

Články

S M Y S L S M Y S L N O S T I

Milan Doinel

Ve špatné kinematografii se šok smísil s figurativním násilím zobrazeného, místo aby dospěl k onomu jinému násilí obrazu-pohybu, jenž své vibrace rozvíjí v pohyblivé sekvenci, která vniká do nás.

Gilles Deleuze¹⁾

Proč si chtěl Ejzenštejn vzít život? Co se mu honilo hlavou, když se začátkem srpna 1932 zamkl ve svém moskevském bytě a neodpovídal na zvonění? Poslední kapkou byla novinářská zpráva z Ameriky, že Upton Sinclair, finančník filmu *Ať žije Mexiko*, nemá v úmyslu poslat Ejzenštejnovi jeho film k sestříhání. Natočený materiál chtěl Sinclair zveřejnit v podobě několika středometrážních cestovních dokumentů a vědomě tak ignoroval autorské záměry režiséra, s nímž se v Americe rozešel ve zlém. O několik měsíců dříve se za něj ještě přimlouval u Stalina, rozhněvaného neplánovaně dlouhým pobytem Ejzenštejna v zahraničí. Diktátorovo hodnocení světoznámého filmaře vyplývá poměrně jasně z tónu telegramu, který Sinclairovi 21. listopadu 1931 poslal:

„Ejzenštejn ztratil důvěru soudruhů v Sovětském svazu Stop Je pokládán za dezertéra, který se rozešel se svou zemí Stop Obávám se, že náš lid o něj už brzy nebude mít zájem.“²⁾

Domnělý zrádce se nicméně vrátil, proti všem svým očekáváním se ale s negativem svého filmu už neshledal; Sinclair s ním přestal komunikovat a při vyjednávání o případném sovětském nákupu mexického filmu se obracel přímo na Stalina. Film nakonec v Americe zůstal – několikaroční vysilující práce byla nadarmo. Po třech letech pobytu v západní Evropě a na americkém kontinentu neměl Ejzenštejn v ruce ani jeden dokončený dlouhý film, zato však pozoruhodný soupis zmařených plánů. Na fiasku mexického projektu, který ležel Ejzenštejnovi na srdci ze všeho nejvíc, se nakonec nepodepsala „antisovětská kampaň reakčních kruhů“, z níž si filmař ve svých Pamětech dělal povolenou legraci, ani neprůhledné taktizování hollywoodských mogulů, ale nátlak a psychické vydírání umělcovy deklarovaně levicové vlasti a vrtkává přízeň amerického levicového intelektuála. „Moji lidumilové,“ napsal Ejzenštejn jednomu svému příteli v Británii, „se ukázali hloupějšími, barbarštějšími a idiotštějšími než jsou dobře známí magnátové – až na to, že o těch nemáme iluze!“³⁾

1) Přeložil a zvýraznil M. D.

2) Werner S u d e n d o r f, *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. München 1975, s. 135.

3) Tamtéž, s. 145.



Sergej Ejzenštejn

Foto archiv

Ztracených iluzí ale mělo být ještě mnohem více. Už v dubnu 1930 zastihla Ejzenštejna ve Francii zpráva o sebevraždě Vladimíra Majakovského a ani další signály z Ruska nevěstily nic dobrého. V oficiálních prohlášeních a později po návratu domů se Ejzenštejn zapřísahal svou oddaností sovětské vlasti a prohlašoval, že jedině tam může tvořit. V soukromých rozhovorech se svými západními přáteli dal ale vícekrát najevo své obavy, že bude v Rusku kvůli svému otálení s návratem pranýřován. Důvody, proč se vůbec vracel, zněly v privátním kruhu také jinak – tím hlavním byla starost o osud jeho matky, vyděšené policejní domovní prohlídkou. (Otec, původem německý Žid, emigroval po porážce Bílých do Berlína, kde zemřel.)

Když Ejzenštejn v létě 1929 opouštěl Rusko, končil právě první ze Stalinových monstrprocesů (proti donbaským důlním inženýrům nařčeným ze sabotáže). Stalin upevňoval svou moc, nad ruskou uměleckou avantgardou visel Damoklův meč, ale Ejzenštejnovi kolegové mezi filmaři, malíři a spisovateli pracovali ještě bez větších potíží a nemuseli se bát o své životy, prozatím... Tři roky nato byla ruská moderna minulostí, stejně jako expresivní montáž sovětského filmu. Kampaň proti Šostakovičovi a ostatním umělcům, kteří včas nepochopili, odkud vítr vane, byla v plném proudu. Ejzenštejnova teorie intelektuální montáže platila za neslučitelnou s principy socialistického realismu. Kinematografie se dostala pod dohled Borise Šumjackého, za jehož několikaletého působení se do ruských kin nedostane žádný nový Ejzenštejnův film. První týdny v zemi,

