

Rajnošek, Leo

## Dvě publikace z oblasti filmové vědy

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1965, vol. 14, iss. D12, pp. [211]-214

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107709>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LEO RAJNOŠEK

DVĚ PUBLIKACE Z OBLASTI FILMOVÉ VEDY

V loňském roce dostala se i na náš trh neobyčejně závažná publikace z oboru filmové teorie, knížka André Bazina *Film i rzeczywistość* (Warszawa 1963), soubor základních statí a článků význačného francouzského teoretika. Kniha obsahuje především teoretické, esejistické a kritické práce vybrané z jeho třídílné publikace *Qu'est-ce que le cinéma*, jejíž rozdělení do tří oddílů (I — *Ontologie et langage*, II — *Le cinéma et les autres arts*, III — *Cinéma et sociologie*) překlad zachovává; navíc obsahuje několik statí z *Cahiers du Cinéma*, časopisu, který Bazin řídil a který zásadním způsobem ovlivnil především současnou francouzskou kinematografii.

Závažnost Bazinova díla spočívá hlavně v jeho práci teoretické. Dokonalá orientace v obecné estetice a v teorii umění vůbec umožňuje Bazinovi stanovit příčiny i potřeby, jež vedly ke vzniku filmu, dále pak zhodnotit a zařadit film mezi ostatní druhy umění. Bazin zde klade film neobyčejně vysoko: jestliže totiž umění vzniklo z prvotní potřeby člověka uchovat svou existenci i po smrti — v podobě obrazu, sochy — a jestliže se postupně dostalo na vyšší stupeň snahou o zobrazení a tím zachování skutečnosti vůbec, pak film splňuje tento úkol o to dokonaleji, že dovršuje snahu, o niž se tak intenzivně pokoušelo např. barokní umění, totiž zachytit skutečnost v pohybu a tím i „věrněji“. Je tedy film výsledkem prastarých snah, umožněným teprve technickými objevy poslední doby, a má proto mimořádný zpětný vliv na umění ostatní. Bazin tuto myšlenku ilustruje na malířství: v okamžiku, kdy fotografie a později film začaly zobrazovat skutečnost „lépe“, „realističtěji“ než malířství, uvolnily zároveň toto umění od obtížného úkolu „objektivní“ reprodukce skutečnosti a otevřely mu nové cesty, jež zejména pro západní umění znamenaly přímo kvalitativní změnu. To však už je myšlenka, která patří k originalitám Bazinova teoretického systému a kterou musíme přijmout s výhradami.

Celá Bazinova teorie má svůj klíč v termínech „realismus“ a „skutečnost“, které jsou pro něj v estetice téměř totožné. „Obsese realismu“, jak Bazin nazývá maximální snahu umění o realistický výraz, nemůže malířství uspokojit: brání mu v tom subjektivnost tvůrčího postupu, tj. podíl malířovy osobnosti na díle. Teprve fotografie a film se svým mechanickým, „objektivním“ záznamem světa tuto obsesi uspokojují plně — ergo film je uměním „realističtějším“. Tento názor je ovšem správný potud, pokud se týká techniky vzniku uměleckého díla. Pro Bazina je to však názor základní: vyvozuje z něho veškeré další hodnocení.

Úlohou režiséra je podle Bazina zobrazovat „skutečnost“. Realistické jsou pak všechny prostředky, které tuto skutečnost nedeformují, které ji podávají v celé šíři, tj. neopomíjejí žádnou z jejích sociálních, politických, morálních, psychologických... atd. složek, ale zároveň žádnou z těchto složek nezduřazují na úkor ostatních. Film má tedy být takovým obrazem skutečnosti, který zachovává plně její mnohotvárnost, složitost a v Bazinově koncepci především mnohovýznamnost. Neexistují fakty s jediným, jednoznačně hodnotitelným významem: a tudíž ani film nemůže být jednoznačný — nemůže být jednoznačně hodnotitelný např. v otázce sociální.

S tímto názorem se ovšem nelze ztotožnit. Bazin z tohoto hlediska hodnotí např. italský neorealismus velmi kladně — jako směr usilující o mnohotvárné zobrazení skutečnosti, ale Bazin necítí jeho sociální podtext. Dostává se tak do polemiky s neorealisty, např. při uvedení Felliniho *Silnice*, v níž vidí vrchol neorealismu právě v zdůraznění mnohovýznamnosti, zatímco teoretik neorealismu Aristarco nepovažuje *Silnici* za neorealistickou přesně z téhož důvodu.

