PAIDEIA: PHILOSOPHICAL E-JOURNAL OF CHARLES UNIVERSITY

ISSN 1214-8725

Issue/Volume/Year: 2–3/VIII/2011 (Article)

Přelet na počátky kinematografie

Autor: Markéta Pávková

Abstract

Flyover to Beginnigs of Cinematography. – The present article is a dialog between early film history and philosophy. The film is regarded as medium. The problems arise from basic questions: When has the film become the medium? What does characterize the film as medium? Is filmgoer involved in film creation? The author tries to fully follow the Gilles Deleuze's point of view – just application of philosophic theories on objects d'art is considered as deficient, constraining. Deleuze distinguishes art, philosophy, and science as three distinct disciplines, each analyzing reality in different ways but still being equal. The article is based on thoughts of French philosopher Gilles Deleuze (and Henri Bergson), British media scholar John Fiske and German philosopher Theodor W. Adorno.

Keywords: film, media, history of film, philosophy of film, popular culture, cultural industry

Klíčová slova: film, média, dějiny filmu, filosofie filmu, populární kultura, kulturní průmysl

Tématem následujícího příspěvku je film jako médium, zajímat nás tedy nebude příběh ve filmu ale naopak příběh filmu. Celý text je jakýmsi přeletem nad ranými dějinami filmu v kontextu ustavení filmu jako média. Jde o shrnutí mých prvních poznatků o filmu z pohledu filosofie.

Základní platforma těchto úvah je založena na principu artikulovaném Gillesem Deleuzem, francouzským poststrukturalistou, který vnímal filosofii, vědu a umění (v našem případě film) jako tři základní zcela rovnocenné linie, roviny lidského přístupu ke světu. (Maydl 2000: 264) Snažím se vyhnout pouhé aplikaci filosofického tázání na otázky filmu, vyhnout se degradaci umění na pouhý objekt. Naopak za nejpřínosnější považuji komunikaci a přibližování obou přístupů v zachování vzájemné úcty a respektu. Snad je to můj alibistický tanec na hraně mezi filosofií a uměnovědou, omluva a prosba o shovívavost jedněch i druhých.

Opírat se budeme nejen o Deleuze, ale i o myšlenky Johna Fiskeho, který se po celý život zabývá mediálními studii, popkulturou, masovou kulturou a otázkou televize (viz *Reading the Popular* a *Understanding Popular Culture*), a zmíním se i o názorech německého myslitele Theodora W. Adorna (viz *Schéma masové kultury* a *Dialektika osvícenství*).

Pro začátek se krátce zastavíme právě u Gillese Deleuze, který v knize *Film1: Obraz-pohyb* zmiňuje první setkání filosofie a filmu. Podle jeho rešerše se tak stalo v roce 1907 v knize Henriho Bergsona *Vývoj tvořivý*, jejíž čtvrtá kapitola nese název *Kinematografický mechanismus myšlení a mechanická iluze*. (Deleuze 2000: 9) V této knize Bergson explicitně zmiňuje kinematografii, ale jen proto, aby demonstroval iluzi, kterou kinematografie sice

ISSN 1214-8725

nevynalezla, ale jíž dává dosud netušených rozměrů. Tedy první explicitní zmínka o filmu ve filosofickém diskursu byla veskrze kritická a negativní.

Pokud chceme film jako médium pochopit, považuji za nutné vrátit se na samý počátek, do doby kdy se film jako médium ustavil, což nutně nemusí být doba vzniku filmu jako aparátu, jako technického vynálezu. Takže otázka zní, kdy a jak se z filmu stalo médium? Na samém začátku v roce 1895 kdy, jak se rádo opakuje, 28. prosince bratři Louis a Auguste Lumièrové poprvé promítali v Grand Café v Paříži deset minutových snímků, mezi nimi i *Odchod z továrny*, *Pokropeného kropiče* nebo *Auguste Lumièr a jeho žena krmící dítě,*[1] byl film jen a jen atrakcí, senzací, pohyblivými pohlednicemi. Jak a kdy se z pouťové estrády stalo jedno z nejvlivnějších médií? Největších změn doznal film během následujících dvou desetiletí po svém vzniku. Od poloviny 10. let, tj. ještě před první světovou válkou, se natáčely dlouhé hrané filmy, jak je známe my. (Thompson, Bordwell 2007: 27–39) A právě v tomto mezidobí se mj. odehrála pro nás asi nejzásadnější proměna, která se ovšem netýká filmu jako spíše nás samotných jako diváků.

