

FILM A NOVÁ PSYCHOLOGIE

Maurice Merleau-Ponty

Klasická psychologie pokládá naše vizuální pole za jakousi sumu nebo mozaiku počitků, z nichž by měl každý záviset přesně na místním sítnicovém podráždění, jež mu odpovídá. Nová psychologie především ukazuje, že i když bereme v úvahu naše nejjednodušší a nejbezprostřednější počitky, takový paralelismus mezi nimi a nervovým fenoménem, který je podmiňuje, připustit nemůžeme. Naše sítnice zdaleka není homogenní, v některých svých částech je například slepá pro modrou nebo červenou, když se ovšem dívám na modrou nebo červenou plochu, žádné nezbarvené místo na ní nevidím. To proto, že už na úrovni jednoduchého vidění barev se mé vnímání neomezuje na zaznamenávání toho, co je mu předepsáno vzruchy na sítnici, nýbrž je přeorganizuje tak, aby pole bylo homogenní. Vnímání vůbec musíme chápat ne jako jakousi mozaiku, ale jako určitý systém konfigurací. Co je první a přichází do našeho vnímání nejdřív, to nejsou vedle sebe položené prvky, nýbrž celky. Hvězdy členíme do konstelací stejně, jak to činili již naši dávní předkové, a přesto je a priori možné trasovat nebeskou mapu i jinak. Když před nás předloží sérii

a b c d e f g h i j,

sdužujeme vždy body podle vzorce a-b, c-d, e-f atd., ačkoli seskupení b-c, d-e, f-g atd. je v podstatě stejně pravděpodobné. Nemocný, který neustále zírá na čalounění svého pokoje, uvidí, jak se najednou mění, jestliže se kresba a vzor stávají podkladem, zatímco to, co je vidět obvykle jako podklad, se stává vzorem. Vzhled světa by se nám převrátil, pokud by se nám podařilo vidět jakožto věci intervaly mezi těmito věcmi – např. prostor mezi stromy na hlavní třídě – a přiměřeně k tomu věci samé jako pozadí – stromy na ulici. Dochází k tomu v hádankách: zajíc nebo lovec nebyli vidět, protože prvky těchto postav byly rozmístěny

a integrovány v jiných tvarech, např. to, co bude uchem zajíce, bylo zatím jen mezerou mezi dvěma stromy v lese. Zajíc a lovec se objeví až novým vyčleněním z pole, např. nějakým novým uspořádáním celku. Zastírání je umění maskovat tvar tím, že zahalujeme hlavní linie, které ho určují, do jiných, podmanivějších tvarů. Stejně lze analyzovat sluchové vnímání. Prostě tu nepůjde o tvary v prostoru, ale o tvary časové. Např. jistá melodie je určitým zvukovým útvarem, nesměšuje se s okolním hlukem, který ji může doprovázet, jakým je třeba zvuk klaksonu, který slyšíme v dálce během koncertu. Tato melodie není sumou not; každá nota platí jen jako funkce, kterou má v celku, a proto se melodie citelně nezmění, jestliže ji transponujeme, tj. když změníme všechny noty, z nichž je komponována, pokud zachováme vztahy a struktury celku. A naopak jediná změna v těchto vztazích stačí změnit celkovou fyziognomii melodie. Je tedy takové vnímání celku přirozenější a jednodušší než vnímání prvků izolovaných: při experimentech s podmíněným reflexem, kdy se drezúrují psi, aby odpovídali sliněním na světlo nebo na nějaký zvuk, tím, že se spojuje často světelná nebo zvuková asociace s předložením kousku masa, se konstatuje, že dosažená drezúra, pokud jde o určitý sled not, je dosažena současně s každou melodií téže struktury. Analytické vnímání, které nám poskytuje absolutní hodnotu izolovaných prvků, odpovídá tedy pozdějšímu a výjimečnému postoji, postoji vědce, který pozoruje, nebo filozofa, který přemýšlí; vnímání tvarů ve velmi obecném smyslu – struktury, celku nebo konfigurace – musí být považováno za náš způsob spontánního vnímání.

