla. Blíží se ke mně stále víc, mohu ji pozorovat čelo na čelo. Není mezi námi už ani vzduch; požívám ji. Spolkl jsem ji jako hostii. Maximální vizuální věrnost.“ (s. 107) Ale pronikať k živému nám pomáhají aj ďalšie spôsoby filmovej analýzy skutočnosti: nové techniky práce s kamerou, spomalených a zrýchlených záberov, zásahy do zvukového záznamu, nové väzby obrazu a zvuku a i. Tým všetkým sa zlepšuje viditeľnosť, cieľom je upokojiť alebo vyhrotiť vnímanie diváka, aby mohol postrehnúť a zakúsiť *trvanie* života.

Premeny priestorovo-časovej perspektívy vo filme, ktoré vyvoláva zrýchlenie, spomalenie alebo detailné zábery, odhaľujú známky života tam, kde bola predtým len nečinnosť alebo bez-duchosť. Zároveň upozorňujú na dôležitý príznak filmového: jeho sústredenosť na pohyb, kvantitu pohybu. Pohyblivosť sa mu stala indikátorom života. Zrýchlenie obrazu (kinematografická kontrakcia času) spúšťa proces oživovania, zduchovňovania; pri spomalení (kinematografickej dilatácii času) dochádza k umŕtvovaniu a zhmotňovaniu. Postrehy o filmovom animizme Epstein zhrnul a jednoznačne vyjadril v texte *Mysliaci stroj* (Praha 1948): „Ak teda zrýchlime rytmus času, ak zväčšíme hybnosť sveta, odhalíme či vytvoríme takto viac života; a naopak, ak spomalíme tok času, ak priuždíme pohyb niektorých bytostí, vylúčime alebo zničime tým ich životnú kvalitu.“ (s. 36) Nikdy ho neprestali uchvacovať možnosti filmovej mobility, jej kvantitatívny rast alebo pokles prinášajúci nové kvality, variabilnosť časovej dimenzie a celková neurčitosť (neskutočnosť) časopriestorového usporiadania, ktorou sa film ako sen stroja približuje k snu človeka.

Človek sa, podľa Epsteinu, usadil pred oknom s rozťahnutými závesmi, ktoré je otvorené do sveta nespútaného rozumnosťou alebo pragmatizmom, sveta životnejšieho a poetickejšieho ako je ten všeobecne známy, považovaný za skutočný. *Vidieť film-om* dáva silu meniť (sa), umožňuje „nečekaná setkání se sebou samým“ (s. 142), iniciuje poznávanie ako odmietanie toho, čo je jasné a isté, vyvoláva záchvaty radosti a podľahnutie hre, či zamotanie sa do snového sveta. Uvažovanie o (filmovom) pohybe v blízkosti ducha.

Martin Kaňuch

Nový slovenský časopis pro vědu o filmu a „pohyblivém obraze“

Kino-ikon.

Časopis pre vedu o filme a „pohyblivom obraze“.

Č. 1, jar 1996, 113 + 42 s.; Č. 2, leto 1997, 109 + 83 s.

Je velmi potěšitelné, že se na Slovensku podařilo – v podmínkách, jež jistě nejsou příliš příznivé – založit nový odborný časopis zaměřený na výzkum filmu i dalších forem „pohyblivého obrazu“. *Kino-ikon*, který se programově hlásí k uměnovědnému pohledu na film a zdůrazňuje jeho vizuální, resp. audiovizuální povahu, chce být publikačním orgánem pro náročnější práce z oblasti filmové historie, teorie i kritiky, pro hlubší analýzy jednotlivých filmů a vývojových tendencí v kinematografii a také pro informace o trendech světového myšlení o filmu.