

SKUTOČNÉ VO FILME A JEHO PÔSOBENIE

JURAJ ONIŠČENKO, Katedra estetiky FiF UK, Bratislava

ONIŠČENKO, J.: The Real in Film and Its Impact
FILOZOFIA 66, 2011, No, p. 655

The paper examines the relationship between film and reality, which on the author's view cannot be grasped without taking into account the viewer. For Béla Balázs the viewer is a part of the film world. Jean Epstein goes even further in his substituting an actor for a viewer. Balázs develops the concept of identification while Epstein's idea is to subvert the viewer's world of peace and certainties. Benjamin shows that watching a film is a two-way effect. Barthes' aim is to show the place, from which this effect comes. Lyotard describes another particularity of the film. The stasis represents a situation when the film shows the limits of perception.

Keywords: Film – Reality – Viewer – Identification – B. Balázs – J. Epstein – W. Benjamin – R. Barthes – J.-F. Lyotard – Third sense – Stasis – Difference – Optical unconsciousness

Téma *svet v texte a text vo svete* vzťahuje film ku skutočnosti. Vzťah filmu a skutočnosti je otázkou bytnosti filmu, a teda náleží k jeho ontológii. Každá reflexia filmu musí k danej otázke zaujať postoj. Slovenský filmológ Peter Mihálik [11] hovorí o tomto základnom vzťahu ako o reprodukcii a transformácii predkamerovej a predmikrofónovej skutočnosti, historici filmu Václav Macek a Jelena Paštéková [9] dávajú kinematografiu do súvisu k politickej skutočnosti, Georges Sadoul [13] k ekonomicko-sociálnej skutočnosti atď. Vzťah filmu a skutočnosti, zdá sa, nie je ani samozrejímavý, ani jednoznačný, každá reflexia filmu nevyhnutne zaujíma špecifický postoj, ktorý je aspoň implicitne prítomný. Napokon, film je ďalšou vecou medzi vecami, ktorú treba opísať.

Predložená stať si nedáva za úlohu rozoberať špecifické spôsoby zobrazovania sveta v jednotlivých dielach. Témou nebude ani hodnotenie jednotlivých, či už implicitných, alebo explicitných, ontologických koncepcií skutočného sveta v náukách o filme. Primárne predmetné pole state bude spočívať v nastolení a následnom rozpracovaní niekoľkých filmologických koncepcií zaoberajúcimi sa vzťahom filmu k jeho vonkajšku.

Vzťah filmu k vonkajšiemu svetu je od počiatku existencie filmu vnímaný ako problém ontologický. Okrem priemyselného a masového charakteru filmu sú s jeho počiatkom spojené predovšetkým dva momenty, na ktoré treba špeciálne upozorniť. Prvým momentom je pocit rúzneho historického predelu v dejinách človeka spojeného s ohlasovaním príchodu niečoho nového. Filmológ André Bazin vo svojom článku *Mýtus totálneho filmu* [4] ohlasuje splnenie dávneho ľudského sna, naplnenie idey zaznamenávania vonkajšieho sveta, ktorá sa zrodila na úsvite dejín a sprevádza človeka od praveku. Vynálezom kinematografu sa ohlasuje nová éra takzvaného totálneho realizmu, ktorá sa naplňa neorealismu.

tickým hnutím v talianskej kinematografii v 40-tych rokoch. Zvláštnosť tejto koncepcie spočíva v dvoch rysoch. Prvým nie je ani tak fakt, že to, čo prebývalo ako čistá možnosť v podobe idey, muselo na svoje uskutočnenie čakať do posledného vynálezu podmieňujúceho film, ktorým bolo vynájdenie elastického pásu potiahnutého svetlomitlivou vrstvou, ako skôr to, že toto uskutočnenie sa podľa Bazina udialo s oneskorením pol storočia po prvej filmovej projekcii. Keďže napĺňanie mýtu totálneho filmu sa neudialo hneď po splnení všetkých technických podmienok, ale s oneskorením, zdá sa, že človek na tento mýtus tak trochu pozabudol. Druhým zaujímavým momentom Bazinovej koncepcie je to, že mýtus, sen alebo idealita neboli ničím iným ako zdvojením reality. Nejde teda o ideu v jej transcendentii, nejde o mýtus, ktorý by vymedzil a objavil v plnom slova zmysle nový svet božského alebo dokonalého, akým je napríklad svet matematiky často označovaný za „tretiu ríšu“, ale Bazinovi ide o mýtus, ktorý má byť nanajvýš reálny, konkrétny a má mať všetky charakteristiky imanencie. Jednoducho, idea filmu nemá všeobecnú a abstraktnú povahu.

I. Motív ohlasovania významného medzníka v dejinách ľudstva vďaka vynálezu kinematografu vôbec nie je ojedinelý. V stredoeurópskom regióne možno poukázať na filmového teoretika Bélu Balázsa [2], ktorý v tomto ohľade hovorí o zmene kultúrnej paradigmy. Tvrdí, že vynálezom kinematografu dochádza k prechodu, keď predchádzajúca kultúra, primárne založená na písanom slove, zaniká a objavuje sa kultúra nová, ktorú nazýva vizuálnou.

Balázs buduje svoju koncepciu¹ na obrane filmu ako umeleckého média. Centrálnym, aj keď nanajvýš zložitým pojmom je stotožnenie, ktoré sa zakladá na štyroch základných prvkoch odlišujúcich film od divadla (rakurz kamery, detail, strih a záber zblízka). Aj napriek problematike štyroch základných diferenciacnych prvkov² a nejasnosti okolo pojmu stotožnenia (v Balázsovej koncepcii je spomenutý aj ako prvok piaty), zdá sa skoro isté, že stotožnenie je nadradené ostatným prvkom v zmysle „psychologického účinku“, a tak jeho funkciou je byť ich účelom. Pojem stotožnenia je vystavaný v dvoch krokoch. Prvý vychádza zo špecifickosti rámu obrazu filmu. Tvrdí sa, že rám obrazu v prípade filmu neexistuje, respektíve je nedostatočný. Kritériom dostatočnosti rámu je klasické európske umenie, kde rám ohraničuje umelecké dielo natoľko, že niet pochýb o odlišnosti medzi svetom žitým a svetom umeleckým. Rám obrazu, rampa v divadle, podstavec sochy sú prvkami, ktoré v zmysle bariéry oddeľujú svet diela od sveta diváka. Európske vnímanie sa opiera o predpoklad, že umenie, aj v prípade verného napodobnenia žitého sveta, je stále len ilúziou.