Ještě v jednom ohledu boří moderní psychologie předsudky klasické fyziologie a klasické psychologie. Je banální mluvit o tom, že máme pět smyslů; na první pohled je každý z nich jakoby světem bez komunikace s ostatními. Světlo nebo barvy, jež působí na oko, nepůsobí ani na sluch, ani na hmat. A přesto se už dávno ví, že někteří slepci si barvy, které nevidí, dokáží představit prostřednictvím zvuků, které slyší. Jeden slepec říkal, že červená barva bude asi něco jako zatroubení. Dlouho se myslelo, že se tu jedná o jevy výjimečné. Ve skutečnosti je však tento jev všeobecný. Při intoxikaci meskalinem jsou zvuky pravidelně provázány barevnými skvrnami, jejichž odstíny, tvar a sytost se mění podle tónu, intenzity a výšky zvuků. I normální lidé mluví o teplých, studených, křiklavých nebo tvrdých barvách, o jasných, ostrých, jásavých, drsných nebo hebkých zvucích, o měkkém šelestu, o pronikavých parfémích. Cézanne říkal, že vidíme hebkost, drsnost, měkkost, a dokonce i pach předmětů. Mé vnímání tedy není sumou vizuálních, hmatových, sluchových údajů, vnímám nedílně celou svou bytostí, uchopuji jedinečnou strukturu věci, jedinečný způsob existence, který oslovuje zároveň všechny mé smysly.

Klasická psychologie samozřejmě dobře věděla, že mezi různými částmi mého vizuálního pole, jakož i mezi údaji mých různých smyslů existují spojení. Jenže pro ni byla tato jednota utvářená, přisuzovala ji inte-

lektu a paměti. Říkám, že vidím lidi, jak se procházejí po ulici, píše Descartes v slavné pasáži svých Úvah o první filozofii, co ale ve skutečnosti vidím doopravdy? Vidím pouze klobouky a pláště, které by docela dobře mohly zahalovat loutky, které se pohybují jen díky pružinám, a jestliže říkám, že vidím lidi, je to proto, že jsem uchopil „nahlížení ducha, o čem jsem se domníval, že to vidím svýma očima“. Jsem přesvědčen, že věci nadále existují, i když je nevidím, např. za mými zády. V klasickém myšlení tyto neviděné předměty pro mne trvají nadále jen proto, že má paměť a můj úsudek je uchovávají přítomnými. Ani předměty přede mnou nejsou čistě viděné, ale pouze myšlené. Takže nedokážu vidět krychli, tj. těleso utvořené šesti stěnami a dvanácti stejnými hranami, vidím vždycky jen perspektivní obrazec, v němž jsou boční stěny deformovány a zadní zcela zakryta. Jestliže mluvím o krychlích, je to proto, že takový vnější vzhled můj duch upraví, restituuje skrytou stěnu, já krychli v souladu s její geometrickou definicí vidět nemohu, mohu si ji jen myslet. Vnímání pohybu ukazuje ještě lépe, jak zasahuje intelekt do domnělého vidění. V okamžiku, kdy se můj vlak stojící na nádraží dá do pohybu, často se stane, že si myslím, že vidím rozjíždět se vlak, který stojí vedle mého. Smyslové údaje jsou tedy samy o sobě neutrální a schopné přijmout různé interpretace podle hypotézy, pro niž se můj duch rozhodne. Všeobecně tedy klasická psychologie dělá z vnímání opravdové dešifrování smyslových údajů prostřednictvím intelektu, a vlastně počátek vědy. Znaky mi jsou dány a je třeba, abych z nich vymanil význam, text je mi nabídnut a je třeba, abych jej četl nebo interpretoval. I když klasická psychologie k jednotě vjemového pole přihlíží, zůstává ještě věrna pojmu počítka, který poskytuje východisko pro analýzu; proto, že zprvu chápala vizuální údaje jako jakousi mozaiku počítků, potřebuje založit jednotu vjemového pole zásahem intelektu. Co nám v tomto směru přináší tvarová teorie? Zavrhuje rezolutně pojem počítka, učí nás, abychom už neizolovali znaky a jejich významy, co je pociťováno a co usuzováno. Jak bychom mohli určit přesně barvu nějakého předmětu, aniž bychom zmínili substanci, z níž je udělán, např. modrou barvu tohoto koberce, aniž bychom řekli, že je to „lněná modř“? Jak rozlišit na věcech jejich barvu a jejich texturu? Cézanne říkal: „Textura a barva už nejsou odlišné, tak, jak malujeme, utváříme texturu; čím víc harmonizuje barva, tím se precizuje textura . . . Když je barva ve své bohatosti, je tvar ve své plnosti.“ Každý malířův dotek musí „obsahovat vzduch, světlo, předmět, plán, charakter, texturu, styl“. Nemělo by jít o to chápat vnímání jako vnucení určitého významu určitým smyslovým znakům, protože tyto znaky by neměly být popisovány ve své nejbezprostřednější smyslové struktuře bez ohledu na předmět, který označují. Jestliže poznáme při měnícím se osvětlení určitý předmět podle stálých vlastností, není to proto, že intelekt bere v úvahu povahu osvětlení a vyvozuje z ní skutečnou barvu předmětu, ale proto, že světlo v tomto prostředí převládající, působící jako osvětlení, samo přisuzuje předmětu jeho pravou barvu.