jejíž proměna předstihla ty nejhorší obavy, stály pro Ejzenštejna ve znamení plánů k natočení filmové komedie a čekání na materiál z Mexika... obojí bylo bezvysledné. Deprese vrcholí začátkem srpna 1932. Několik týdnů chybějí jakékoli zprávy o jeho aktivitách; až 29. září se náhle objevuje v klubu divadelníků s přednáškou o zahraničním divadle. Filmová škola VGIK, kde ho 1. října jmenují vedoucím katedry filmové režie, se mu stane azylem po celá dlouhá léta dalších zmařených projektů.

Poslední století vidělo Ejzenštejna vícekrát odumírat a znovu se vracet na scénu – i po jeho fyzické smrti; po každém znovuvzkříšení to byl tak trochu někdo jiný. V zemích sovětského bloku až do Brežněvovy éry přežíval „pokrokový Ejzenštejn“; u nás měl na něj copyright Jiří Taufer a v této pomníkově-čítankové podobě se naposledy vynořil v útlé brožurce Lubomíra Linharta, vydané Čs. filmovým ústavem v roce 1983. Na opačném pólu nalezneme zavrženíhodného komunistického agitátora Ejzenštejna, zasluhujícího, aby byl svržen z trůnu, podroben nejostřejší kritice, posléze pak zapomenut. Exorcismus tohoto ražení se zenitem v postkomunistickém Rusku byl překvapivě marginální epizodou. Nahradil ho jiný postoj, dnešním potřebám adekvátnější. Supermarket EISENSTEIN s nepřebornou nabídkou pro postmoderního spotřebitele. Otevřen byl už delší dobu a nakupovali tu Brian De Palma, Juliusz Machulski, Woody Allen, Zbigniew Rybczynski, tvůrci *Bláznivé střely* a mnozí jiní, přičemž nejvyhledávanějším artiklem tradičně zůstává oděské schodiště (viz článek Aleny Prokopové ve *Filmu a době* 1995, č. 1, s. 8 – 9). (O poznání skromněji, ale eticky stejně neutrálně se lze obsloužit „naproti“ u Leni Riefenstahlové.) Kdesi uprostřed mezi dnešním postmoderním Ejzenštejnem a oním už zcela nepoužitelným Sovětem najdeme Ejzenštejna, kterému pracovně říkáme „kubánský“. Jeho popularita vrcholí v šedesátých letech mezi tehdejšími levicovými reformátory, ale i v řadách intelektuálů orientovaných umírněně liberálně. Tento Ejzenštejn se nám představuje jako jeden z velikánů evropské moderny ovlivněných marxismem, poté jako prominentní oběť Stalinovy „zrady“ původních utopistických ideálů a konečně jako umělec, v jehož jinotajné kritice se diktátor poznal a potvrdil to jejím zákazem.

„Kubánský“ Ejzenštejn má tuhou kořínku, protože i v dnešních pokusech „zachránit“ Ejzenštejna pro budoucnost a nerezignovat přitom na morální hodnocení je často patrná snaha o určité zjednodušení, líčí-li se Ejzenštejn prostě jako oběť stalinismu. Osvobodit Ejzenštejna od podílnictví na všem, v čem se komunismus ukázal jako „zločinný“ a „nelidský“, bohužel znamená do značné míry zbavovat ho smyslu, popírat samotné jádro jeho tvorby, čili i to, co je na něm nejzajímavější, ne-li „nejkrásnější“. Při všem respektu k dobrým úmyslům těch, kdo stavějí humanistického vzdělance do opozice k barbarské realitě sovětského komunismu, majitelem klíče k „matkám“ zůstává vždy Mefisto. U Goetha přijímá od něj Faust onen klíč s větou, jež nám nejspíš pomůže odemknout Ejzenštejna:

*„Ne, já v ustrnutí spásu nehledám,
co na lidstvu mne děsí, nejraději mám.“⁴⁾*

* * *

4) Citát přeložil M. D. „Nein, im Erstarren suche ich nicht mein Heil, das Schaudern ist der Menschheit Bestes Teil.“ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. II. díl, 5. obraz. (V překladu O. Fischera: „Však v tuhnutí mne k spáse nevznese. Nejlepší lidstva úděl – v úděse.“)