Na počátku byl film atrakcí, v hlavní roli stála kamera (tehdy promítačka a kamera v jednom) a operatér (jak se dříve říkalo obsluze přístroje, promítači). V Japonsku bylo plátno dokonce bokem k divákům a v čele místnosti, přímo před zraky diváků, stál operatér a jeho promítačka (tedy skuteční hrdinové večera). Ještě před koncem 19. století se situace diametrálně změnila a my jako diváci jsme přijali pasivní roli, kterou hrajeme dodnes, dostali jsme se do voyeuristické pozice diváka. A právě v tuto chvíli, v tento nenápadný moment, se podle mého názoru zrodil film jako médium. K tomuto ohledu se vzápětí vrátíme, jen jinou cestou, z jiného konce.

Ještě jsme si totiž nepoložili další základní otázku: co dělá film filmem? Co film jako médium odlišuje od jiných médií? Pomohu si scénáři Samuela Becketta. (Beckett 1986: 321–334) Nejde o teoretickou práci, ovšem jak Beckett sám řekl: „Kdybych témata mých románů mohl vyjádřit i ve filosofických pojmech, nebylo by důvodu, abych psal romány.“ Přesto je to velice inspirativní a trefná analýza rozdílů mezi různými komunikačními technikami, tj. médii, vyjádření podstaty různých forem sdělení. Jde o pět scénářů určených různým médiím (divadlu, filmu, rozhlasu, televizi). Filmový scénář lakonicky pojmenovaný *Film* „…rozvíjí rozpor mezi filmařem a subjektem…“, který je pro toto médium dle Becketta zásadní. Je to „…tiché takřka abstraktní vyjádření dramatu ne mezi dvěma postavami, ale mezi filmařem a hercem“. Jediným hrdinou filmu je Buster Keaton, který je po celou dobu na plátně zdánlivě sám, ve skutečnosti ale sám není. *Film* zdůrazňuje osamělost subjektu – drama mezi subjektem a hercem a nemožnost diváka zúčastnit se procesu. (Monaco 2004: 434–436)

A právě toto odsouzení filmového diváka k pasivitě, které jsme již jednou zmínili, bude tématem našich dalších úvah. Na rozdíl od divadla, hudebních koncertů není filmový divák přítomen procesu vzniku uměleckého díla, na rozdíl od tištěných médií, televize nebo rozhlasu nemůže filmový divák reagovat, ovlivňovat (ani zdánlivě) obsah komunikace. Film jako by byl odstřižen od diváka i od reality. Jakkoli jde o moderní médium, je film stále

[1] Problematika prvního promítání a otázka vzniku filmu je mnohem komplikovanější, než abychom se jí na tomto místě mohli věnovat, nicméně si dovolím podotknout, že i pokud pomineme Thomase A. Edisona a jiné vynálezce, jen samotní bratři Lumièrové promítali již 22. března roku 1895 v Paříži pro Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale, tedy plných devět měsíců před magickým datem 28. prosince 1895. (Bordwell, Thompson 2007: 27)

ISSN 1214-8725

a poněkud překvapivě zakořeněn tam, kde koření i klasický román nebo malířství. Film není interaktivní médium, je řekněme na půli cesty mezi klasickým uměním a moderním médiem, jakkoli je to kacířská myšlenka.