Proti európskemu vnímaniu umenia Balázs kladie dva príklady čínskych legiend, ktoré poukazujú na to, že umelecký svet nemusí byť nevyhnutne chápaný len ako svojbytná orámovaná napodobenina skutočnosti, ale že ho možno chápať aj ako jej predĺže-

¹ Rešpektuje sa tu názor Miroslava Petříčka ktorý skôr ako o náuke hovorí v Balázsovom prípade o koncepcii. K tomu pozri ([15], 15).

² K problematike štyroch základných prvkov pozri ([16], 114).

nie. Prvá legenda zobrazuje príbeh maliara, ktorý sa tak zaľúbi do svojej krajinky, že vstúpi do obrazu, chvíľu sa v nej prechádza, až zmizne za horou v pozadí. Druhá legenda rozpráva o divákovi zaľúbenom do ženy namaľovanej na obraze. Rovnako ako v predošlej legende aj tu človek pod vplyvom silných citov do obrazu vstúpi a so svojou láskou sa ožení. Navyše, do roka pribudne na obraze k šťastnému páru ešte dieťa.³ Takéto chápanie umeleckého sveta je založené na názore, že zobrazený svet nie je konkurentom skutočnosti, ale jej predĺžením. Rámom obrazu sa v čínskej legende žitý svet nekončí, aby začal svet umelecký, ale naopak, tvorba obrazu spočíva v predlžovaní sveta skutočnosti.

Podľa Balázsa film ako umenie má bližšie k čínskemu náhľadu než k náhľadu, ktorý bol vybudovaný tradíciou európskeho umenia, nielen preto, že svet zobrazený na plátne sa podobá svetu žitému, ale hlavne v dôsledku nejasnej hranice, až absencie rámu. Film obklopuje diváka a divák sa potom cíti zabývaný vo filmovom svete podobne ako ľudia z čínskej legendy vstupujúci do obrazov. Tak prvý princíp stotožnenia vychádza z obklopujúceho charakteru filmu, ktorý vťahuje diváka do sveta filmu a privádza jeho stotožnenie so svetom filmovým.

Druhý krok k stotožneniu sa odvíja z Balázsovoho uchopenia detailu. Kľúčový je predovšetkým detail ľudskej tváre, ktorý prostredníctvom mimiky a fyziognómie zobrazuje dušu človeka. Rozsah pojmu fyziognómie sa uberá dvomi smermi: v prvom rade do šírky, kde sa nevzťahuje len na tvár, dušu postavy, ale aj na okolie a krajinu, a tiež sa uberá do hĺbky, pretože tento pojem nie je možné redukovať na význam výrazu, lebo ide o zobrazenie duševného rozpoloženia, o poukázanie na afektívnu dušu, ktorá sa nachádza za povrchom tváre.⁴

Balázsova náuka o duši rozvíja dynamickú myšlienkovú konštrukciu vzájomného ovplyvňovania postáv. Mimika alebo gestá postavy pôsobia na druhú postavu, prenikajú hlbšie a z ich pôsobenia sa tvorí afekt, ktorý zase vytvorí ďalší afekt, ako reakciu alebo odpoveď, a ten sa vyjaví ako gesto ovplyvňujúce dušu prvej postavy. To je najjednoduchší model, ktorým možno efektívne opísať dialóg dvoch postáv aj v nemom filme. Zložitejšia situácia nastáva v prípade, keď sa do tohto základného modelu zapojí divák. Komplikuje ho tak, že je tiež afikovaný gestami a fyziognómiou postáv, ktoré pôsobia na jeho dušu. Konceptia potom efektívne umožňuje vysvetliť stotožnenie, keď postava vyvíja na diváka afekt, prostredníctvom ktorého je vtiahnutý do obrazu a sám sa stáva filmovou postavou. Výsadné postavenie má detailný záber nasnímaný subjektívnou kamerou. Vtedy sa divák plne stotožňuje s postavou, vidí svet očami herca, zaujíma jeho miesto vo filmo-

³ K čínskym legendám pozri ([2], 45 – 46).

⁴ K šírke a hĺbke pojmu fyziognómia pozri napríklad: „Pri filme je to ináč. Človek a jeho okolie sú tam súrodí, z tej istej hmoty, lebo obidvaja sa javia ako obraz, takže čo do reality niet nijakého rozdielu medzi človekom a pozadím. Film teda – ako aj maliarstvo – môže dať pozadiu, okoliu práve tak intenzívnu fyziognómiu ako človeku, ba [...] ešte intenzívnejšiu, takže výraz tváre človeka bledne pred živým výzorom vecí“ ([2], 95). A neskôr: „Obraz krajiny je videná fyziognómia akéhokoľvek kraja. [...] Akoby kraj zrazu strhol závoj a ukázal svoju tvár s emocionálnym výrazom, ktorý opäť poznávame, hoci by sme ho nevedeli zaodiat do slov. Ale takto zachytený kraj odhaľuje aj tvár pozorovateľa“ ([2], 96).

vom svete ([2], 42 – 43). Problémom celej koncepcie však pre niekoho môže byť otázka odlišenia diváka od postavy, ktorý sa nepodarí preklenúť.