Díváme-li se na dva nestejně osvětlené talíře, zdají se nám stejně bílé a nestejně osvětlené, pokud proud světla, který přichází od okna, figuruje v našem vizuálním poli. Jestliže naopak pozorujeme tytéž talíře otvorem v zástěně, hned nám jeden z nich připadá šedý a druhý bílý, a i když víme, že tu jde pouze o efekt osvětlení, žádná intelektuální analýza vnějšího vzezření nám neukáže pravou barvu obou talířů. Stálost barev a předmětů tedy není vytvářena intelektem, ale je uchopována pohledem, pokud přijímá uspořádání vizuálního pole. Když za soumraku rozsvítíme, připadá nám elektrické světlo nejprve žluté, po chvíli začíná ztrácet jakoukoli určitou barvou a současně nabývají předměty, které byly zpočátku ve své barvě citelně pozměněny, té podoby, která se dá srovnat s denní. Předměty a osvětlení tvoří jakýsi systém, který tenduje k určité stálosti a k určité stabilní úrovni, a to nikoli činností intelektu, ale samotnou konfigurací pole. Když vnímám, nemyslím svět, ten se uspořádává přede mnou. Když vnímám krychli, neznamena to, že můj rozum opravuje perspektivní vzezření a vychází z něho při geometrickém určení krychle. Aniž je koriguji, nevšímám si ani perspektivních deformací; skrz to, co vidím, vstupuji do samotné krychle v její určitosti. A stejně tak předměty za mými zády mně nejsou představovány nějakou operací paměti nebo úsudku, jsou mi přítomné, mají pro mne význam, stejně jako dno, které nevidím, nepřestává být o nic méně přítomné pod tvarem, který ho částečně maskuje. I vnímání pohybu, které se nejprve zdá být závislé přímo na orientačním bodu, který volí intelekt, i ono je jen prvkem v globálním uspořádání pole. Neboť, pokud je pravda, že můj vlak a vlak sousední mi mohou střídavě připadat pohyblivé ve chvíli, kdy se jeden z nich rozjíždí, je třeba poznamenat, že iluze není libovolná a že ji nemohu vyvolat podle libosti zcela intelektuální volbou, neúčastnou na orientačním bodu. Když hraji karty ve svém kupé, je to sousední vlak, který se dává do pohybu. Jestliže naopak hledám očima někoho v sousedním vlaku, pak se rozjíždí můj vlak. Z obou vlaků nám připadá po každé nehybným ten, v němž jsme se zabydlili a který je naším prostředím toho okamžiku. Pohyb a klid se rozvrhují pro nás v našem okolí nikoli podle hypotéz, které se zalíbí konstruovat našemu intelektu, ale podle způsobu, jímž se fixujeme ve světě, a podle situace, kterou naše tělo přebírá. Tu vidím nehybnou zvonici na obloze a mraky, které letí nad ní, hned nato naopak se zdají nehybnými oblaka a zvonice se ztrácí v prostoru, ale pořád není volba pevného bodu záležitostí intelektu: předmět, na který se dívám a na němž zakotvím, mi připadá vždy pevný a nemohu mu tento význam odebrat jinak, než že se podívám jinak. Nedávám mu ho ani myšlením. Vnímání není jako věda v počátcích a první výkon intelektu; je nám třeba opět nalézt důvěrný styk se světem a přítomnost ve světě, jež jsou starší než intelekt.