Ve filmu můžeme najít neustálé pokusy o překročení tohoto limitu. Pokusím se načrtnout několik z nich. Ve filmu *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903, USA) je divák vtažen do děje a zároveň šokován záběrem na banditu mířícího svým koltem přímo do publika. V jiném snímku z počátku 20. století známého pod názvem *Velké sousto* (The Big Swallow, James Williamson, 1901, GB) je kamera i divák pojídán nechtěným hercem. V 60. letech se motiv použitý E. S. Porterem znovu objevuje ve filmu *Pohrdání* (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963, FR), tentokrát je ovšem tím pomyslným koltem objektiv kamery. V *Amélii z Montmartru* (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001, FR) se hlavní hrdinka přímo obrací k publiku a promlouvá k němu. Krom těchto expresivních postupů[2] nesmíme zapomínat ani na technické otázky, které určují směřování kinematografie a zároveň pracující s divákem a jeho psychikou, mám na mysli práci s kamerou, střih, montáž apod., ať již v podání francouzského impresionismu nebo sovětské montážní školy. Ve všech případech se operuje s otázkou zapojení, vtažení diváka nejen do děje, ale i do samotného vzniku díla.

Dosud jsem nezmínila snad nedůležitější charakteristiku filmu jako média – ze všech „starých médií" je totiž nejkomplexnější. Média nejsou jen prostředníky tady a teď, ale i prostředníky mezi tady a teď a tam a tehdy (bez ohledu na konkrétní čas a místo). Film tuto vlastnost médií dovedl nejdále, film je konzerva myšlenek, vzpomínek, je bojem o nesmrtelnost, je dokonáním Gilgamešovy cesty ad absurdum.

Už jednou jsme hovořili o divákovi, vrátíme se k němu ještě jednou. Aby film jako médium fungoval, není zapotřebí jen vsadit diváka do role voyeura, ale je třeba i určité gramotnosti diváka i filmaře. Stejně jako tištěné medium není pro každého, ani film není čitelný každému člověku „bez výcviku". Nemluvím teď o tom „jak číst film" ve smyslu „jak číst umělecké dílo", ale ve smyslu jak porozumět filmovému příběhu v té nejzákladnější věcné rovině. Film si nejprve musel diváka vychovat a zároveň filmaři se museli naučit používat filmový jazyk pochopitelný pro široké vrstvy. V tom tkví další znak filmu jako média, je určen téměř každému, každému člověku vrostlém do naší západní obrazové kultury.

V souvislosti s ustavením filmového jazyka, které je dílem předválečných evropských a amerických filmařů, je třeba zmínit jméno Dzigy Vertova, který v dějinách filmu představuje radikální experiment. Jeho film z roku 1929 *Muž s kinoaparátem* ukazuje město a člověka v pohybu, „život chycený při činu" a zároveň odhaluje i film samotný. Nejlépe film charakterizuje sám autor svými výroky: „Muž s kinoaparátem je disertace na téma *Stoprocentní filmový jazyk.*" „Ukázat skutečnost není vůbec jednoduché, i když sama o sobě jednoduchá je." „Jsem nástrojem, který pro vás odkrývá svět, jelikož pouze já sám jsem schopný ho vidět." Autor, jak sám říká v titulcích před začátkem filmu, označil *Muže s kinoaparátem* za „…film autentický, který shrnuje zkušenost z filmování viditelných jevů

[2] V nejvyhrocenější podobě nalezneme snahu vtáhnout diváka do procesu vzniku díla v českém vynálezu kinoautomat, interaktivním filmu Radúze Činčery. V Čechách byl představen v kině Světozor v roce 1971, záhy poté v roce 1972 byl režimem zakázán; v Evropě jej znají díky světové výstavě EXPO 67 v Montrealu (viz situační komedie *Člověk a jeho dům* s Miroslavem Horníčkem. Nebo televizní verze *Rozpaky kuchaře Svatopluka* s Josefem Dvořákem). Přístup z WWW: <http://www.kinoautomat.cz/o-kinoautomatu.htm>.