Nevím, co jiného než děs (schaudern), mohou dnes v člověku vyvolávat určité Ejzenštejnovy věty a formulace. Jeho raná definice úlohy režiséra v Montáži filmových atrakcionů se čte ještě poměrně věcně; kategoricky se zde o režii píše jako o „přenesení tématu do řetězu atrakcí s předem určeným konečným efektem“. ⁵⁾ Divák je tu pak od toho, aby byl „zpracován v žádaném smyslu“(!). Proti představě hravého a hrajícího si umělce se pisatel ostře ohrazuje – jde tu přece o „přetavení cizí duše“ a tedy o „úctyhodnou práci“, což je okamžitě podepřeno analogií „tavení železa“. ⁶⁾ O pět let později bude Ejzenštejn (v článku Perspektivy) obhajovat prospěšnost „intelektuální montáže“ tím, že jediné ona je s to „**komunistickou ideologii neodvolatelně zakotvit v milionech lidí**“. ⁷⁾

Předem určit efekt, přetavit duše, zpracovat dle žádosti, nezvratně zakotvit... Lidská psychika zde není nic než tvárná hmota, půda, kterou lze zúrodnit teprve po řádném rozorání – této práci určené umělcům. Jejich úspěchy závisí na použitém nářadí; to primitivnější přirovnává Ejzenštejn k pluhu, vyzývá k jeho nahrazení traktorem a netají se s tím, že na špičce této evoluce vidí vlastní tvorbu a její teoretická zastřešení.

Při hodnocení Ejzenštejnových velkých filmů byla pravidelně volena cesta nejmenšího odporu; jejich hierarchie, jak se během desetiletí vykrystalizovala, nám o jejich kvalitě nic neřekne, tím více ale o usilovném hledání konsensu mezi filmovými historiky různé politické orientace. Preference tří bezprostředně po sobě následujících filmů *Křižník Potěmkin* (1925), *Deset dní, které otřásl svět* (1927) a *Generální linie* (1927 – 1929) vykazují sestupnou tendenci. První a nejslavnější z nich je politicky nejméně sporný, jelikož se odehrává za „demokratické“ první revoluce roku 1905. Problematičtější je apoteóza revoluce bolševické v druhém filmu-kronice, kde je s historickými fakty a jejich interpretací nakládáno velmi svérázně. Třetí film, *Generální linie*, už nelze zaštitit ani „bojem proti útlaku“, ani navenek dokumentaristickým podáním; odehrává se v tehdejší současnosti a propaguje kolektivizaci zemědělství. Z formálního hlediska má nejlepší pozici opět *Křižník Potěmkin*; individuálního hrdinu zde sice nahradil kolektiv, ale jinak se stále ještě jedná o dramaturgicky vzorově vystavěný **narativní** film. V následujících dvou dílech se Ejzenštejn přiklání ke stále experimentálnějším postupům, aby za sebou nakonec nechal vše, co bylo obvyklé (a přijatelné) – tehdy i dnes. Také proto se *Generální linie* nikdy nemohla těšit renomé srovnatelnému s *Křižníkem Potěmkinem* nebo s *Ivanem Hrozným* – a ze sedmi dlouhých filmů, které po Ejzenštejnovi zbyly, se jako jediná do žádného žebříčku „best of“ nedostala. Budeme-li se ale místo na obecnou přijatelnost ptát na to, v jakém filmu se Ejzenštejn dostal nejvíc ke své „nátuře“ a kde se naplno projevila jeho „autorská poetika“, stačí, když zavedené pořadí těchto tří filmů obrátíme.

Scénář filmu *Staré a nové*, jak se *Generální linie* měla původně jmenovat, vznikl v roce 1926. Po filmu o Říjnové revoluci objednaném na poslední chvíli a natočeném v hektickém tempu, se Ejzenštejn ke *Generální linii* vrací a pracuje na ní do začátku roku 1929. Hlavní fáze tzv. „kolektivizace zemědělství“ začala teprve deset měsíců po dokončení

5) Oksana Bulgakova – Dietmar Hochmuth (Ed.), *Sergej Eisenstein. Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1991, s. 27.

6) Tamtéž, s. 32.

7) Tamtéž, s. 71.

filmu (byla odstartována usnesením z 27. 12. 1929, kladoucím si za cíl „likvidovat kulaky jako třídu“) a trvala do února příštího roku. Jestliže tedy Ejzenštejna nelze vinit ze zpětné manipulace s fakty, pak zůstává *Generální linie* nicméně filmem, který s nasazením všech prostředků připravuje a schvaluje politiku, jejíž oběti se v rozmezí let 1929 až 1936 odhadují na deset milionů.