Nová psychologie přináší konečně také novou koncepci vnímání druhého. Klasická psychologie připouštěla bez diskuse rozlišování vnitřního pozorování či introspekce a pozorování vnějšího. „Psychická fakta“ –

např. hněv, strach – mohla být přímo známa pouze zevnitř a jen tomu, kdo je pociťoval. Považovalo se za evidentní, že zevnějšku mohu uchopit jen tělesné znaky hněvu nebo strachu a že pro interpretaci těchto znaků se musím uchýlit k tomu, co vím o strachu nebo zlosti já sám a z introspekce. Dnešní psychologové nás upozorňují na to, že introspekce mi ve skutečnosti nedává téměř nic. Pokusím-li se studovat lásku nebo nenávisť pouhým vnitřním pozorováním, naleznu toho k popsání velmi málo: jakési obavy, bušení srdce, vcelku banální neklid, což mi neodhalí ani podstatu lásky, ani nenávisti. Pokaždé, když dojdou k zajímavým poznatkům, je to tím, že jsem se nespokojil s tím, že se shoduji se svým pocitem, ale že se mi podařilo studovat ho jako chování, jako určitou modifikaci mých vztahů k druhému a ke světu, že jsem došel k tomu, že o něm uvažuji tak, jako uvažuji o chování jiné osoby, jehož jsem svědkem. Malé děti vlastně rozumějí gestům a výrazům fyziognomie ještě předtím, než jsou samy schopny je reprodukovat, je tedy třeba, aby už smysl takového jednání odpovídal jaksi jejich věku. Musíme tu zavrhnout onen předsudek, podle něhož jsou láska, nenávisť či hněv „vnitřními skutečnostmi“ přístupnými jedinému svědku, a to tomu, který je pociťuje. Hněv, stud, nenávisť, láska nejsou psychickými fakty skrytými co nejhlouběji ve vědomí druhého, jsou to typy chování či styly jednání viditelné zevnějšku. Jsou na obličeji nebo v těch gestech, a nikoli schovány za nimi. Psychologie se začala rozvíjet až tehdy, když odmítla odlišovat tělo a ducha, když opustila obě korelativní metody, vnitřního pozorování a fyziologické psychologie. O emoci jsme se nenaučili nic, pokud jsme se měli spokojit měřením rychlosti dechu nebo tlukotu srdce při zlosti, a nenaučili jsme se nic ani o zlosti, pokud se zkoušelo vypovídat o kvalitativním a nevypověditelném odstínu prožité zlosti. Dělat psychologii zlosti znamená snažit se stanovit smysl zlosti, tj. ptát se, jakou má funkci v lidském životě, tak říkajíc čemu slouží. Pak zjistíme, že emoce je jakousi reakcí rozkladu – jak říká Janet –, která nastupuje, jakmile se dostaneme do slepé uličky; dokonce shledáváme, jak ukázal Sartre, že zlost je jakýmsi magickým chováním, jímž – zřikajíce se účinné akce ve světě – si dopřáváme v imaginární symbolickou satisfakci; tak jako člověk, který nemůže v konverzaci přesvědčit svého posluchače, sáhne nakonec k nadávkám, které nic neprokazují, nebo jako ten, kdo se neodvažuje udeřit svého nepřítele a spokojí se s tím, že mu zdálo se pohrozí pěstí. Jestliže emoce není psychickou či vnitřní záležitostí, ale jakousi variací našich vztahů k druhému a ke světu, čitelnou z našeho tělesného postoje, pak nesmíme říkat, že jediné znaky zlosti nebo lásky jsou dány cizímu divákovi a že ten druhý je vtažen nepřímou a nějakou interpretací těchto znaků, ale je třeba říci, že druhý je mně dán evidentně jako chování. Naše věda o chování jde mnohem dál, než si myslíme. Když předložíme nezaujatým osobám fotografii vícero tváří, mnoha siluet, reprodukci několika podpisů a nahrávku hlasů a požádáme-li je, aby k sobě obličej, siluetu, hlasy a písmo přiřadily, zjistíme, že je seřazení celkově správné,

nebo každopádně počet správných spojení výrazně převažuje nad počtem spojení chybných. Michelangelovo písmo bylo přisouzeno Rafaelovi ve 36 případech, ovšem správně bylo identifikováno v 221 případech. Takže přiznáváme hlasu, fyziognomii, gestům a vzhledu každé osoby společnou strukturu; každá osoba pro nás není ničím jiným než touto strukturou nebo tímto způsobem bytí ve světě. Tušíme, jak by tyto poznatky mohly být aplikovány v psychologii jazyka: stejně jako tělo a duše člověka nejsou než dvěma aspekty jeho bytí ve světě, právě tak slovo a myšlenka, kterou designuje, nesmějí být považovány za vzájemně vnější termíny a slovo nese svůj význam stejně, jako je tělo ztělesněním chování.