Balázs začal svoju koncepciu filmu zaujímavým tvrdením o popretí hraníc medzi žitým svetom a svetom filmu. Otázka vzťahu sveta a filmu vyšla z postulátu o príbuznosti obidvoch sfér. Príbuznosť obidvoch sfér umožnila prístup k rozpracovaniu pojmu stotožnenia. Otázka sa tým ale rozšírila. Nejde len o otázku filmu a skutočnosti, ale ukazuje sa, že je nevyhnutné do nej zahrnúť aj diváka⁵. To však znamená, že tento problém je len jednou časťou širšej problematiky vzťahu filmu k svojmu vonkajšku. Druhým faktom je to, že film nie je len predĺžením skutočnosti, ale preniká do nej hlbšie. To, ako preniká hlbšie, je záhadou hodnou skúmania. V tejto koncepcii to bola senzúálna duša človeka, krajiny a sveta, ktorá sa ukazovala prostredníctvom fyziognómie tváre a vecí.

II. Aby bolo možné rozpracovať myšlienku vzťahu skutočnosti a filmu, je nevyhnutné poukázať aj na druhý moment spojený s počiatkom kinematografie, ktorým je vedeckosť filmu⁶. Je nemálo autorov, ktorí už od vynálezu kinematografu alebo s malým časovým odstupom na vedeckosť filmu poukazujú. Problematiku vedeckosti filmu alebo filmu ako vynálezu vedy predchádza jeden krok, a síce fakt, že, ak sa kinematograf môže a má stať nástrojom poznania, musí sprostredkovať také vnemy, ktoré oku unikajú. A ďalej, pokiaľ je nástrojom vedy, musí byť schopný prinášať poznanie, a teda nevyhnutne disponovať schopnosťou myslenia. Je už filmologickou tradíciou pripisovať v tomto ohľade prvenstvo Henrimu Bergsonovi, u ktorého sa kinematograf⁷ stáva pomôckou pri deskripcii pochodov ľudského myslenia.⁸ Podobným zvykom je v tomto bode Bergsona opustiť, keďže túto myšlienku ďalej nerozvíjal. Raná a zaujímavá úvaha, ktorá sa tejto myšlienke venuje už ucelenejšie, je rozpracovaná v diele Jeana Epsteina. V eseji *Fotogénia nezávitelného* [6] píše o kinematografe ako o novom nástroji poznávania, ktorý možno vedecky využiť. Nový nástroj je schopný nielen vedeckého využitia, ale dokonca je schopný klasickú vedu vyvrátiť.

Epstein vychádza z dvoch téz. Po prvé, kinematograf je obdarený schopnosťou myslenia. Po druhé, poznávanie vlastné kinematografu nie je úplne zhodné s ľudským poznávaním. Charakterizuje ho malá, na prvý pohľad bezvýznamná odchýlka, ktorú treba bližšie zdôvodniť, a pokiaľ sa preukáže jej opodstatnenosť, bude mať nedozerné následky.

⁵ Aj napriek tomu, že nejde o problematiku filmu, podobne by mohol byť nahliadaný.

⁶ Treba poznamenať, že motív vedeckosti umeleckého média vôbec nie je nový. Za všetkých spomeňme aspoň Francisca de Hollanda, ktorý vo svojich *Rozhovoroch s Michelangelom* podobne vychádza z apológie umenia, tentoraz maliarstva. Pritom tvrdí, že účelom maliarstva je napodobňovať božie diela ([8], 40), ale to dokáže len vynikajúci umelec, menej skvelý napodobňuje ostatné umenie a vedu ([8], 45 – 46). Ostatné vedy sú odvodené z maliarstva ([8], 60), písmo vzniklo z maľby ([8], 70), dokonca poézia sa snaží napodobňovať maliarstvo, a teda je menej dokonalá ([8], 71).

⁷ Pojem kinematografu sa tu aj ďalej bude vyskytovať v synonymickom postavení k pojmu filmu. Volí sa terminologická nejednotnosť z úcty k autorom a ich textom.

⁸ K tomu pozri ([6], 411 – 413).

Epstein si veľmi dobre uvedomuje, že neexistuje nezávislý pozorovateľ, ktorý by vedel nezainteresovane zhodnotiť poznanie kinematografu a poznanie človeka, ktorý by sa postavil mimo ľudského poznania a vedel by porovnať skutočný stav vecí osebe s jeho zobrazením na plátne a v ľudskom myslení. Aj napriek tomu, že je nemožné postaviť sa na stranu vecí osebe a porovnať vec pre kinematograf s vecou pre človeka, podľa Epsteina je možné určiť rozdiel medzi objektom, jeho filmovým zobrazením a poznaním človeka. Tento rozdiel sa opiera o špecifický ľudský zážitok, keď nasnímaný hlas a obraz sú človeku, ktorému patria, odcudzené. To je východisko zatiaľ bez možnosti hodnotenia. Odlišnosť poznania kinematografu v porovnaní s ľudským poznaním je predmetom ďalších Epsteinových analýz.

Prvým krokom v skúmaní ([7], 194 – 197) je určenie špeciálnych vlastností kinematografu tvoriacich inštrumentárium jeho poznávacích možností (spätný chod, zrýchlený a spomalený záber). Ukazuje sa, že schopnosti kinematografu sa neodlišujú z hľadiska priestorového vnímania, ale hlavne z hľadiska časového. Na rozdiel od človeka kinematograf nielenže zaznamenáva priestor, ale predovšetkým ho nevníma bez pohybu. Naopak ľudské vykázanie vecí z jej časovosti je príznakom myslenia o podstatách, ktoré nazerá vec v atemporálnej prítomnosti ako idealitu. Vec nazeraná kinematografom sa nevykazuje ako vytrhnutá z jej časovosti, ale v pohybe štvordimenzionálneho univerza. Rozdiel sa teda netýka len diferencie medzi hercom a jeho obrazom na plátne, ale je rozdielom aj v náhľade na ontológiu sveta, ktorú kinematograf spochybňuje tým, že odlišnosti medzi vecami sú dané stupňom intenzity, nie podstatou.