Jedna z „reprezentativních“ sekvencí filmu ve zjednodušení: malá prasátka při kojení – stříh – stádo prasat v řece – stříh – „průmyslové“ zpracování zabitých prasat na jatkách – stříh – kolem své osy se otáčející figurka usměvavého prasátka – stříh – opět stádo živých prasat; sled záběrů se opakuje... To, co na této scéně šokuje, je blízkost záběrů, z nichž je každý nasycen úplně jinými emocemi: **roztomilost** malých prasátek, „zemitá“ **komičnost** stáda, tovární **věcnost** jatek. Lehce kýčovitá figurka rozesmátého prasátka tomu všemu nasadí korunu; potom, co jí předcházelo, působí skoro jako cynický žert. Co se demonstruje, je brutální konsekvence prasečího údělu, na němž nám jindy nepřipadá nic divného a který podle Ejzenštejna také normální je. Nenormální je jen naše uvažování, které není zvyklé vytvářet „stříhy“ – například mezi „narozněním“ a „zabíjením“ a mezi pohledem „dojatým“, „veselým“ a „otrle věcným“. Touto „bezohlednou“ montáží v nás Ejzenštejn vyvolá sentiment, aby nám ho vzápětí předvedl jako nemístný, vlastně „latentně reakční“, jako směšně opožděnou lítost nad živočichem, o němž jsme přece věděli, že je tu proto, aby byl „zpracován v žádaném smyslu“.

K jiným jatkám, lidským, už odtud není daleko. Co by bylo ve filmu o socialistické přeměně venkova nemyslitelné, najdeme ve starší *Stávce*: srovnání zabíjení dobytka a lidí. Tam se daly role snadno rozdělit: caristický státní aparát ve službách kapitálu byl řezníkem, stávkující dělníci jeho obětmi. Velmi působivý začátek Chaplinovy *Moderní doby*, kde se z dobytka hnaného na pastvu stříhá na „stádo“ dělníků na cestě do továrny, stojí na tomtéž principu – také zde jde o symboliku kapitalismu. Jenže analogie jednou puštěná do světa už se nezastaví...

Důvody nesnadné stravitelnosti *Generální linie* vězí hlavně ve filmu samém, v jeho „těle“ spíš než ve zločinech spáchaných ve jméno toho, co propagoval. Sotva si kdy který film tolik zasluhoval přívlastek „nehorázný“ nebo „nestoudný“ – bez ohledu na to, zda bude mít první asociace, která se nám při těchto slovech vybaví, příchuť sexuální, politickou, estetickou nebo morální. Domýšlení už tak konsekventního myšlení má za následek permanentní děs, který – stejně jako u Fausta – nelze oddělit od úžasu. Tento film-monstrum (monstrózní je ostatně už jeho název) je totiž v první řadě unikát, jemuž se v kinematografii nic nepodobá, jeden ze sedmi divů světa filmové klasiky. (Bude zde o něm ještě řeč.)

Do ruských kin se *Generální linie* dostala v říjnu 1929, když byl její autor už druhý měsíc v zahraničí. Když pomineme nesestříhaný mexický film, byla *Generální linie* posledním Ejzenštejnovým dílem vytvořeným ve svobodných podmínkách. Svobodných...? Oproti reformně-levicové interpretaci, podle níž byl Stalin vrahem Leninových ušlechtilých idejí, platí dnes za pouhého pokračovatele a dovršitele bolševického systému, zločinného od samého začátku. Stalinovo uchopení moci se spíše než jako „cézura“ chápe jako „další stupeň“.

Pravda v globálu s rizikem zjednodušení v detailu. Někde v průběhu každého politického procesu, v historii určitého systému, režimu, se dá určit moment, kdy se v něm něco

zásadního „zlomilo“ a od nějž pak vedla přímá, i když třeba velmi zdlouhavá cesta k jeho konci. Bezpochyby se dá v každé době najít takový moment, včetně té, v níž žijeme my. „Zlom“ komunistického Ruska časově odpovídá přelomu dvacátých a třicátých let – právě toto období mi proto vždycky připadalo podstatnější (napínavější) než oba krajní limity: revoluce roku 1917 a rozpad sovětského impéria na počátku devadesátých let. Nejpatrnější byla proměna politické atmosféry v kultuře, kde se tažení proti modernímu umění a zglajchšaltování povinnou doktrínou dělo v překotném tempu. Zavržení avantgardy a abstrakce ve prospěch pokleslého masového realismu s sebou neslo něco, co bude pro další úvahy o Ejzenštejnovi velmi důležité: s moderními směry, s futurismem, konstruktivismem, mizí z uměleckých děl čisté geometrické formy, určitá ostrost, špičatost (Malevič, El' Lisickij, Vladimir Tatlin, Gustav Klucis, Rodčenkovy fotografie a plakáty) a i ve vizuální rovině nastává éra „tuposti“ – socialistický realismus.