Přes výhrady, které k ní máme, má však Bazinova teorie mnohé plus: tak jeho hodnotící stanovisko umožňuje hodnotit souvisle filmovou tvorbu jak němou, tak zvukovou, a překračuje tak mezník mezi němým a zvukovým obdobím, před nímž i teoretici Arnheimova či

Balázsova formátu stáli v rozpacích. Zavedení zvuku považuje Bazin za přirozenou evoluci filmu, další výrazový prvek, který nemá zásadní význam pro stanovení skutečné hodnoty filmu. Stejně tak Bazinova teorie umožňuje i poměrně jasně a jednoduché hodnocení tvůrčího přínosu režiséra. Bazin dělí režiséry do dvou skupin, z nichž jedna „věří v skutečnost“ a druhá „věří v obraz“. Do první skupiny patří Stroheim, Renoir, Dreyer, Bresson..., zatímco druhou zaplňuje množství autorů průměrných komerčních filmů, ale také formalisté atd.

Zajímavý je také Bazinův vztah k otázkám výrazových prostředků: Bazinova teorie se markantně uplatňuje i v této oblasti, považuje za realistické to, co slouží zabrání „skutečnosti“, a nerealistické, co „skutečnost“ jakkoliv deformuje. Ani zde nelze s Bazinem zcela souhlasit, nechceme-li dojít k absurdním závěrům. Vezměme markantní případ montáže: Bazin ji považuje za běžný výrazový prostředek, nesouhlasí s jistou její výlučností či prioritou mezi těmito prostředky. Za dokonale „realistickou“ montáž považuje takovou, kterou divák prakticky necítí. Naproti tomu patrná montáž svádí podle Bazina k tomu — eventuálně je důsledkem toho —, že režisér rozbíjí skutečnost a její zlomky skládá jako mozaiku podle svých představ. Vrchol umění montáže najdeme tedy u Stroheima, nikoli např. u Ejzenštejna, jehož „montáž atrakcí“ je nerealistická — a tedy i dílo je nerealistické. To je např. v případě Křižníku Potěmkin jistě podivný závěr. Problém spočívá totiž v tom, že Bazin považuje za realistické to dílo, které používá realistických výrazových prostředků, tj. hodnotí dílo spíše v jeho stavbě než v účinku či smyslu. Nám jde naopak spíše o to, je-li realistický smysl díla. Avšak tato myšlenka — volání po „nenápadné“ montáži — má ještě další smysl: Bazin upozorňuje na metaforické změny významu pomocí montáže, kde význam libovolného záběru lze libovolně měnit umístěním tohoto záběru v konečné montáži. „Fakta mají takový smysl, jaký jim dá lidský záměr“. To je další opakování základního postulátu Bazinovy teorie a zároveň varování před překrucováním skutečnosti. Bazinův názor, že se tomuto překrucování dá zabránit plynulou montáží, není ovšem úplný.

Názory zde zhruba reprodukované určují též názory v dalších částech knihy, např. při řešení vztahů filmu k jiným uměním: tak ve vztahu filmu k malířství vidí Bazin rozpor dvou odlišných stupňů reality. Blíže k sobě mají film a literatura, kde zvláště po vyčerpání technických možností filmu lze mnohé stylistické postupy moderní literatury přijmout i pro filmový výraz. Z tohoto hlediska nelze pak mít námitek proti filmovým adaptacím.

Konečně v třetí části knihy — Film i sociologia — dochází k praktické aplikaci Bazinovy teorie na konkrétní díla, především na Los Olvidados Buñuela, v němž Bazin vidí „autora věřícího ve skutečnost“ — vlastně kupodivu, neboť surrealistické motivy v Buñuelově díle lze těžko zařadit do kategorie prostředků „realistických“. Přesto však Bazin zřejmě nachází v Buñuelově filmu „skutečnost“, totiž skutečnost velmi originálního vidění světa, které spojuje s viděním Goyovým či Zurbaránovým.

Bazinova kniha přináší dostatek kritických rozborů. Nemá myslím smysl opakovat zde jejich společný znak. Nelze však nepřipomenout, že jakkoliv máme k Bazinově teorii výhrady, nemůžeme neuznat její značný význam. Bazin dovedl s její pomocí vést své rozborly do značné hloubky a pronikavosti. Nenašli bychom mnoho teoretiků, jejichž dílo by natolik ovlivnilo filmovou tvorbu, jako je dílo Bazinovo. Je v tom určitý paradox: Bazinovi se podařilo něco, co ve svých Myšlenkách o kritice sám popíral. Cahiers du Cinéma byly zřejmě nejsilnějším podnětem ke vzniku francouzské Nové vlny, filmové školy velmi svérázné, i když jednostranné.