Obyčejně nám nová psychologie ukazuje člověka nikoli jako rozvažování, které konstruuje svět, ale jako bytost, která je do světa vržena a je s ním spoutána přirozeným poutem. Proto nás opět učí vidět tento svět, s nímž jsme v kontaktu, celou naší bytostí, zatímco klasická psychologie se vzdávala živého světa ve prospěch světa, který se povedlo vytvořit vědecké inteligenci.

Pokládáme-li nyní film za předmět vnímání, můžeme na vnímání filmu aplikovat vše, co bylo právě řečeno o vnímání vůbec. Uvidíme, že se z tohoto pohledu osvětlí povaha i význam filmu a že nás nová psychologie zavede přímo k nejlepším poznatkům filmových estetiků.

* * *

Řekněme nejprve, že film není sumou obrazů, ale časovým **útvarem**¹. Je čas připomenout pověstný Pudovkinův experiment, který ozřejmuje melodickou jednotu filmu.² Pudovkin kdysi natočil velký detail nehybného herce Mozzuchina a promítl ho před záběrem talíře polévky, pak mrtvé mladé ženy v rakvi a konečně dítěte, hrajícího si s plyšovým medvídkem. Uvědomili jsme si nejdříve, že se zdá, že se Mozzuchin nejprve dívá na talíř, mladou ženu nebo dítě, a potom, že se dívá na talíř zamyšleně, na ženu bolestně, na dítě se zářivým úsměvem. Publikum užaslo nad pestrostí jeho výrazů, ačkoli ve skutečnosti byl předveden třikrát týž pohled a byl přitom pozoruhodně bezvýrazný. Smysl nějakého obrazu tedy závisí na obrazech, které mu ve filmu předcházejí, a jejich posloupnost vytváří jakousi novou skutečnost, která není pouhou sumou použitých prvků. Leenhard v jednom vynikajícím článku³ dodal, že je třeba

¹ V překladu rozlišujeme „tvar“ a „útvár“ v intencích tvarové psychologie (Gestaltpsychologie). Útvár (Gestalt) zdůrazňuje celostní kvalitu, převahu celku nad částmi; příbuznými koncepty jsou „forma“ a „struktura“. Příkladem útvaru v hudbě je melodie, ve vizuálním vnímání např. lidská tvář, která má miliardy podob, ale jediný útvár. V tomto smyslu by bylo přesnější mluvit o „útvárové psychologii“, ale dodržujeme zavedený úzus. (Pozn. red.)

² Spoluautorem tohoto experimentu byl Lev Kulešov. (Pozn. red.)

³ Petite école du spectateur, Esprit, 1936.

ještě nechat působit trvání každého obrazu: krátké trvání vyhovuje pobavenému úsměvu, normální délka lhostejnému obličejí, dlouhé trvání bolestnému výrazu. Z toho Leenhard vyvodil následující definici kinematografického rytmu: „Takové pořadí záběrů – a pro každý z těchto pohledů nebo 'záběrů' takové trvání, aby celek přivodil hledaný dojem s maximem účinku.“ Existuje tedy jistá skutečná kinematografická metrika, jejíž nárok je velice přesný a velmi naléhavý. „Pokuste se, když se díváte na film, uhodnout okamžik, kdy určitý obraz, který se naplnil, má končit, být nahrazen (ať už změnou úhlu, vzdálenosti nebo záběru). Naučíte se rozpoznávat onu nevolnost kterou působí příliš dlouhý pohled, který 'brzdí' pohyb, nebo příjemnou vnitřní odevzdanost, jakmile záběr, přechází přesně...“ Tím, že je ve filmu kromě selekce pohledů (či záběrů), jejich pořadí a trvání, které konstituuje montáž, i selekce scén nebo sekvencí, jejich pořadí a jejich trvání, které tvoří střih, film se vyjevuje jako komplexní tvar, v němž v každém okamžiku probíhá ohromné množství akcí a reakcí. Jejich zákony jsou ještě neodhaleny a byly dosud jen uhadovány a tušeny citem režiséra, který zachází s kinematografickým jazykem, jako mluvící člověk zachází se syntaxí, aniž na ni výslovně myslí a aniž je vždy schopen formulovat pravidla, která dodržuje spontánně.