* * *

Ostrost se vytrácí ve třicátých letech i z Ejzenštejnova slovníku. Sebevědomá ofenzivní pozice, jak ji demonstroval ve vyhrocených polemikách předchozího desetiletí, je teď už neudržitelná. Experimenty, na které býval hrdý, platí najednou za prohřešky a v opatrně obhajobných větách čteme nezvyklá slova: možná... snad... „Forma nám zamotala hlavu,“⁸⁾ omlouvá se, vystřízliv.

Hlavní líčení probíhá v lednu 1935 na Vsesvazové konferenci filmových tvůrců. Obžalovaný už třetí rok nenatočil ani metr, ale je mu dovoleno konferenci zahájit. Do role hlavního žalobce je pak povolán Sergej Jutkevič (o třicet let později se právě on stane předsedou Komise tvůrčího odkazu S. M. Ejzenštejna). Nejprísrnější kritiku stíhá tzv. teorie intelektuální montáže, jejíž záporný vliv Jutkevič dokládá i na tehdy právě dokončených filmech. (Do podezření z formalismu se tak dostal i pozdější Stalinův dvorní režisér Čiaureli – kvůli filmu *Poslední maškaráda*.)

Ejzenštejnova obranná taktika byla dobře promyšlená. Ve svém referátu podal dosavadní historii sovětského filmu jako v podstatě logický vývoj, různé estetické školy dvacátých let označil za nevyhnutelné boje o správný směr, tehdejší preferování nyní proklínané montáže za samozřejmý předstupeň syntézy, již označil za „sovětskou klasiku“. Prvním dokonalým příkladem této syntézy měl být film, obdařený nejvyššími místy nedotknutelnou aureolou: *Čapajev* „bratří“ Vasiljevů. Při tomto výkladu Ejzenštejn neopomenul zdůraznit, nakolik se už sám vzdálil od teorie, jež mu byla vytýkána a již se přitom pokoušel ospravedlnit jako nezbytnou kapitolu deklarovaně plynulého vývoje sovětské kinematografie.⁹⁾

Už ve dvacátých letech zasazoval Ejzenštejn svou tvorbu do „evolučního“ rámce, ačkoliv s opačnými znaménky. Vývoj se ubíral – už tehdy „logicky“ – směrem k dílům, v nichž měla analýza pojmů vzrušovat víc než dějové zvraty, od filmů s profesionálními herci k využití neherců v tzv. metodě „typáže“ atd. Socialistický realismus ale namísto pojmové analýzy vyžaduje široce přístupný děj s kladnými hrdiny, typáž považuje za

8) Tamtéž, s. 115.

9) Srov. tamtéž, s. 146 – 150.

formalismus. Ejzenštejn ji tedy zdůvodní jako dřívější „tendenci režiséra nezasahovat do reality“ a obrátí kurz žadáným směrem, k velkým individuálním charakterům, mezi než se za pár let zařadí i jeho *Alexandr Něvský*. Po nadvládě příliš rozbujelých stříhových experimentů se dostal znovu ke slovu příběh, teprve v „sovětské klasice“ má ale dojít k rovnováze mezi obsahem a formou. Mezi řádky to ale neznamena nic jiného, než uvažování o formě rehabilitovat.

Cíl této rétorické ekvilibristiky byl jasný: dát císařovi, co jest císařovo a udržet rozpětí bývalého věku formy a současného věku obsahu dostatečně široké, aby se do něj vešlo co nejvíc z „intelektuální montáže“.

Když se několik měsíců po konferenci začal točit *Běžin luh*, ukázalo se, že tyto naděje byly marné. Po dokončení filmu zákaz, zdravotní problémy, natáčení druhé, úplně přepracované verze, opět zákaz, vynucená sebekritika, zničení negativu. Ejzenštejn je v téže bezvýchodné situaci jako po návratu do Ruska před pěti lety a propadá beznaději. Teprve po odvolání Borise Šumjackého z vedení Hlavní filmové správy v lednu 1938 (později byl zatčen a popraven) se Ejzenštejnova situace lepší; *Alexandr Něvský* mu v době nejbrutálnějšího Stalinova teroru proti intelektuálům vrací přízeň nejvyšších míst.

Humor a suverénnost Ejzenštejnových textů znesnadňují čtenáři uvědomit si, že vznikaly v atmosféře trvalého ohrožení a nelze je tudíž číst jedna ku jedné. Ostatně i protokol konference filmařů z roku 1935 se čte jako záznam málem přátelské výměny názorů mezi kolegy hledajícími nejlepší cestu. Z mlhy povinných provolání a zdravic na stránkách Ejzenštejnových oficiálních textů i jeho Pamětí se lze dostat ke světlu jen střízlivým srovnáním dat. Několik příkladů:

8. 2. 1937

V deníku Izvestija dementuje Ejzenštejn zprávy západního tisku o svém údajném zatčení.