ISSN 1214-8725

bez pomoci titulků, bez pomoci scénáře, bez pomoci divadla. Tento experiment usiluje o vytvoření skutečně mezinárodního filmového jazyka na základě jeho naprostého oddělení od jazyka divadla a literatury“.

Dziga Vertov chtěl ukázat kameru zachycující nejvšednější životní jevy, přičemž právě jen kameru považoval za nástroj schopný tyto jevy zachytit tak, jak jsou. Vertov rozlišoval tři navzájem se překrývající linie filmu: život jaký je na plátně; život jaký je na filmovém materiálu; život jaký (prostě) je. Tento film může být považován za vyjádření nesouhlasu s konvenčními natáčecími praktikami. Vertov dal do protikladu „kino-nikotin“ (klasický narativní film pojímaný jako otupující droga) a na dřeň jdoucí „kino-fakta“. (Thompson, Bordwell 2007: 137–148)

Dziga Vertov nás přenesl do abstraktnější roviny. V předchozím textu jsou dva momenty, ke kterým bych se ráda vrátila – otázka filmového jazyka a protest proti „kinu-nikotinu“. Jak tady již jednou zaznělo, tento film může být považován za vyjádření nesouhlasu s konvenčními natáčecími praktikami. Právě tato poznámka nás přivádí k Theodoru W. Adornovi a jeho poznámkám o kulturním průmyslu. Nechci tento pojem analyzovat, krátkému vysvětlení se však nevyhneme. Kulturní průmysl sbližuje nízké (je spoutáno a přichází o vzdor) a vysoké umění (ztrácí svou vážnost). Zákazník se stal objektem, již není subjektem, příjemcem a spolutvůrcem umění. Ideologií, principem kulturního průmyslu je zisk. Kultura je tak vsáknuta do rigidních poměrů, ztrácí inovaci, svou pozici protestu. Duchovní výtvor se plně stává zbožím (původně jím byl také! – ovšem jen krom jiného).

Kulturní průmysl standardizuje, vytváří schémata, forma převažuje nad vyprázdněným obsahem, smazává diverzitu světa, vede k uniformitě a nekritické konformitě (Adorno 2009). Podle Benjamina je umělecké dílo vymezenou aurou, přítomností nepřítomného, kulturní průmysl jen odumírající auru konzervuje jako zamlžující opar. V souvislosti se schématy vytvářenými kulturním průmyslem nám na scénu vstupuje další postava – kanadský filosof Marshall McLuhan. McLuhan tvrdil, že média nám nesdělují žádná poselství. Jediným opravdovým poselstvím média je médium samo. To, co médium především šíří, je struktura myšlení, hlubinný životní způsob, který vyvěrá z mediální technologie samé a zachvacuje epochu. Médium je především způsob myšlení. V Adornově pojetí rigidní, poslušně konformní způsob myšlení.[3]

Pojem kulturní průmysl poprvé použil Adorno s Horkheimerem v *Dialektice osvícenství* (Dialektik der Aufklarung, 1947), aby na rozdíl od pojmu masová kultura zabránili výkladu, že jde o něco jako kulturu spontánně vycházející z mas. To bylo v roce 1947, tedy téměř 20 let po vzniku filmu *Muž s kinoaparátem*, už tehdy reagovali na otázky, jež se nám zdají aktuální dnes. Cesta k tomu, co Adorno nazývá kulturní průmyslem, byla nastoupena možná právě samotným vznikem filmu jako média. Vertovův experiment reagoval právě na tyto tendence, měl být nejen pokusem o vystavení zcela svébytného filmového jazyka, snad i obhajobou filmu jako naprosto unikátního svébytného způsobu komunikace, ale i bojem za kulturu autentickou autonomní individualistickou dynamickou. Kulturu, která neztrácí svůj původní smysl a někdy až prorockou pozici originálního nazírání světa.

[3] Obdobnou myšlenku zajímavým způsobem rozvíjí Umberto Eco v knize *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Argo, 2006). Vychází z Dwigta MacDonalda a jeho konceptu midcultu a masscultu. Neméně zajímavá je i souvislost s pojetím kýče u Clementa Greenberga (*Avantgarda a kýč*, New York: Partisan Review, 1939).