Rozdiel sa však netýka len klasickej filozofie. Kinematograf je schopný spochybníť aj klasickú prírodovedu založenú na rodovom a druhovom triedení, ktoré predovšetkým počíta s dvomi ríšami: s ríšou živej a s ríšou neživej prírody, pričom neživú delí rodovo na nerasty a horniny a živú na rastlinstvo a živočíšstvo. Epstein poetickým príkladom ukazuje, ako kinematograf dokáže toto rozdelenie deštruovať: Zrýchlený záber kryštalizácie pripodobňuje nerast k živej rastline, zrýchlený záber rastlinnej periódy od vykvitnutia po pád plodu sa ukazuje ako podobný so skokom jazdca na koni cez prekážku. Sled záberov kryštálu, rastliny, koňa a človeka tak poukazuje na jediné: na život ako prapohybu univerza ([7], 196).

Po vyvrátení klasickej filozofie a biológie sa Epstein uchýľuje aj k využitiu kinematografu na spochybnenie základov klasickej fyziky. Pomocou spätného pohybu sa svet predvedený kinematografom zdá byť obrátený na ruby. Príčina nasleduje po účinku, gravitačné zrýchlenie sa stáva gravitačným spomalením, gravitačná príťažlivosť je gravitačným odpudením, smery fyzikálnych vektorov sú opačné. Treba poukázať na fakt, že Epstein netvrdí, že sa človek má začať podľa tohto poznania správať vo svojej každodennosti. Stačí, že sa mu ukazuje ako možnosť a je mu nejako zrozumiteľné. Zneisťuje jeho egocentrický zvyk udomácnosti v úlohe pána sveta. Možnosť sveta, v ktorom neplatí klasická filozofia, biológia ani fyzika, má na človeka až existenciálny dosah. Takýto svet, jeho hrozivá zrozumiteľnosť totiž privádzajú človeka na pokraj priepasti chaosu, a to v ňom vyvoláva úzkosť.

Rozpadnutím starostlivo vybudovaného dáždika ochraňujúceho človeka pred hrozbou chaosu a uvrhnutím človeka do neistoty sa končí prvá, prevažne deštruktívna časť eseje. Druhá a tretia časť sú pozitívne. Pomocou skúmania mechanizmu poznávania kinematografu Epstein poukazuje na dva spôsoby jeho poznávacej činnosti.

Náuka o syntetických schopnostiach kinematografu ([7], 197 – 199) má nadmieru poetický názov: náuka o „nadľudských individuách“. Aj napriek poetickému jazyku sa zdá, že Epsteinovi ide o jednoznačnú a logickú vec. Nadľudské individuá sú bytosti, ktoré presahujú človeka veľkosťou v priestore alebo dĺžkou existencie v čase. Časozbernou metódou počas 100 rokov alebo jedným záznamom stretnutia niekoľkogeráčnej rodiny možno zachytiť ducha rodiny alebo spoločnosti, ktorý človeku nevyhnutne uniká. Kinematograf je pomocou zaznamenávania priestoročasu schopný vyabstrahovať esenciu rodiny bez toho, aby vytrhol túto podstatu z času a priestoru, a teda z konkrétosti. Napríklad jednotlivým zaznamenávaním chorobných príznakov postihnutých možno zachytiť spoločného patogénneho agensa epidémie, ktorý ukazuje všeobecný pojem bez straty konkrétosti.

Náuka o analytických schopnostiach ([7], 199 – 200) vraví o jeho využití v zmysle detektora lži: Premietaním niekoľkonásobnej zväčšeniny tváre v spomalenom pohybe na veľkom plátne človeka usvedčuje. Usvedčovanie z pravdy a lži však neznamená len čiastkovú odpoveď svedka na niektorú zo súdnych otázok, ale umožňuje prístup k hlbším poznatkom. Ak je možné použiť kinematograf ako detektor lži, znamená to, že je schopný odhaliť to, čo oku uniká, takže toto poznanie je dôveryhodnejšie. Ba čo viac, možno postúpiť ešte ďalej a tvrdiť, že poznanie o neviditeľných duševných pochodoch sprostredkované kinematografom sa neobmedzuje len na čiastkové prípady, ale túto jeho schopnosť hlbšieho preniknutia do duše človeka možno využiť širšie. Spomaľovaním a zväčšovaním tváre prechádza za tvár, až k myšlienkovým pochodom človeka, a cieleným zaznamenávaním je schopný predvídať pohyby jeho duše. Podobne ako predchádzajúca časť aj celá esej sa na záver existenciálnym obratom opäť vracia k dopadom takéhoto poznania na človeka. Kinematograf je schopný usvedčiť človeka aj z najnepatrnejších lží a každý človek by sa rád dozvedel pravdu – ak nie o druhých, tak aspoň o sebe.

Epsteinova teória je jednou z raných koncepcií, ktoré komplikujú vzťah medzi skutočnosťou a filmom. Tento vzťah nevníma ako jednoduchý, ale ako zložený. Najdôležitejší moment tejto zložitosti súvisí s pravidlom o nenápadnom rozdieli medzi poznávacími schopnosťami človeka a kinematografu. Kinematograf je stroj, ktorý poznáva inak. Nenápadná diferenciacia medzi poznaním človeka a kinematografu má ďalekosiahle dôsledky. Po prvé, kinematograf poukazuje na jediné, na univerzálnosť svetového pohybu, ktorý sa nazýva životom. Zobrazenie univerzálneho pohybu je preniknutím k hranici medzi duchom a hmotou vďaka tomu, že obidve rozdelené sféry sú redukované na viditeľnosť. Preniknutie k hranici protikladov je ukázaním na rozdielnosti protikladov;⁹ alebo inak,

⁹ Jakmile oko a ucho kinematografu začína zkoumat svět, ukazuje nám, že pohyb, život jsou v něm zcela universální. Jakmile jsou na plátně [nadľudské individuá – pozn. J. O.] [...] redukují rozdíl ducha a hmoty na hranici našich smyslů, jež právě tak libovolně oddělují chladné od horkého, temnoty od svět-

kinematograf nás svojou poznávacou schopnosť privádza na hranice poznania, na okraj horizontu poznateľného, tam, odkiaľ sa protikladné formuje.