To, co jsme právě řekli o vizuálním filmu, platí i pro film zvukový, který není sumou slov a hluků, ale i on je útvarem. Existuje jistý rytmus zvuku jako obrazu, existuje montáž hluků a zvuku, k níž našel příklad Leenhardt v jednom starém zvukovém filmu **Broadway Melody** (1929). „Na scéně jsou dva herci. Z výšky galerie je slyšet, jak deklamují. Pak najednou velký detail, šepot, rozeznáváme slovo, které si vyměňují tičným hlasem...“ Expresivní síla této montáže spočívá v tom, že nám dává pocítit koexistenci, simultánnost životů v témže světě, herce pro nás a pro ně samé – jako předtím vizuální Pudovkinova montáž spojovala člověka a jeho pohled s podívanou, která ho obklopovala. Jako není vizuální film pouhou pohyblivou fotografií nějakého dramatu a volba a spojování obrazů tvoří ve filmu originální výrazový prostředek, právě tak není zvuk ve filmu pouhou fonografickou reprodukcí hluků a slov, ale má v sobě určité vnitřní uspořádání, které musí tvůrce filmu vynalézt. Skutečným předchůdcem kinematografického zvuku není fonograf, ale rozhlasová montáž.

A ještě něco. Dosud jsme si všímali obrazu a zvuku odděleně. Ve skutečnosti ovšem i jejich spojování tvoří jiný, nový celek, který se nedá redukovat na prvky, které vstupují do jeho kompozice. Zvukový film není němým filmem přizdobeným zvuky a promluvami, jež by byly určeny jen k doplnění kinematografické iluze. Spojení zvuku a obrazu je mnohem užší; obraz se blízkostí zvuku transformuje. Uvědomíme si to hlavně při projekci takového dabovaného filmu, kde hubené postavy promlouvají hlasem tlustých, mladé hlasem starých, velké hlasem drobných, což je absurdní, pokud, jak jsme řekli, hlas, silueta a charakter tvoří ne-

dílňý celek. Ale jednota zvuku a obrazu nenastává jen v každé postavě, uskutečňuje se v celém filmu. Není náhoda, že v jedné chvíli postavy mlčí a v jiné rozmlouvají. Se střídáním promluv a mlčení se zachází tak, aby se dosáhlo co největšího účinku obrazu. Jak říkal Malraux⁴, jsou tři druhy dialogů. Dialog expoziční, určený k obeznámení s okolnostmi dramatické akce. Román i film se ho shodně vyvarovávají. Pak je tonální dialog, který nám poskytuje akcent každé postavy, a ten např. převládá u Prousta, jehož postavy, mlčí-li, vidíme velmi špatně, a naopak je obdivuhodně rozpoznáváme, jakmile začnou mluvit. Přemíra slov nebo skoupost na slovo, plnost nebo planost promluv, jejich přesnost nebo afektovanost dají pocítit podstatu postavy jistěji než množství popisů. Tonální dialog ve filmu není vůbec. Zjevná přítomnost herce s jeho vlastním chováním se k němu hodí jen výjimečně. Konečně dialog scénický, který nám představuje rozhovor a střetávání postav, je tím nejdůležitějším dialogem ve filmu. Ovšem zdaleka není konstantní. V divadle se mluví bez přerušování, ale ve filmu nikoli. „V posledních filmech,“ říká Malraux, „režisér přechází k dialogu po velkých pasážích mlčení, právě jako spisovatel přistupuje k dialogu po velkých pasážích vyprávění.“ Rozdělení mlčení a dialogu tedy tvoří – prostřednictvím vizuální metriky a zvukové metriky – metriku složitější, jež svými nároky přesahuje nároky obou předchozích. Abychom byli úplní, bylo by navíc třeba analyzovat úlohu hudby v rámci tohoto celku. Řekněme jen, že hudba se do něho musí začlenit, a nikoli jen položit vedle něj. Nebude tedy sloužit k vyplnění zvukových děr ani ke zcela vnějšmu komentování pocitů a obrazů, jak k tomu dochází v tolika filmech, kdy bouře zlosti rozpoutává bouři žesťových nástrojů a kdy hudba pracně imituje zvuky kroků nebo pád mince na zem. Měla by vstupovat, aby poznamenala změnu stylu filmu, např. přechod od jedné scénické akce k „nitru“ postavy, aby připomenula předchozí scény nebo popis nějaké krajiny; vůbec doprovází a přispívá k realizaci, jak říkal Jaubert⁵, „zlomu smyslové rovnováhy“. Vlastně není třeba, aby byla dalším výrazovým prostředkem položeným vedle vizuálního výrazu, ale aby „přísně hudebními prostředky – rytmem, formou, instrumentací – znovu vytvořila pod plastickou látkou obrazu zvukovou látku díky tajemné alchymii vzájemných vztahů, která by měla tvořit sám základ povolání skladatele filmu; aby nám konečně dávala fyzicky hmatatelný vnitřní rytmus obrazu a nesnažila se přitom překládat jeho dramatický nebo poetický emotivní obsah“. (Jaubert.) Tak jako slovo není ve filmu proto, aby přidávalo ideje k obrazům, ani hudba není proto, aby přidávala city. Celek nám říká něco velmi přesného, co není ani myšlenkou, ani připomenutím životních pocitů.

