

Obzor

O filmbytostech, filmyslích a dalších filmonstrech

Daniel Frampton: *Filmosophy*.

London – New York : Wallflower Press 2006, 254 stran.

Mnohomluvná *Filmosofie* Daniela Framptona chce být, jak hlásá její podtitul, *manifestem radikálně nového způsobu rozumění filmu*. Autor přitom myslí „rozumění“ jak teoretické, tak praktické. Jeho kniha má totiž nejen založit nový interdisciplinární obor – filosofii – a zavést tak nový způsob rozumění filmu v teorii. Chce také obrodit samotné vnímání filmu, být prospěšnou v praxi. Filmosofie je tedy pragmatické povahy: to, jakým způsobem o filmu mluvíme, jak o něm fil(m)osofujeme, má přinést změnu v tom, jak jej vnímáme. Filmosofie má přispět k plnohodnotnějšímu zážitku při setkání s filmem, má „dopomoci divákům dostat z filmu co nejvíce“ (s. 89); v tom tkví její cíl a smysl a podle toho lze také měřit její úspěšnost.

V podtitulu slíbená „radikální novost“ je na první pohled přítomná v používaném slovníku. Frampton navrhuje pro popis filmů zbrusu novou sadu konceptuálních nástrojů. Jeho centrálními pojmy jsou „filmysl“ (*filmind*) a film-myšlení (*film-thinking*), dále hovoří o film-bytostech (*film-being*), film-osobnostech (*film-personality*), film-zkušenostech (*film-experience*) ad. Filmy totiž podle Framptona myslí, cítí, konají. Anebo spíše „myslí“, „cítí“, „konají“. Přiznat filmům „duši“ totiž neznamená, že bychom měli rozvolnit hranice lidské říše. Nejedná se ovšem, jak by uvozovky mohly naznačovat, ani o metaforu: Frampton to myslí doslova. To, co Frampton po svých čtenářích žádá, je povahy daleko radikálnější: chce souhlas s možností spatřit neviditelné, uslyšet nesdílitelné a porozumět nemyslitelnému. Nemyslitelné myšlení – vlastním jménem ne-myšlení (srov. s. 67) – je totiž, jak každý vnímavý čtenář *Filmosofie* může v kině sám zakusit, právě myšlením filmu.

Kniha je rozdělena na dvě části. V té první Frampton nabízí okomentovaný seznam předchůdců svého přístupu. Kromě – jak jistě tušíte – oblíbeného Deleuzeho a zdrojů, k nimž odkazuje již Deleuze sám (Bergson, Artaud, Ejzenštejn), hledá Frampton stopy sblížení filmu a myšlení mj. u Rogera Gilberta-Lecomta, Susanne Langerové, Hugo Münsterberga, Vivian Sobchackové a mnohých dalších. Avšak ani Deleuze (srov. s. 74), natož pak ostatní z těch, kdo filmu správně přiznali myšlení, nezůstal ušetřen fatální nepřesnosti – antropomorfizace filmové mysli. „Film nám nemůže ukázat lidské myšlení, ukazuje ‚film-myšlení‘. Film není lidskou myslí, je, jedinečně, ‚filmysl‘“ (s. 47). Volání po zneuznané specifičnosti filmu motivuje i další Framptonův výpad: jeho odsouzení filmové teorie (na mušce má především kognitivisty) i filmové kritiky za to, že nedávají dostatečný prostor „cinematicu“ filmu, tj. především obrazu a zvuku.

Podobně kritický tón zaznívá v pasážích, kde Frampton uvažuje o tom, jak byl film využit filozofií. Nemůže být většího nedocnění filozofického potenciálu filmového umění než v současnosti běžné zpestřování suchopárných přednášek z filozofie odkazy k zápletkám populárních filmů. Ve chvíli, kdy filozofie přizná filmu jeho cinematickou plnost, kdy jej přestane redukovat na příběh, zjistí, že „film je mnohem ‚filozofičtější‘, než by kdykoliv předtím mohla nahlédnout“ (s. 10).