Za dobu existence filmového umění se už nemálo teoretiků pokoušelo podat souhrnnou teorii filmové vědy. Názor na filmové umění se pochopitelně s postupem času a vývojem filmu zdokonaloval. Všechny filmové teorie můžeme rozdělit v podstatě do dvou skupin: na několik základních, jako jsou Balázsova, Arnheimova, Ejzenštejnova, Kracauerova..., a na podstatně větší počet odvozených, které ze základních těží a nanejvýš je různě obměňují. Kniha B. W. Lewického *Wprowadzenie do wiedzy o filmie* (Wrocław 1964, 198 stran) patří do skupiny první. Je to pokus o stanovení filmové teorie nového druhu, která by vyhovovala současně úrovní humanitních i přírodních věd a uplatňovala souvislost s množstvím dalších oborů. To je ostatně základní znak knihy: jestliže totiž většina starších teorií víceméně inklinuje — ať už záměrně nebo bezděčně — k jisté izolovanosti tématu, pak Lewicki nepřestává zdůrazňovat složitě souvislosti svého námětu s vědami příbuznými. Tyto souvislosti nabývají místy takového stupně, že není v možnostech jediného člověka je zvládnout a podat tak skutečně vyčerpávající pohled na filmové dílo.

V úvodu knihy zdůrazňuje autor její diskutabilní a hypotetický charakter. Nikoli zbytečně: mnohé názory jsou podávány způsobem spíše provokujícím a lze k nim zaujmout stanovisko

doty odlišné. I to však podle mého názoru patří k silným stránkám knihy, zvláště při jejím použití jako učebnice a v konfrontaci s uvedenou bibliografií.

Hlavním záměrem Lewického je zřejmě určit místo filmu mezi ostatními druhy umění, jeho význam v současné kultuře, a odtud pak stanovit metody zkoumání i komplexní teorii filmu. Vycházejí ze své definice filmu, vyslovuje Lewicki první provokující názor, že totiž film je svým způsobem „druhým proudem literatury“, „specifickým výrazovým prostředkem literatury“. Tento názor Lewicki dokazuje — zřejmě vědom si jeho neobvyklostí — na nejrozličnějších částech knihy, počínajíc od zmíněné definice (zde totiž bere za základ definici literatury a v ní slovo „literatura“ nahrazuje slovem „film“). Definice skutečně vyhovuje; bohužel však můžeme v téže definici zaměnit slovo „literatura“ třeba za „drama“ — a definice bude vyhovovat tentokrát dramatu, jehož souvislost s filmem je podle Lewického minimální.

Závažnější důkazy pro souvislost literatury s filmem přináší další části knihy: autor srovnává „jazyk“ filmu s jazykem literatury, nachází podobnosti mezi námětem obou uměleckých oblastí atd. Nicméně výsledkem těchto snah je toliko fakt obecně už známý: film a literatura se ztotožňují v epickém zobrazení skutečnosti, ale leží mezi nimi význačný rozdíl, pokud jde o specifičnost filmového umění. K tomuto názoru Lewicki konečně dochází konstatováním, že literatura je uměním „slova“, kdežto film „obrazu a slova“, a uznává prioritu obrazu.

V uvedené souvislosti se Lewického tvrzení, že „... film a literatura jsou dvě poloviny jednoho jablka“ (str. 12), zdá přehnané. Film by pak podle Lewického měl být aspoň polovinou větší, což autor skutečně dokládá v kapitole o specifčnosti filmu názorem, že film stojí v čele kultury 20. století. Toto tvrzení, opodstatněné snad jen částečně masovostí filmu, neobstojí před faktem, že nemůžeme srovnávat jednotlivé druhy umění kvalitativně a stanovit, které je „lepší“ a které „horší“, které stojí „v čele“ a které „v pozadí“.