Po druhé, na začiatku Epsteinovej eseje sa človek nestotožňuje so svojím obrazom na plátne. V jej strede sa však ukazuje, že kinematograf privádza človeka nad priepasť chaosu. Na jej konci je zas kinematograf strojom pravdy schopným postihovať pohyby ľudskej duše. Esej sa uzatvára odhalením ľudskej túžby po pravde o sebe samom v zmysle kontroly úprimnosti a presvedčivosti. Vzniká otázka, ako sa vzťahuje koniec eseje k začiatku, kde sa v rovnakej situácii človek cítil ako odcudzený svojmu obrazu.

Keď Epstein hovorí o kinematografe a jeho vzťahu k svetu, vypomáha si figúrou jasnovidca budúcich dejov, ktorý uchopuje univerzum podobne ako kinematograf. Jasnovidec¹⁰ je však len prostredníkom, médiom poznania, ktoré sa ho netýka. Poznanie je vo vzťahu k nemu vonkajšie, príchod katastrofy len zvestuje, budúcnosť ním prehovára. Preto tam, kde je jasnovidec, je aj spasiteľ. Jasnovidec v prítomnosti zvestuje budúcnosť a v prípade videnia katastrofy poukazuje na spasiteľa schopného odvrátiť ju. Otázka znie aj takto: Ak sám človek nie je vlastníkom pravdy, tak kto ním je? Epstein nechápe kinematograf ako nádobu s pravdou, ktorá je pred človekom uzamknutá, ale chápe ho ako nástroj človeka, ktorý spolu s ním dokáže pravdu odhaľovať. Pravda nie je v kinematografe, ale deje sa, a to až v súčinnosti s človekom.¹¹ Súčinnosť človeka s kinematografom otvára prístup k pravde v pohybe diferencie medzi nimi.

Podobne ako Balázs aj Epstein zahŕňa diváka do celku náhľadu na vzťah kinematografu ku skutočnosti. Otázka sa presunula hlbšie k otázke vzťahu kinematografu k svojmu vonkajšku, v ktorom je zahrnutý aj pozorovateľ. Epstein rozoberá špeciálny prípad, keď sa pozorovateľ stáva zároveň aj objektom tohto poznania. Zahrnutie pozorovateľa do celku problému filmu a vonkajšku vedie k odklonu od reprezentácie viditeľného a znamená zavedenie diferencie. Inými slovami, ontologický status sveta vo filme spôsobuje to, že u týchto autorov už film neukazuje vec osebe, ale takú, ktorá nejako súvisí s človekom. Balázsovo postulovanie zobrazeného ducha človeka, okolia, krajiny i Epsteinovo tvrdenie, že kinematograf zobrazuje nadľudské indivíduá, že je schopný zaznamenať pohyb, univerzálny život, poukazuje na zobrazenie neviditeľného.

III. Je nevyhnutné preskúmať a rozlúštiť vzťah medzi realitou, filmom a divákom. Podľa Balázsovho konceptu je film schopný pôsobiť na diváka vzbudzovaním afektov. Epsteinova esej predstavila situáciu diváka v pozícii zobrazeného predmetu. Z diferencie medzi obrazom a divákovým sledovaním vyrastá poznanie. Tak možno ukázať základnú

la, budoucnost od minulosti [...] pak se ona hranice, která je podle nás mezi životem a smrtí, začíná posouvat a nakonec zjišťujeme, že vůbec neexistuje“ ([7], 199).

¹⁰ K figúre jasnozrivosti a jasnovidca pozri napríklad ([7], 195).

¹¹ Figúra uvažovania je nasledovná: Podstupujem skúšku kinematografom ako detektorom lži, sú mi kladené otázky a odpovedám raz pravdu, inokedy lož. Pri spomalenom a zväčšenom obraze samého seba sa najprv nejavím tak, ako sa poznám, som z toho znepokojený, ale napokon uznávam jeho usvedčovací schopnosti a dospievam k záveru, že som si preveril svoju presvedčivosť a úprimnosť.

štruktúru otázky *Čo film zobrazuje?* Základnou myšlienkovou figúrou obidvoch autorov je poukázanie na schopnosť filmu zobrazovať neviditeľné. Balázs hovorí o zobrazení duše človeka, okolia, krajiny a Epstein o zobrazení života ako prapohybu univerza.

Aj napriek tomu, že problematika presahu umeleckého diela k skutočnosti a jej súvisu s divákom je staršia¹² a širšia,¹³ je potrebné pridať jeden koncept Epsteinovho i Balázsovho súčasníka, ktorý ju rozoberá v súvislosti s filmom. Walter Benjamin¹⁴ vo svojej eseji *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* [5] rozoberá obidve hľadiská a ukazuje spôsob, ako ich možno oddeliť a nájsť pre obidve otázky spoločný princíp. Výsledkom je náuka o optickom nevedomí, ktorá rieši otázku filmového zobrazenia, a náuka o taktilnosti filmu, ktorá sa zaoberá jeho pôsobením na diváka.

Obidve sú založené na dvojakej zameranosti filmu. Film ako technický vynález je síce nástrojom človeka na ovládanie reality, ale táto ovládajúca sila pôsobí aj opačne, teda smerom od reality k človeku. Koniec tretej kapitoly jeho eseje sa končí kľúčovým tvrdením: „Zameranosť reality na dav a davov na realitu je postupom neobmedzeného dosahu tak pre myslenie, ako aj pre nazeranie“ ([5], III, 199). Odtiaľ sa formujú dve náuky. Náuka o optickom nevedomí ([5], XIII) je výsledkom túžby človeka po realite. Film odкрýva nie predmetnosť samu, ale neviditeľnú, nevedomú hĺbku sveta pod povrchom, a tým vyhovuje túžbe človeka sa jej zmocňovať. Náuku o taktilnosti filmu ([5], XIV) zase otvára opačné pôsobenie, teda pôsobenie reality na človeka.