Co tedy film znamená, co chce říci? Každý film vypravuje nějaký příběh, tj. určitý sled událostí, kterými se postavy dostávají do střetu a které

⁴ Verves, 1940.

⁵ Esprit, 1936.

mohou být také vyprávěny v próze – jak jsou vlastně ve scénáři, podle něhož se film dělá. Ostatně film svými dialogy často úplně narušuje naši iluzi. Film se tedy často chápe jako vizuální a zvuková představa, pokud možno co nejvěrnější reprodukce nějakého dramatu, které by literatura mohla evokovat jen slovy a kde má film to štěstí, že je může zфотографovat. Dvojznačnost je udržována právě tím, že vlastně existuje základní realismus filmu: herci musí hrát přirozeně, režie musí být stejně pravděpodobná jako možná, neboť „síla skutečnosti, kterou vydává filmové plátno,“ říká Leenhardt, „je taková, že sebemenší stylizace by rušila.“ Ale to neznamená, že je film určen k tomu, abychom viděli a slyšeli to, co bychom viděli a slyšeli, kdybychom byli v životě účastni na nějakém příběhu, který nám film vypráví, ani není ostatně určen k tomu, aby nám vnucoval nějaké obecné pojetí života jako mravoučného příběhu. S problémem, s nímž se tu setkáváme, se už setkala estetika v případě poezie nebo románu. V románu je vždy nějaká myšlenka, která se může shrnout několika slovy, scénář, který spočívá v několika řádcích. V básních je vždy narážka na nějaké věci či ideje. Avšak čistý román, čistá poezie nemají pouze funkci označovat nám tato fakta, tyto ideje nebo tyto věci, neboť tak by se přece mohla báseň převést přesně v prózu a román by neztratil nic, kdyby byl shrnut do pár řádků. Ideje a fakta jsou pro umění jen materiálem a umění románu spočívá ve výběru toho, co se řekne a co zamlčí, ve výběru perspektiv (jedna kapitola bude psána z pohledu té postavy, jiná kapitola z pohledu postavy druhé), v proměnlivém tempu vyprávění; umění poezie nespočívá v didaktickém popisování věcí nebo v předkládání idejí, ale v tvoření řečového organismu, který téměř neomylně uvádí v soulad čtenáře s básníkem. Stejně je i ve filmu vždy nějaký příběh a často i nějaká idea (např. ve filmu *Etrange sursis*: smrt je strašná jen pro toho, kdo ji neuznává), ale funkcí filmu není zprostředkovat poznání faktů či idejí. Kant říká hlubokou myšlenku, že v poznání pracuje imaginace ve prospěch rozvažování, zatímco v umění rozvažování pracuje ve prospěch imaginace. Idea nebo prozaická fakta tu tedy jsou jen proto, aby dala tvůrci příležitost hledat pro ně hmatatelné symboly a vytvořit pro ně vizuální a zvukový monogram. Smysl filmu je vtělen do jeho rytmu, jako je smysl nějakého gesta okamžitě znát v gestu, a film si přeje vypovídat jen o sobě samém. Myšlenka je tu dána ve stavu zrodu, vynořuje se z temporální struktury filmu jako u obrazu z koexistence jeho částí. Umění má to štěstí, že ukazuje, jak něco začíná znamenat, ale nikoli narážkou na již zformované a dosažené myšlenky, nýbrž časovým nebo prostorovým pořádáním prvků. Film, jak jsme viděli výše, označuje tak, jako označuje věc: ani film, ani věc se neobracejí na izolované rozvažování, ale obracejí se na naši schopnost mlčky dešifrovat svět nebo lidi a koexistovat s nimi. Je pravda, že ve všedním životě ztrácíme tuto estetickou hodnotu sebenepatrnější vnímané věci ze zřetele. Je také pravda, že ve skutečnosti není vnímaný tvar nikdy dokonalý, vždycky jsou tu posuny, neostrosti i téměř výstřednosti. Kinematografické

drama je vždy jaksí kondenzovanější než dramata skutečného života, odehrává se v exaktnějším světě, než je svět skutečný. Ale je to konečně vnímání, jímž můžeme porozumět významu filmu: film se nemyslí, film se vnímá.