Ať jsou však tyto názory jakkoli diskusní, mají v knize svůj význam: jsou totiž projevem zmíněné snahy o komplexní pohled na filmové umění, zde konkrétně o spojení obrazové a zvukové složky jako navzájem se doplňujících prvků, z nichž oba jsou nezbytné pro vznik filmu jako skutečného umění. Tímto názorem se Lewicki ovšem dostává do sporu se „starou školou“ filmových teoretiků v čele s Arnheimem, kteří chápali film jako umění především vizuální a úlohu zvuku snižovali na úroveň prvku ne-li s „čistým“ filmem neslučitelného, tedy alespoň škodlivého. Lewicki se však zřejmě dostává do opačného extrému, když tvrdí, že „... úplné filmové umění je umění filmu zvukového“, a když ve filmovém umění němě éry vidí „... svým způsobem prehistorický pokus vzniku nového jazyka lidstva“ (str. 51). Určité poodecňování celého období německého filmu je charakteristickým znakem i dalších míst knihy. Je nesporné, že estetika a teorie německého filmu nemůže stačit k hodnocení filmu zvukového; stejně tak je však nesporné, že objev zvuku znamenal nejen kvantitativní, ale hlavně kvalitativní změnu ve filmovém umění, odrážející se i v jeho vizuálních výrazových prostředcích. Domnívám se, že Lewicki tuto skutečnost opomíjí.

Hlavní přínos Lewického knihy však spočívá v něčem jiném: v otázce metodologie filmového bádání, kde nachází své jisté opodstatnění i jeho stále srovnávání filmu s literaturou. Lewicki totiž navrhuje pro filmovou teorii složení obdobné teorii literární, totiž zkoumání: a) gramatiky filmu (tj. montážního systému seřazeného do určitých norem), b) stylistiky filmu (tj. individuálního využívání výrazových prostředků), c) poetiky filmu (kam patří i otázky námětu a kompozice), d) estetiky filmu, e) filosofie filmu.

Všechny tyto vědy navrhuje používat s aplikací dalších pomocných věd, což vše dohromady vytváří komplex filmové vědy. Z okruhu zkoumání vylučuje Lewicki otázky režie, scénáře, hry herců, kamery atd. — ve shodě s názorem, že pro zkoumání je podstatné v ý s l e d n ě dílo, a to tak, jak se objevuje na plátně a jak působí na diváka, nikoli proces jeho vzniku.

Tento názor Lewického má ovšem zásadní vliv na teoretickou a kritickou praxi, když obohacuje pohled na dílo o množství dalších, dosud téměř nepoužívaných aspektů: teorie musí zkoumat všechny vrstvy díla, zatímco dříve se zajímala jenom o první tři. Těmito vrstvami jsou námět, kompozice, stylistika — základní jednotky filmového výrazu, hodnotitelné na základě sémantiky a teorie informace. Právě poslední vrstva umožňuje vědecké zkoumání díla do detailu. K tomu přistupuje ještě zkoumání vlivu filmu na diváka, což je záležitostí specialisty — psychologa.

Význam návrhu Lewického netřeba komentovat. Uskutečnění detailní analýzy filmových děl znamená nepochybně odkrytí dalších pohledů na stavbu, význam i působení jak konkrétního díla, tak filmu vůbec. Lewicki pro tento účel přizpůsobuje i obecnou terminologii z oblasti sémantiky a teorie informace, upozorňuje na možnosti využití kybernetiky ve

filmové vědě; tyto otázky jsou nicméně v počátcích a kniha je toliko stručně naznačuje.

K zajímavým názorům dochází Lewicki též při stanovení specičnosti filmového umění. Vycházejí z už uvedeného názoru, že film sestává v podstatě z vrstvy obrazové a zvukové, snaží se Lewicki stanovit jejich vzájemný poměr. Vidí jej v zajímavém rozporu mezi fantomickou podstatou obrazu a konkrétním faktem zvuku. Slovo nepodléhá obrazu, je na něm do jisté míry i nezávislé a spojuje se s ním pomocí montáže, která je hlavní a prakticky jedinou tvůrčí metodou filmu. Zdůrazňování montáže je vlastní celé teorii: hodnocením režie, hry herce, kamery, světla atd. jako pouhého materiálu roste totiž funkce montáže na základní tvůrčí čin při zrodu díla. Zároveň jediné montáž je schopna spojit množství v podstatě nesourodých prvků, jež jsou přínosem jiných druhů umění filmu. Takovýmto zdůrazněním montáže se film de facto distancuje od všech ostatních umění.

Přes některé kritické detaily, které jsme uvedli, můžeme na závěr říci, že celkové hodnocení knihy Lewického vyznívá velmi pozitivně. Jde o návrh nového pohledu na problematiku filmové teorie — pohledu komplexního a velmi precizního v detailech, zavádějícího do filmové teorie celou složitost současné úrovně vědy. Spolu s kritikou dosavadních teorií a s obsírnou bibliografií dává tato nevelká knížka jeden z nejserióznějších pohledů na zdaleka nevyřešenou problematiku teorie filmu.