červenec 1937

Zatčení Sergeje Treťakova, spisovatele a dramatika, Ejzenštejnova přítele a spolupracovníka. (Ejzenštejn inscenoval dvě jeho hry a v roce 1925 napsali společně text mezititulků Křížníku Potěmkina.)

1. 2. 1939

Za Alexandra Něvského je Ejzenštejnovi udělena Leninova cena.

16. 5. 1939

Zatčení Isaaka Babela, dalšího spisovatele z okruhu nejbližších Ejzenštejnových přátel. (Už v listopadu 1936 psal Ejzenštejn Lionu Feuchtwangerovi, že má o spoluautora zakázaného filmu Běžin luh strach.)

29. 5. – 31. 5. 1939

Při mučení během výslechů je Babel donucen označit se za člena trockistické skupiny, jejíž zahraniční spojka měl být André Malraux. Mezi další „teroristy“ patří dle „doznání“ i Ejzenštejn.

8. 6. 1939

Ejzenštejn zvolen delegátem Vsesvazového kongresu filmových tvůrců.

20. 6. 1939

Zatčení divadelního režiséra Vsevoloda Mejercholda, Ejzenštejnova „náhradního otce“ a hlavního vzoru jeho uměleckých začátků.

červenec 1939

Zavraždění Zinaidy Jeseniové-Rajchové, herečky, manželky V. Mejercholda.

1. 8. – 3. 9. 1939

Ejzenštejn dokončuje a odevzdává scénář filmu o stavbě Ferganského průplavu.

9. 8. 1939

Sergej Treťjakov ve vězení umírá.

10. 8. 1939

Ejzenštejn natáčí s Eduardem Tissé v Taškentu zkušební záběry pro plánovaný film.

říjen 1939

Babel odvolává své doznání: „Ač vězněm, dopustil jsem se zločinu tím, že jsem nespravedlivě svědčil o řadě osob...“¹⁰⁾

konec října 1939

Přípravy Ejzenštejnova filmu jsou pro neshody s vedením ohledně jeho koncepce zastaveny.

26. 11. 1939

Mejerchold ve vazbě podroben mučení.

prosinec 1939

Ejzenštejn přijímá nabídku z Velkého divadla k inscenování Wagnerovy opery Valkýra.

27. 1. 1940

Isaak Babel popraven.

2. 2. 1940

Vsevolod Mejerchold popraven.

18. 2. 1940

V německém vysílání moskevského rozhlasu vyzdvihuje Ejzenštejn tzv. smlouvu o neútočení s Němcem jako „solidní základ pro vzrůstající kulturní spolupráci mezi oběma národy“. Jeden konkrétní důsledek Stalinova paktu s Hitlerem je Ejzenštejnovi už znám: zákaz Alexandra Něvského, nyní nevhodně „protiněmeckého“.

3. 7. 1941

Necelé dva týdny po hitlerovském přepadení Sovětského svazu mluví Ejzenštejn opět v rozhlasu; změnil se jazyk i téma: „To Brother Jews of All the World“...

* * *

Boj s vnějším nepřítelem znamenal citelné zmírnění režimního tlaku – tento stav trval až do konce války. Poté začala atmosféra takřka okamžitě znovu tuhnout a na pokraji studené války se i do Ejzenštejnových textů vrací taktizující mlha, absurdnější tím spíš, že stejně nebyly zveřejněny, anebo jen útržkovitě. To byl mj. případ teoretické práce O prostorovém filmu (O sterokino). V tomto rozsáhlém textu najdeme i zmínky o psychoanalýze, která Ejzenštejna zajímala už od dvacátých let, a o několika filmech západní provenience, částečně psychoanalýzou ovlivněných.¹¹⁾ Příznačné je, že Ejzenštejn

10) Arkadij Vaksberg, *Moral' i pravo*. „Literaturnaja gazeta“ 4. 5. 1988, č. 18.