Avšak nejen filmová teorie a filozofie, ale ani běžný divák zdaleka nevyčerpal celý potenciál filmového umění. Jak již bylo řečeno, cílem Framptonova díla je změnit divácký prožitek. Filmosofie má vyvolat obrat k filmu v jeho medialitě, poetice, k formálním vlastnostem filmu, k filmu jako „čisté poezii“, „čistému zvuko-obrazu“, má diváka přivést k tomu, čím film vskutku je, než je „zmrzačen kontextuálním poznáním“ (s. 75). Říká-li Frampton v úvodních pasážích své knihy:

„Možná by studium filmu a filozofie měly zemřít, aby mohly být znovu zrozeny“ (s. 9), lze dodat, že tato malá smrt by měla postihnout i filmového diváka.

Druhá, delší část Framptonovy knihy je věnována základním pojmům filosofického přístupu. Výjimku tvoří kapitola o filmových narativech, kterou Frampton věnuje především polemice s Bordwellem. I na kognitivní filmovou teorii aplikuje pragmatický metr: dokazuje, oč vše je filmový divák-kognitivista ochuzen ve srovnání s divákem-filosofem. „Filosofický divák nežádá, aby filmy byly řešeny, chce, aby byly objasňovány (*illuminated*)“ (s. 109). Původní úkol filosofie – „cítit filmy přímo“ (s. 106) – se vzápětí stává kritériem úspěšnosti jakékoliv filmové teorie: „Veškeré teoretizování o filmu by mělo v posledku pomoci filmovým divákům *cítit* filmové formy a jednání a styly a významy *přímo*“ (s. 109).

Z tohoto pohledu jsou nejdůležitější kapitoly „Filmový divák“ a „Filmové psaní“, pojednávající o různých fázích filmového zážitku. První z nich se zabývá divákem během recepce filmového díla, druhá tím, co nastává po zhlédnutí filmu. Obě tyto fáze jsou dle Framptona zásadně proměněny filosofickým postojem: ten diváka otevírá přímému působení filmu, při němž „základní zvuko-obrazové myšlení komunikuje *přímo* s non-lingvistickou částí naší mysli“ (s. 164). Tím, že divák naladí své myšlení na vlny film-myšlení, dokáže přímo, bezprostředně pocítit význam, je-hož je dílo vtělením. K tomuto procítěnému smyslu se lze vrátit poté, co nás film – filosoficky řečeno – „propustí“. Do slov však beze zbytku převést nelze, a když, tak pouze prostřednictvím poetického slovníku filosofie, plného metafor, neologismů či dokonce záměrně chybného použití slov (srov. s. 177).

Deklarovaným vyvrcholením knihy je ovšem kapitola „Filosofie“, která má představit filmu-hodné využití film-myšlení ve filozofii. Poetizace jazyka zde dosahuje svého vrcholu a snad právě proto je Framptonově zvěsti obtížné porozumět. „Na ‚konci‘ filozofie leží film“ (s. 183), říká autor a vypadá, že to myslí vážně. Film totiž, vysvětluje, odhaluje nemyšlení v myšlení, je non-komunikací a non-konceptem. A pozor: film je také – jakožto postmetafyzická postfenomenologie – non-filozofií. Přiznávám, že Framptonova závěrečná kapitola mi dává smysl, jen když si představím, že autor chtěl svou tezi o „procítění smyslu“ při vnímání filmu doplnit možností „procítit nesmysl“ při četbě fil(m)osofického textu.

Nechci ovšem, aby tento nepovedený závěr knihy zastínil její světlejší místa. Ráda bych se na závěr věnovala bezesporu klíčovému motivu filosofie, tak či onak prostupujícímu všechny dílčí úvahy Framptonovy studie. Je jím autorův základní důraz na estetický charakter filmového díla, který častěji nazývá filmovou poetikou či „cinematičnem“ filmu. Ať už Frampton zdůrazňuje radikální odlišnost divákovy mysli a filmysli, ať už kritizuje kognitivisty pro jejich zaujetí příběhem, ať už horuje pro nový druh divácké otevřenosti vůči filmu, vždy se v pozadí ozývá volání po zapomenuté estetické autonomii filmového díla.