ISSN 1214-8725

Další poznámka, ke které bych se ráda vrátila, je film v pojetí Samuela Becketta. Zmínili jsme, že Beckett pojímá film jako proces, do něhož nemůže divák zasáhnout, posléze jsme tento rys nalezli i v Adornově charakteristice kulturního průmyslu. V díle Johna Fiskeho najdeme odlišný přístup. Populární kultura je vždy v procesu, ovšem její významy nikdy nemohou být aktivovány v textu. Přičemž „…slovem ‚text' Fiske označuje širokou škálu artefaktů, které lze všechny číst, respektive konzumovat: tištěné texty, vizuální artefakty, jako jsou obrazy, fotografie a filmy, hudební nahrávky, hvězdy showbyznysu, oblečení, reklama, každodenní promluvy a rozhovory, způsoby jednání, oblékání, stravování, nakupování, odpočinku…" Texty jsou aktivovány, nebo naplněny smyslem, jedině v sociální interakci a ve vztazích mezi řádky.

Aktivace smyslu textu se může objevit jen a jen v sociální a kulturní interakci, do které text vstupuje. Fiske tedy nepodceňuje příjemce, naopak nám dává schopnost „…produkovat při konzumaci komodit/při procesu čtení vlastní významy. Každé čtení se tak simultánně stává i produkcí významů, produkcí, která je mimo jakoukoli kontrolu producentů daných komodit a textů". (Fiske 1992: 1–7)

Ve filmu *Pohrdání*, o kterém jsme se již zmiňovali, je scéna, v níž Bridgitte Bardot a Michel Piccoli vedou velice intimní postelový rozhovor, ukázkový příklad aditivního myšlení („Miluješ moje ramena, kolena, pusu…? Pak mě miluješ celou." – „Ano, zcela neodvolatelně tragicky ano!"). Tento rozhovor jako by byl metaforou filmu, scénář, montáž, zvuk a hezký výstřih herečky nedělá dobrý film. V souladu s Adornem můžeme říci, že takový film je jen naplněním kulturně průmyslového schématu. Naprosto postrádá to, co Walter Benjamin nazývá aurou (přítomností nepřítomného). Opravdový film, film jako umění má své kvality ještě jinde. Těmito úvahami se dostáváme mimo otázku filmu jako média a zároveň naznačujeme směr dalšího rozvažování – výtky, kterým je film jako médium podrobován, jsou problémem generalizace.

Zamyšlení nad filmem je jakýmsi výčtem výtek a limitů filmu – Beckettova neschopnost diváka zapojit se do procesu, na kterou jsme reagovali spolu s Johnem Fiskem, otázka gramotnosti diváka, schopnost filmaře používat srozumitelný filmový jazyk, a vůbec problematika filmového jazyka, film jako pouhé naplňování Adornových schémat. Na samém začátku jsme použili Deleuzovy poznámky k filosofii Henriho Bergsona a jeho chápání filmu jako velké iluze pohyblivých obrázků. Deleuze se vrací do roku 1896, kdy Bergson napsal knihu *Hmota a paměť*, v níž jaksi předjímal film a mluvil o filmu, aniž by jej zmínil, Deleuze považuje *Vývoj tvořivý* za Bergsonův krok zpět.