11) Ejzenštejn se o psychoanalýzu zajímal už od dvacátých let, seznámil se s Freudovým žákem Hannsem Sachsem (1929), který věnoval jednu svou studii psychickému účinku *Křižníku Potěmkina*. Ejzenštejn rovněž udržoval korespondenci s Wilhelmem Reichem, který mu potvrdil, že rytmickou strukturu *Křižníku Potěmkina* chápe jako „přímé pokračování základního biologicko-sexuálního rytmu“. Během své první návštěvy Německa se Ejzenštejn s uznáním vyslovil o Pabstově psychoanalytickém filmu *Záhady lidské duše* (1925).

o těchto věcech píše jediným tehdy možným způsobem, totiž formou přísné ideologické kritiky. Díky těmto odsudkům-komplimentům se dozvídáme např. o jeho obeznámenosti s filmy jako *Otázka života a smrti* Michaela Powella, *Občan Kane* Orsona Wellese či *Rozdvojená duše* Alfreda Hitchcocka. (Až zarážející blízkost klíčové retrospektivy posledně jmenovaného díla k Ejzenštejnovým velkým obsesím nenechává na pochybách, že Hitchcockův film na něj musel silně zapůsobit.)

Hlavním smyslem článku O prostorovém filmu bylo dokumentovat na základě obrovského množství příkladů z dějin dramatického a výtvarného umění snahu umělců zrušit distanci mezi tvůrcem a recipientem, anebo naopak tuto distanci upevnit a využít, což vždy souvisí s danou historickou epochou. Opět se argumentuje „evolučně“: od nejstarších forem divadla k zavedení rampy mezi jevištěm a hledištěm, snahám o její překonání. Vynález kinematografie umožňuje udělat další krok k bezprostřednímu působení na diváka: v němém filmu nejprve prostřednictvím expresivní montáže, nahraditelné teprve aktivizujícím využitím kontrapunktu obrazu s novým prvkem zvuku.¹²⁾ Experimenty s hloubkou ostrosti (v *Generální linii*, u Wellese a Wylera) pomohly překonávat dvoudimenzionalitu filmu, ale zvítězit nad ní může bezezbytku teprve film prostorový. Tento vývoj je přitom líčen v souvislosti s historií třídních bojů; rampa utvrzuje distanci a s ní i danou společenskou hierarchii. Zastánci rampy, subjektivismu v umění a všichni pochybovači o prostorovém filmu (v jehož brzké zavedení Ejzenštejn pevně věří) se sami odhalují jako typičtí buržoazní reakcionáři.

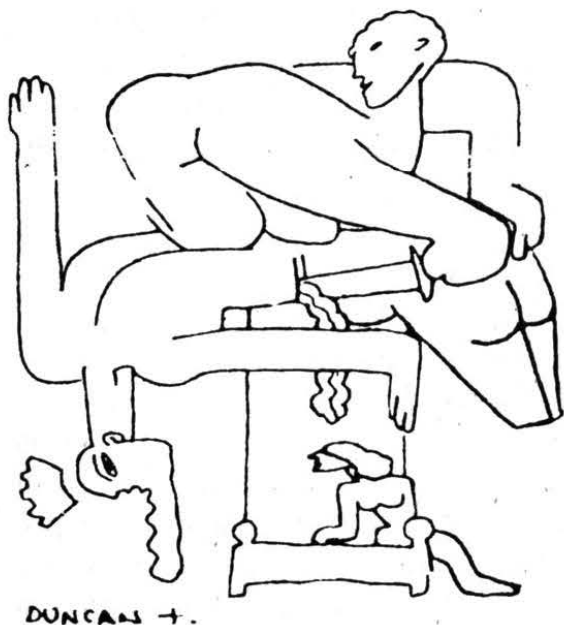
Důležitější než toto křečovitě ideologické zastřešení je otázka, k jakému typu komunikace tvůrce s divákem se chce Ejzenštejn dostat. Jeho vize diváka beroucího na sebe postupně všechny funkce herce na plátně se nápadně blíží dnešním pokusům o „interaktivní film“, s tím podstatným rozdílem, že Ejzenštejn by trval na tom, aby z tohoto procesu byla vyloučena jakákoli hravá libovůle. Zrušení distance dané rampou, filmovým plátnem nebo obrazovkou nemá za cíl větší technický komfort; není to jednorázová záležitost.

Vizitkou každého filmaře-autora je určitý způsob kompozice obrazu, způsob, jakým se pohybuje kamera nebo lidé v záběru, manýra řazení záběrů, rytmus montáže – zkrátka prvek nejmenší a nejdůležitější, kde se dá říci: bylo to kvůli tomuhle, proč musel dělat filmy. Na Ejzenštejnově vizitce by stálo napsáno:

protínání

V jeho filmech není vidět nic častěji. Nejprve „na povrchu“, v rámci děje, když musí nějaký člověk (anebo předmět) čelit agresi jiného člověka, předmětu, zbraně atd., čehosi, co ho hrozí probodnout, co po něm šlape, vniká do těla... Ale co má být protnuto