V základe celého konceptu je moc. Film je faktum túžby moderného človeka po realite, ale zároveň mocenského pôsobenia reality na človeka. Status filmu teda nespočíva v nehybnej podstate. Ontológia nového umenia vyviera z mocenského základu.

Otázka vzťahu filmu a skutočnosti sa teda stala dvojznačnou. Pokiaľ je možné pýtať sa na filmové zobrazenie, nie je možné ho oddeliť od pôsobenia na diváka. Pôdou, kde sa obidva momenty stretávajú, je vzájomná zameranosť, teda moc. Film tak nie je nenápadným a nevinným sprostredkovateľom videnia, ale strojom, v ktorom sa stretávajú a kto-

¹² Počiatok tohto problému je u Platóna. V X. knihe *Ústavy* ([12], X) sa uskutočňuje známa diskriminácia umenia. Najprv sa diskriminuje maliarstvo a je vykázané z polis pre jeho nepravý status nápodoby nápodoby. Vzniknutá fantazma, ktorá k idei nemá v trojstupňovej hierarchii žiadny priamy vzťah (princíp mimézis, zobrazovania). Aj napriek jednotnému účelu umenia ako celku jeho diskriminácia pokračuje aj v prípade básnictva. Tu sa ako argument zdôvodňujúci jeho vykázanie z obce nepoužíva fantazmatický vzťah k idei, ale práve zlý vplyv na dušu človeka (princíp dynamis, pôsobenia). K tomu bližšie pozri ([14], 348 – 352). Tento motív je prítomný aj v Aristotelovej *Poetike* [1]. Pri uchopení drámy sa vychádza z mimézis ako súčasť prirodzenosti človeka. Človek je tvor mimetický, mimézis mu spôsobuje radosť a učí sa z nej. Druhým problémom je však pôsobenie (dynamis) drámy. Na jednej strane je dynamis drámy spojená s účelom (telos) drámy a tento účel súvisí s očistou (katharsis). Na strane druhej, dynamis jasne poukazuje už na samotnú mimézis, z ktorej sa človek rád učí a ktorá mu spôsobuje slasť.

¹³ Tak napríklad v dobovej reflexii je možné interpretovať v tomto duchu podstatu známeho sporu Heideggera so Shapiroom o van Goghov „Pár topánok, jedna prevrátená“. Pekné zhrnutie celého sporu aj s následnými ohlasmi pozri in: ([17], 244 – 253).

¹⁴ K problému hlbšieho a priameho súvisu medzi myšlienkovými konštruktmi Waltera Benjamina a Bélu Balázsa, hlavne čo sa týka taktilnosti, pozri ([16], 116 – 118).

rým pretekajú sily pôsobenia obidvoma smermi. V tomto zmysle Benjamin upriamuje pozornosť na film ako na vec medzi ďalšími vecami. No táto vec medzi vecami jednoducho nie je len ako visiaci obraz na stene, ale deje sa. Pohyb média, akt zobrazovania nie je podstatou, ale udalosťou pôsobenia diváka na skutočnosť a skutočnosti na diváka. Preto otázky, „Čo“ film zobrazuje? a „Ako“ film pôsobí? predchádza fakticita filmu, jeho „že“.

IV. Roland Barthes vo svojej vplyvnej štúdií o filme s názvom *Tretí zmysel* [3] nachádza prvok, ktorý podľa neho podmieňuje a zakladá filmovosť. Ako semiotik vychádza z uchopenia filmu ako textu. Popri filmových znakoch v rámci troch rovín textu (komunikačnej, symbolickej a signifikačnej) nachádza znak, ktorý ostatné predchádza. Ide o znak, ale znak bez významu, ide o označujúce, ale bez označovaného, a teda ide o neopísateľnú viditeľnosť. Navyše, neopísateľná viditeľnosť je daná čisto obrazom, ktorý nie je možné vzťahovať na jeho referent. Barthes tento znak bez významu, ktorý nazýva tretím zmyslom, zakotvuje v texte: Ako zjavený poukazuje na ďalších označujúcich, no ako výraz bez významu nie je záležitosťou intelektu, ale súvisí s emóciou. Vzpierajúc sa racionálnemu uchopeniu je tým, čo zvádza diváka pokračovať v detektívnom sledovaní filmu, hľadať jeho neexistujúci význam, je stopou otvárajúcou film pohľadu. Tretí zmysel je poetický, teda taký, ktorý recipient vníma ako milý, dojemný, a tak zároveň otvára moment stotožnenia. Zasahuje recipienta emocionálne, a preto je nevyhnutné vnímať ho ako emocionálnu hodnotu. Aj keď jednotlivé jeho prvky tretieho zmyslu sú vo filme viditeľné, nejde len o zmyslový fenomén s dôsledkami prejavujúcimi sa na afektívite recipienta, ale Barthes ho uvádza vyslovene ako podmienku možnosti označovania, ktorá prebúdzá túžbu po ďalšom čítaní. Preto tematizuje vzťah medzi pojmom textu a pojmom tretieho zmyslu a skúma, či má tretí zmysel diskurzívnu povahu. Barthes nazýva tretí zmysel aj tupým zmyslom, a to z dvoch dôvodov. Prvý význam je opisný a vyjadruje, že tupý je opak ostrého a jasného. Druhý význam je už metaforický a poukazuje na tupý uhol, ktorý sa rozširuje viac ako ostrý. Metaforickosť tohto pomenovania spočíva vo figúre, kde jedna polpriamka kopíruje smer rozprávania a druhá sa nad ňou otvára do tupého uhla stojaceho na začiatku. Tretí zmysel sa teda nachádza na hranici diskurzivity ako fakt, ktorý ju ako jej obrazná podmienka možnosti zakladá. Z hľadiska rozprávania je potom nadbytočný, nenáleží mu, jeho odhalenie sa vždy deje medzi opisom a obrazom a ukazuje sa ako gesto bez jasného tvaru a obsahu. Preto má tretí zmysel dvojaké postavenie. Po prvé, je tým, čo otvára rozprávanie filmu, faktom, že film sa stáva textom. Po druhé, ako emocionálna hodnota je zakladajúcim prvkom pôsobenia na diváka. Podstata filmu otvárajúca možnosť rozprávania vychádza zo vzťahu neurčitých prvkov tretieho zmyslu, je neopísateľná, možno na ňu len poukázať, pričom vychádza z výsostných okamihov filmu.