Nás nicméně zajímá i tato výtka. Proto, abychom vnímali pohyb na plátně, je třeba min. rychlosti 12–16 políček za sekundu. Bratři Lumièrové se rozhodli pro rychlost 16 okének, Thomas A. Edison svého času používal rychlosti 46 políček za sekundu, v současné době je standard 25 políček. (Thompson, Bordwell 2007: 27) Pohyb tedy existuje jen v naší hlavě, není objektivní, je to optický klam, jen rychlý sled nepohyblivých snímků, který vnímáme jako pohyb. Ovšem tak tomu je i ve skutečnosti, v běžném vnímání, vnímáme jen samostatné obrazy, které teprve mozek přepracuje v pohyb. Výtka tedy není výtkou. (Deleuze 2000: 10–21)

Pokud o filmu uvažujeme s dějinami filosofie za zády, vyvstane nám dříve či později na mysli Platónův mýtus o jeskyni a s ním i další filmový problém. Film jako Platónovy stíny

ISSN 1214-8725

a diváci jako lidé uvěznění v jeskyni. Této otázce se věnoval i Gilles Deleuze (viz *Platon et simulacres* nebo *Logique du sens*), my jej jen naznačíme.

„Deleuze rozpracovává takové pojetí umění, v němž se statut reálného prožitku výslovně přiznává i zkušenosti s nehmotným; s nehmatatelnými událostmi, fantazmaty." Takový přístup je v rozporu s platónskou tradicí zpochybňující nárok umění na pravdu a poznání. Simulakry[4] jsou v Deleuzově pojetí „…nástrojem k představení a zpřístupnění jiných (možných) světů – nového uspořádání, které vyjadřují dosud přehlíženou či neexistující (individuální, ale i kolektivní) touhu a díky němuž může svět a život v něm pro člověka, společnost znovu a znovu získávat svůj smysl." Simulakrum je „…maskovanou diferencí a podobnost je pro ně jen prostředkem, zdáním, které umožňuje přežití nové životní formy". (Mašínová 2005: 1–7)

Naše zamyšlení nad ranými dějinami filmu se stalo hromaděním poznámek k otázkám filmu a zároveň pokusem o jeho obhajobu. Gilles Deleuze film bránil jako svébytný jazyk, přístup k realitě, jako jinou dimenzi originálních jiných možných světů. Film jako médium byl předmětem zájmu nejen tohoto francouzského filosofa, ale pochopitelně a především i samotných filmařů, hlavně představitelů umělecké avantgardy. Hlavním rysem této úvahy měl být dialog filosofie a filmu, nalezli jsme několik společných témat – otázku filmového jazyka, tázání po umění (versus „kino-nikotin", příp. kulturní průmysl), problematiku pohybu apod. Dalším cílem bylo poukázat na to, že příběh filmu je neméně zajímavý a inspirativní jako příběhy ve filmu (a to jak pro filmovou vědu, obecnou uměnovědu, tak i pro filosofii).

[4] Platón se o simulakrech přímo nevyjadřuje, upírá jim skutečné bytí, simulakry jsou pro něj pokleslé, od pravdy vzdálené kopie kopií, stíny stínů, jež „…umožňují nejsoucímu svádět k sobě pozornost, jež má cele náležet jen vpravdě jsoucímu, odvracet lidi od pravého poznání a svádět je k sebeuspokojení, jež plyne z falešného mínění…". (Mašínová 2005)

SEZNAM LITERATURY

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-406-0.

BECKETT, Samuel. Film. In: TÝŽ. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986. ISBN 0-571-14486-1.

DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: NFA, 2000. ISBN 80-7004-098-X.

FISKE, John. *Understanding Popular Culture.* London: Routledge, 1992. ISBN 0-415-07876-8.

MAŠÍNOVÁ, Martina. Gilles Deleuze: Estetická zkušenost a dobrodružství subjektu. *Svět literatury.* 2005, ročník XV, číslo 31 (online). Praha: UK FF, 2005. (cit. 2010-11-24) Dostupné z WWW: <http://sl.ff.cuni.cz/martina-masinova-gilles-deleuze-esteticka-zkusenost-dobrodruzstvi-subjektu>.

MAYDL, Přemysl. Deleuzova cesta k filmu. In: DELEUZE, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: NFA, 2000. ISBN 80-7004-098-X.

MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4.

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU/NLN, 2007. ISBN 978-80-7106-898-3.

(*Mgr. Markéta Pávková*, doktorandka na Katedře filosofie a občanské výchovy UK PedF.)