Nejprve bych ráda objasnila, jak souvisí konceptualizace filmu jako film-myšlení s jeho estetickou dimenzí. Čtenáře této recenze mohla hned zkraje napadnout kritická poznámka směřující proti ztotožnění filmu a mysli, které nemá být metaforou a jež je zároveň opakovaně de-antropomorfizováno, až do oné krajní polohy ne-myšlení. Jsou-li lidská mysl a filmysl zcela rozdílné, co stojí v pozadí volby tohoto mentalistického slovníku popisu filmových děl? Domnívám se, že zásadní roli zde hraje pojem intencionality. Mentální akty charakterizuje to, že jsou o něčem. „Žádné slyšení bez toho, co slyšíme, žádná víra bez toho, v co věříme, žádné doufání bez toho, v co doufáme, žádné snažení bez toho, oč se snažíme, žádná radost bez toho, z čeho se radujeme atp.“¹⁾ Podobně i filmové dílo v sobě nese jako esenciální charakteristiku záměrnost. „Když nás

1) Franz Brentano, *O původu mravního poznání: Zlo jako předmět básnického zobrazení*. Praha : Naše vojsko 1993, s. 26.

film dostihne, když začne, filmysl je již zde, myšlení již začalo. To znamená, že celý film je záměrný, každý jeho formální pohyb je tím pádem v možnosti důležitý, významuplný; film se prodchne intencí“ (s. 76). Filmová intencionalita se však zároveň od intencionality aktů lidské mysli zásadně liší. „Film je sám svým světem“ (s. 43). Filmový „pohled“ splývá s tím, co vidí, v pohledu filmu neexistuje žádná distance. Z tohoto důvodu charakterizuje Frampton film jako „čistou intencionalitu“ (s. 87).

Podobně uvažoval ve svém článku „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ Jan Mukařovský. Také pro Mukařovského je umělecké dílo charakteristické „čistou“ záměrností (sémantickým gestem), tj. záměrností oproštěnou od jakéhokoliv cíle mimo sebe. „Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek.“²⁾ Mukařovský však, oproti Framptonovi, přiznává důležitost také nezáměrnosti, tj. tomu, co se vzpírá jednotnému smyslu díla. Kritizuje přitom každou teorii, která uměleckému dílu upírá jakoukoliv stopu nezáměrnosti. Takové pojetí, charakteristické především pro formalisty, končí „nezdarem, neboť záměrnost *nutně* navozuje ve vnímateli dojem artefaktu, tedy pravého protikladu bezprostřední, „přirozené“ skutečnosti, avšak živé, pro vnímatele nezautomatizované dílo vyvolává *nutně vedle* dojmu záměrnosti (nebo spíše: nerozdílně zároveň s ním) i bezprostřední dojem skutečnosti.“³⁾ „Jen a jen záměrné dílo by jakožto *znak* *nutně* bylo ‚res nullius‘, majetek obecný, beze schopnosti zasáhnout vnímatele v tom, co je vlastního jen jemu samému.“⁴⁾

Mukařovský pojmy „záměrnost“ a „nezáměrnost“ nahrazuje zavádějící a nepřesné pojmy „forma“ a „obsah“. Záměrnost působí pro každé umělecké dílo klíčové tónutí k jednotnému smyslu, nezáměrnost působí proti významovému sjednocení, a tím dráždí vnímatelovu aktivitu. Estetický prožitek je charakteristický právě napětím mezi záměrností a nezáměrností: díky němu jsme schopni umělecké dílo vnímat zároveň jako znak i jako věc, zprostředkovaně i bezprostředně – rozumět jeho smyslu a zároveň je prociťt, nechat se jím ovlivnit.

Zdá se mi velmi příznačné, že si Frampton při popisu estetického zážitku vystačí s pojmem záměrnosti. I když Frampton taktéž ve svých proklamacích vyhlašuje „formu“ a „obsah“ překonanými pojmy, jeho slovník je čistě formalistický: pouze nahrazuje „formu“ „intencí“ nebo „myšlením“, nijak ovšem nemění její referenční pole. „Filmosof vidí film [...] jako plně záměrný a každému formálnímu pohybu vtiskne možný význam“ (s. 101). Mezi pociťováním a rozuměním, znakovou a bezprostřední rovinou filmu, není žádné napětí, protože filmům prostě „rozumíme afektivně“.

I když nechci Framptonovi upírat zásluhy za estetickou revitalizaci filmového umění, sluší se podotknout, že jeho projekt není „radikálně nový“, jak se nám pokouší namluvit v podtitulu. Frampton je totiž – a to není žádná metafora – starý dobrý formalista.

Tereza Hadravová

2) Jan Mukařovský, Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Týž, *Studie*. Brno: Host 2000, s. 353–388, cit. s. 360.

3) Tamtéž, s. 365.

4) Tamtéž, s. 369.