V. Koncept tretieho zmyslu zakladá filmovosť, ukazuje pôsobenie filmu na diváka, ale netematizuje vzťah filmu ku skutočnosti. Preto na záver treba ešte preskúmať koncepciu Jeana-Françoisa Lyotarda v eseji *Zvrchovaný film* [10]. Lyotardova štúdia pozostáva z troch väčších myšlienkových celkov. Prvý rámuje esej a je príspevkom k pojmu zvrchovanosti. Zvrchované v právnom zmysle poukazuje na vec, ktorá nepotrebuje zdôvodňova-

nie. Navyše, na taký legitímny prvok sa nevzťahuje žiadna moc autority. Ak by teda bolo možné hovoriť o zvrchovanom filme, bude mu vlastná sloboda vo výpovedi. Druhý myšlienkový celok takýto film hľadá pomocou skúmania jeho dejín. Zdá sa, že ním nemôže byť predstaviteľ hollywoodskeho naratívu, ktorý podlieha striktným pravidlám rozprávania príbehu. Nie je možné ho hľadať ani v avantgardnom filme, keďže tu zase podlieha autorite autora. Ukazuje sa, že najväčšmi je autorita príbehu a autora oslabená v neo-realistickom filme. Ani v tomto prípade tieto autority nezanikajú, ale Lyotard v ňom vidí určité momenty, ktoré pôsobia arytmičky vo vzťahu k tempu príbehu a ľahostajne vo vzťahu k autorite autora.

V treťom myšlienkovom celku Lyotard analyzuje jeden takýto moment, ktorý predstavuje výsostný okamih filmu vzpierajúceho sa akejkoľvek autorite. Ide o známy príklad dlhého záberu hrncu s vriacou vodou na sporáku. Tento okamih nazýva stázou. Podobne ako u Barthesa aj v tomto prípade ide o hraničnú situáciu: Je to obraz, v ktorom sa všetko spomaľuje, až zastavuje. V prvej fáze sa vec zastavením vytrháva z pradiava rozprávania a zjavuje sa v celosti danej asociáciami. Tento súvislostný celok sa ďalej ukazuje ako celok času. V scéne s hrncom sa zastavila kamera, prebehol asociatívny rad minulých skutočností a všetkých budúcich možností náležitých predmetu. V tomto záblesku sa zbavil film syntagmy, teda následnosti rozprávania, a prešiel do paradigmy skutočnosti. Zbavenie sa subjektivity diváka však nie je úplné, pri rozpracovaní problému si Lyotard pripomína Kantom. Na to, aby som bol schopný postihnúť vo vedomí fakt, že predmety sú prinášané a odnášané v čase, musím byť nevyhnutne schopný postaviť sa čo len na okamih mimo tohto prúdu odnášania a prinášania, a teda trvania vo vedomí. Jednoducho, keď vnímam časovanie času, musím sa v istom zmysle postaviť mimo tohto samotného trvania, pretože ono sa stáva predmetom môjho pohľadu. A práve stáza súvisiaca s hrncom nič nerozpráva, neuvolňuje prúd ďalších udalostí v čase, a preto je tým výsostným okamihom filmu, analogickým práve postojom uvedomenia si času.

Tieto všetky minulé a budúce skutočnosti sú v prípade stázy prítomné naraz v jednom priestore. Klasická definícia priestoru je analogicky dvojznačná. O priestore sa hovorí jednak ako o *partes extra partes*, teda ako o časti za časťami, ale aj v zmysle *tota simul*, všetko naraz a v jednote. Tak kantovské „Zusammennehmung“ poukazuje na to, že na to, aby bolo možné uchopiť čas v trvaní, nevyhnutne musím disponovať pojmom celku.

V ďalšej fáze Lyotard vidí príbuznosť filmovej stázy s Freudovou náukou o nevedomí a snoch. Podobne ako v prípade stázy, aj vo Freudovej analýze nevedomia sa ukazuje, že sen je bezčasový. Lyotard má však proti tomu jednu závažnú námietku. Sen u Freuda sa totiž nevzťahuje na skutočnosť, pretože je uskutočnením erotickej túžby a túžby po smrti. Filmová stáza je naopak niečo, čo sa bytostne skutočnosti týka. Lyotard tvrdí, že na rozdiel od reprezentatívno-naratívnej funkcie filmová stáza prepúšťa reálne. Pokiaľ teda pomôže analógia s Freudovým nevedomím, tak jedine v tom, že to, čo sa pri stáze deje, je prepúšťanie síce nevedomia, avšak nie nevedomia subjektu, ale nevedomia skutočnosti. Presakovanie nevedomia skutočnosti do filmu znamená, že sa tu stretávame s reálnom ešte predtým, ako sa dostalo k vnímaniu. Ide o situáciu, keď sa zjavuje viditeľné v stave zrodu, teda v stave, keď ešte reálne nie je podrobené senzomotorickej a kultúrnej organi-

zácií. Stáza ako výsoštný okamih zachytáva reálne v skutočnosti, preto je podmienkou možnosti „prosakování vizuálních nebo hlasových prvků do prostoru viditelného a slyšitelného“ ([10], 119). V tomto zmysle je treba ju brať ako transcendentálne faktum vnímania.

