

Edice a materiály

Ejzenštejnův kanibalismus

Ve stati *Nápodoba jako ovládnutí* Ejzenštejn vychází z teze, že nápodoba jako základní princip umělecké tvorby je cestou k „ovládnutí“. Než se zeptáme, co má být jeho předmětem, uveďme, že obě strategie – „napodobit“ a „ovládnout“ – se v tomto případě navzájem významově prolínají. Jednou autor mluví o ovládnutí formy či principu, podruhé o jejich nápodobě. V zásadě je ale nápodoba prostředkem ovládnutí.

Ale čeho?

Z níže uvedeného textu vyvstávají dvě možnosti: jednak ovládnutí magické, které Ejzenštejn líčí zřetelně fascinován jeho působností, nicméně odmítá je jako čistou fikci; jednak ovládnutí principu (a nikoliv jen formy) věci, a tím principu jevu. Tuto možnost autor předkládá jako estetický program.

Pozoruhodné a příznačné je samo sloveso ovládat – v originále „beherrschen“. Budeme-li je chápat nejen jako slovo s určitým kontextuálním významem, ale jako jakousi víceaspektuální kategorii – obecný pojem, zahrnující i sémantiku synonym, ukáže se, že jde o problematiku důležitou pro Ejzenštejna v několika ohledech.

Ovládat znamená osvojit si, dobře umět. Ejzenštejn byl v oblasti filmu jedním z prvních, kdo tento požadavek formuloval i vzhledem k teorii jazyka filmového vyprávění, vzhledem k možnostem montáže a vzhledem k erudované a podrobné reflexi vyjadřovacích prostředků nového média. Uvedená stať je zlomkem objemného korpusu autorových textů¹⁾, ve kterých shrnoval své zkušenosti s ovládáním filmového jazyka, jímž usiloval o maximálně působivé, takříkajíc kontrolovaně efektivní vyjadřování.

Ovládat také znamená mít pod kontrolou – a intelektuální kontrola byla pro Ejzenštejnovu metodu důležitá – ať už jako předem formulovaný program anebo analýza následující po samotném filmu²⁾. Ovládání je bezpochyby také jedním ze stěžejních témat Ejzenštejnovy kinematografie, a to ve (zjednodušeně řečeno) vnějším a vnitřním smyslu. Vnějškově jde o děj, fabuli. Ejzenštejn natáčel všechny své filmy o potlačování a utlačování, o vládách a obětech vládnutí a ovládání, o vzpou-
rách proti nadvládě a o potlačování vzpour. Moc mocných a bezmocných, bezmoc mocných i nemoci moci představují námětovou osu všech jeho filmů, ať je to *STÁVKA* (1924), *KŘÍŽNÍK POTĚM-KIN* (1925), *DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM* (1928), *GENERÁLNÍ LINIE* (1929), *AŽ ŽJE MEXIKO* (1932), *BĚŽIN LUH* (1933), *ALEXANDR NĚVSKÝ* (1938) nebo *IVAN HROZNÝ* (1944, 1946).

Vnitřní smysl ovládání spočívá v kompetenci filmového obrazu. Ejzenštejn nezapíral svoji náklonnost k ovládání jako manipulaci – prostřednictvím filmu. Naopak se pokoušel možnost vlivného uměleckého působení co nejdůkladněji prozkoumat a maximálně využít. Bylo by povrchní při tom režiséra obviňovat z propagandy a účelové služby moci, ačkoliv tendenční historické výklady a lži jsou pro jeho snímky typické. Nicméně jeho ambicí nebylo vyprávět ve filmu politické

1) Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizveděnija v šesti tomach*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1964 – 1971.

2) Podrobněji k tomuto tématu viz Tomáš Glanc, *Ejzenštejnovy apriorní post-analýzy*. In: S. M. Ejzenštejn: *Umenie mizanscény II*. Bratislava 1999, s. 251 – 258.

pravdy nebo si pohrávat s iluzí či utopií takzvané objektivní rekonstrukce historických událostí. Šlo mu o působnost sledu záběrů, o výstavbu filmového sdělení jako takovou.