Proto tedy může být ve filmu exprese člověka tak působivá: film nám nedává myšlenky člověka, jak to dlouho činil román, podává nám jeho chování nebo jednání, nabízí nám přímo tento specifický způsob bytí ve světě – zacházení s věcmi a s druhými –, který je pro nás viditelný v gestech, pohledu, mimice a který definuje evidentně každou postavu, kterou známe. Jestliže nám chce film ukázat člověka, který trpí závratí, nemusí se pokoušet vystihnout vnitřní obraz závratí jako Daquin ve filmu *Závrať* (Premier de cordée, 1943) a Malraux v *Sierra de Terruel*⁶. Pocítíme závrať daleko lépe, když ji uvidíme zvnějšku, pozorující ono tělo vyvedené z rovnováhy, které se zmítá na skále, nebo onu vrávorající chůzi, která se pokouší přizpůsobit nevím jakému rozechvění prostoru. Pro film stejně jako pro moderní psychologii je závrať, radost, bolest, láska, nenávist – chováním.

* * *

Trvalo by dlouho, zkoumat tu vztahy této psychologie a současné filozofie. Spokojíme se s poznámkou, že mají společné to, že nám neprezentují jako klasická filozofie ducha a svět, vědomí a to ostatní, ale vědomí vržené do světa, podřízené pohledu ostatních a učící se od nich, čím je. Značná část fenomenologické nebo existenciální filozofie spočívá v tom, že se podivuje nad touto inherencí já ke světu a já k druhému, popisuje nám tento paradox a tuto konfúzi, ukazuje spojení subjektu a světa, subjektu a druhých, místo aby to vysvětlovala, jak to dělali klasikové, jakýmsi útekem k absolutnímu duchu. Ovšem film je zvlášť vhodný k tomu, aby ukázal jednotu ducha a těla, ducha a světa a vyjádření jednoho v druhém. Proto nepřekvapuje, že se kritik může, pokud jde o film, odvolávat na filozofii. Ve zprávě o filmu *Défunt Récalcitrant* vypráví Astruc sartrovskými slovy: tento mrtvý, který přežívá své tělo a je nucen pobývat v jiném, zůstává tímž pro sebe, ale je jiným pro druhé, a nemůže zůstat v klidu, dokud ho láska mladé dívky nepozná i přes jeho novou schránku a nebude obnovena souhra onoho pro sebe a pro druhé. Proto se někteří odborníci zlobili a chtěli Astruka vykázat, ať si jde ke své filozofii. A pravdu mají všichni: odborníci v tom smyslu, že umění tu není pro expozici idejí, a Astruc má pravdu proto, že filozofie, o níž hovoří, nespočívá ve spojování pojmů, ale v popisu svazku vědomí se světem,

⁶ *Sierra de Terruel* je původní název filmu *Naděje* (L'Espoir), který podle svého stejnojmenného románu natočil André Malraux ve Španělsku v letech 1938–1939. (Pozn. red.)

angažování vědomí v těle-svazku, jeho koexistence s druhými, a že tento námět je kinematografický par excellence.

Konečně ptáme-li se, proč je tato filozofie v oblibě právě ve věku filmu, nebudeme zřejmě tvrdit, že film z ní vychází. Film je především technickým vynálezem, kde filozofie není k ničemu. Ale tím spíš bychom neměli říkat, že tato filozofie vychází z filmu a že ho tlumočí na rovině idejí. Film lze totiž využít také špatně, technický nástroj jednou vynalezený je třeba uchopit uměleckou vůlí a jakoby znovu vynalézt dřív, než se podaří točit skutečné filmy. Jestliže se tedy filozofie a film shodují, jestli reflexe a technická práce jdou týmž směrem, je to proto, že filozof a filmový tvůrce mají společný určitý způsob postoje vůči světu, který je postojem naší generace. A to je další příležitost, jak si ověřit, že myšlení a technika si odpovídají a že podle slov Goethových „co je uvnitř, je i venku“.

Přeložila Marcela Sedláčková

(Přednáška M. Merleau-Pontyho Le cinéma et la nouvelle psychologie byla přednesena 13. 3. 1945 v Institut des Hautes Etudes Cinématographiques a později publikována v časopise Les Temps modernes, 1947, s. 930–943.)