VI. Cieľom state bolo ukázať ontologickú štruktúru filmu. Tá býva často nesprávne nazeraná len vo vzťahu filmu k skutočnosti bez ohľadu na celok. V prvej časti sme ukázali, aké dôležité je zahrnúť do uvažovania o tomto vzťahu diváka a jeho postavenie vo vzťahu k filmu. Balázsov koncept dokonca ignoruje rozdiel medzi divákom a postavou, preto sme v druhej časti predstavili koncepciu jeho súčasníka Epsteina, ktorý vychádza práve z prípadu, keď sa sám divák stáva postavou. Stáva sa súčasťou ontologickej štruktúry tým, že ako účel filmu prijíma jeho pôsobenie. Až vo vzťahu medzi filmom a divákom sa rodí pravdivosť a uskutočňuje sa zobrazovanie neviditeľného.

Fakticita filmu, jeho „že“, je daná jeho prácou. Práca nie je stav, ale činnosť dvoch funkcií zameraných na dve oblasti: Oblasť pôsobenia na diváka a oblasť zobrazovania skutočnosti sa spájajú v myšlienke filmu ako nástroja. Okrem filmu ako nástroja na ovládanie skutočnosti je nevyhnutné uviesť aj opačný pól, ktorým je mocenské pôsobenie filmu na diváka. Ambivalentnosť filmu sa u Benjamina rozchádza do protikladných rysov: Náuka o optickom nevedomí nastoľuje tému vizuality filmu a náuka o taktilnosti otvára prístup k filmu ako hmatovému zážitku.

Pôsobenie filmu na diváka sa neuskutočňuje na rozumovej úrovni, ale emotívne. Barthes nachádza prvok, ktorý zakladá filmové, ktorý pôsobí na diváka afektívne, nesúvisí s rozumom, jeho účinok spočíva v emócii, presnejšie v budovaní túžby po filme. Tretí zmysel náleží obrazu, a tým zakladá filmovosť. Svojím pôsobením ďalej otvára divákovi prístup k filmu. Otváranie prístupu k filmu a pôsobenie na diváka má preddiskurzívnu povahu. Tretí zmysel má prednosť pred rozprávaním, ale to neznamená, že stojí mimo neho, ale že otvára uchopenie filmu ako textu. Spočíva vo fakte, že stojí pred ustanovením významu a zmyslu diela. Jednoducho, aj keď Barthes hovorí o ňom ako o znaku (hoci bez významu), jeho fakticita, teda jeho „že“, poukazuje na „až“, na sekundárnosť textuality filmu.

Lyotardovo hľadanie zvrchovaného filmu vo výsoštnom okamihu filmu nepodlieha diskurzívite príbehu ani autorite autora. Primárne sa stáza obracia na vzťah filmu ku skutočnosti. Tematizuje sa to, čo predtým súviselo so zobrazením neviditeľného. Stáza nie je uchopená primárne ako filmové pôsobenie na diváka, ale počíta s ním. Rozvíjanie pojmu stázy sa deje antropologicky, najprv ako asociačný rad, ktorý otvára možnosť prístupu k celku v zmysle *tota simul*. Napokon, figúra optického nevedomia je prebratá z ľudského sna. V závere eseje sa stáza preukáže ako prepúšťanie nevedomia reálneho, t. j. ako zobrazenie podmienok možnosti vnímania v zábleskoch. Jednoducho, prvoradosť stázy nespočíva v ustanovení významu alebo zmyslu, ale vôbec v zachytení a predvedení hraničnej oblasti veci, odkiaľ sa zakladá jej možnosť byť vnímaná. Alebo inak: Prvoradosť filmovej stázy umožňuje postaviť sa na hranicu vnímania, tam, odkiaľ sa zakladá fakt, „že“ sa vec zjavuje, stáva sa danosťou.

LITERATÚRA

- [1] ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008.
- [2] BALÁZS, B.: *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava: SVKL 1958.
- [3] BARTHES, R.: Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace*, 6, 1994, č. 1, s. 61 – 76.
- [4] BAZIN, A.: Mýtus totálního filmu. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie I* (zostavil Peter Mihálik). Bratislava: SFÚ 1980.
- [5] BENJAMIN, W.: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram 1999.
- [6] BERGSON, H.: *Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter 1919.
- [7] EPSTEIN, J.: *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann & synové 1997.
- [8] HOLANDA de, F.: *Rozhovory s Michelangelom*. Bratislava: Tatran 1976.
- [9] MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Vydavateľstvo Osveta 1997.
- [10] LYOTARD, J. F.: Idea svrchovaného filmu. In: LYOTARD, J. F.: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- [11] MIHÁLIK, P.: *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran 1983.
- [12] PLATÓN: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH 2001.
- [13] SADOUL, G.: *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1963.
- [14] THEIN, K.: *Vynález věcí. O Platónově hypotéze idejí*. Praha: Filozofia 2008.
- [15] PETŘÍČEK, M.: Fotografičnost filmu – Béla Balázs a teorie v Kolumbově znamení. In: *Béla Balázs – Chvála filmového umenia*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov 2010.
- [16] ONIŠČENKO, J.: Vidím, že nič nevidím... In: *Béla Balázs – Chvála filmového umenia*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov 2010.
- [17] MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V.: *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2009.

Článok vznikol na Katedre estetiky FiF UK v rámci grantového projektu VEGA *Filozoficko-estetická analýza pragmatických, kognitívnych a mocenských aspektov diskurzívnych žánrov v súčasnej kultúre* č. 1/0391/11.

Mgr. Juraj Oniščenko
Katedra estetiky FiF UK
Gondova 2
P. O. Box 32
814 66 Bratislava 1
SR
e-mail: jurajoniscenko@gmail.com