Zatímco ve dvacátých letech se jeho rozbor orientoval hlavně analyticky a intelektuálně (Ejzenštejn formuluje první verze svého pojetí montáže, kde hlavní roli hrají nikoliv jednotlivé záběry nebo jejich sled, ale spíš rozdíl mezi nimi, přechod, moment posunu, skoku, přechodu, sám střih), ve třicátých a čtyřicátých letech se utváří nová dominanta – a tou je oblast nevědomí, sféra předrozumového a předlogického „pocitového“ myšlení, zájem o mystéria, rituály, magii, o religiozitu a estetiku přírodních národů a podobně.

Ejzenštejn v té době nabývá přesvědčení, že umění v člověku oslovuje a odhaluje regresivní vnímání, a vede jej do „nejhlubších jeskyní primitivního barbarství“. Touto stránkou jeho filmové poetiky se dopodrobna zabýval Vjačeslav Ivanov³⁾, a Oksana Bulgaková ve svém komentáři konstatuje, že Ejzenštejnův text z roku 1929 vystihuje hraniční stadium mezi analytickou racionální reflexí dvacátých let a zájmem o hlubinné struktury vnímání let třicátých.

V tomto kontextu vzniká Ejzenštejnův asociativní a náznakový opus. Autor v něm odmítá estetický „kanibalismus“⁴⁾, tedy víru, že přivlastněním, „pozřením“ formy lze získat i její „vnitřek“, tak jako kanibalové jedí své mrtvé příbuzné, aby do nich vešel jejich duch, aby je uctili tím, že je učiní součástí sebe sama, anebo jedí nepřátele, aby si přivlastnili jejich sílu a neutralizovali tak nebezpečí, které mohou představovat ať živí, nebo mrtví.

Avšak čím Ejzenštejn tento archaický magický princip nahrazuje, jakou verzi pokroku předkládá? A proč se magií a kanibalismem tak zevrubně zabývá?

Jeho teze zní: „Ovládnutí principu je skutečné ovládnutí věci.“ A dále: „Epocha formy pomíjí. Člověk proniká do látky. Proniká až za jev, do principu jevu. A tím jej ovládá.“ Ovládání tedy vystupuje v Ejzenštejnově estetickém programu na nový vývojový stupeň, znamená pronikání jevem, jeho formou až k jakémusi „jádru“, k podstatě, která není formální a tím méně metafyzická, ale není ani racionálně a intelektuálně uchopitelná. (Podle režisérova pojetí tento vývoj na poli architektury mapuje posun od secese k Le Corbusierovi.)

Průnik do hlubin jevu, porozumění jeho působnosti, která předchází jakémukoliv racionálnímu uvědomění, otevírá obrovské možnosti pro ovládání a manipulaci. Zde už nejde o symbolické významy doslovného požírání lidí ani o formální operace, ale o zacházení s lidským vnímáním na úrovni „hlubší“ a „nižší“, než kam sahá individuální reflexe. A právě do těchto sfér Ejzenštejna zavádějí úvahy o kanibalismu. Proto se tak vážně zajímal o kulty a prvobytné obyčeje, proto na sklonku života (1946 – 1947) píše obsáhlou práci o patosu, který v jeho pojetí souvisí s exaltací a extází (viz třetí díl jeho sebraných spisů).

Nejde o prostý návrat k primitivním či archaickým formám kulturní komunikace, nýbrž o průnik do některých jejích mechanismů prostřednictvím analýzy a intelektuální aktivity, respektive prostřednictvím jejich překonání.

Ejzenštejn věřil – a dnes lze poznamenat, že v mnohém oprávněně –, že film provokuje nové recepční mechanismy. Spojoval je, hlavně v utopické euforii dvacátých let, s nadějemi vkládanými do sovětského modelu společnosti, jímž byl celý dospělý život zároveň hýčkáán i deptán. A jak čteme na konci jeho stati, vyhrazoval v souladu s drzým patosem modernistického objevitelství novému umělci, ovládajícímu nebývalé strategie ovládání, místo samého Boha Všemohoucího.

Tomáš Glanc

3) Vjačeslav Ivanov, *Estetika Ejzenštejna*. In: *Izbrannyje trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom 1*. Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1998.

4) K tomuto tématu viz též: Tomáš Glanc, *Wir sind wie Kannibalen*. In: *Mesto pečati 12*. Obscuri viri, Moskva 1999, s. 10 – 17.