12) Srov. Oksana Bulgakova, *Bruch und Methode. Eistenseins Traum von einer absoluten Kunst*. In: Oksana Bulgakova – Dietmar Hochmuth (Ed.), *Sergej Eisenstein. Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1991, s. 323.



především, je za pomyslnou hranicí filmového plátna. Film ho rozřezává zevnitř ven a vjíždí jako oštěp plnou silou do diváka, který se sem vlastně přišel jenom bavit. Z více záběrů, kde je tato tendence realizována, stačí připomenout poslední obraz *Křižníku Potěmkina*, v němž křižník vyplouvá přímo „do obrazu“, protíná ho svou ostrou (!) přídílí a nakonec zahltní celé plátno. Záběry komponuje Ejzenštejn vždy s cílem nedopustit lhostejnou recepci; dominanty jsou pokaždé „namířené“; pokud se zrovna nepohybuje kamera nebo postavy, dosahuje toho volbou nejvíce aktivizujícího úhlu pohledu.

Brzy po Ejzenštejnově smrti se stal André Bazin mluvčím nové kinematografie, v níž už režie není totožná s vládou nad stříhem. Dnešní ejzenštejnovští badatelé poukazují na to, že nebýt terminologie, tolik vzdálené Bazinovu psaní o filmu, bylo by snazší vidět, že Ejzenštejn šel ve svých pozdních teoretických pracích podobným směrem: k inscenování uvnitř záběru a „wellesovskému“ využití hloubky ostroty.¹³⁾ To vše lze ostatně nalézt v *Ivanu Hrozném*. Vyhrocená expresivita výtvarné kompozice, vyjadřování se za pomoci symbolů a hlavně kalkulování výsledného účinku na divákovo myšlení už ale s bazinovskou linií slučitelné nejsou. Už ve třicátých letech existovala k Ejzenštejnovým hrotům, špičkám a hranám alternativa. Namísto tlaků a manipulace: morální volba; volné setkávání postav, událostí a představ o životě při zachování viditelných diferencí – nepředvídatelně proděravělý – zprůchodněný svět... průhledy okny, která nabízejí v příznivých okamžicích kontakt, v horších únik. Slovo na vizitce filmaře takového světa, Jeana Renoira, by znělo nejspíš: **prostupování**. Ejzenštejn se s ním mýjel, snad až na jednu výjimku: první z jeho nedokončených hollywoodských projektů (z června 1930) na námět Uptonu Sinclaira se měl odehrávat v hypermoderním věžáku, jehož všechny stěny, podlahy i stropy by byly ze skla. Každý obyvatel by měl možnost sledovat a ovlivňovat soukromé životy druhých doslova ze všech perspektiv. Trvalé soužití všech se všemi ale nutně ústí v naprostou osamělost a dokonalou lhostejnost k osudu ostatních. Renoirův ideál se tu zvrácí v pesimistickou utopii a v podstatě se už blíží psychickému stavu člověka v mediální totalitě konce století. Taková transparence je kontraproduktivní, umrtvující – pro Ejzenštejna je větším zlem, než když se z jednoho separátního bytu do druhého dostaneme „revolučním“ proražením stěn, i kdyby měl po něm celý dům spadnout.

„Prostorový film“, který se zdál být Ejzenštejnovi v roce 1947 na dosah ruky, byl jedním z pokusů překonat dvoudimenzionalitu filmu technickou cestou. Akční umění šedesátých let vzalo toto překonávání doslova a v hnutí nazvaném příznačně Expanded Cinema skoncovalo s reprodukovatelností filmového zážitku, neboť projekce byla jen součástí

13) Tamtéž, s. 323 – 324.

nějaké neopakovatelné živé akce – a nakonec ani nebylo nutné, aby byl v projektoru založen filmový pás. Při happeninzích se – třeba jasnozřivě – zpochybnily běžné konvence kulturního konzumu, ale dál už jejich efekt zpravidla nesahal. I Ejzenštejn už zapojoval filmovou projekci do divadelní akce (jeho první film *Glumovův deník* vznikl výhradně za tímto účelem). Premiéru *Křižníku Potěmkina* si původně představoval tak, že by filmové plátno poté, co ho v posledním záběru protne příď lodi, bylo doopravdy protrženo a uvolnil se průhled na jeviště slavnostně vyzdobené na počest hrdinných námořníků; zrušení iluze by nebylo jádrem představení, ale prudkým vytržením ze sugestivní recepce poté, co tato vyčerpala všechnu svou manipulátorskou sílu, ne dříve... razantní vrácení zpracovaného diváka zpět do reality.¹⁴⁾

Přístupů je mnoho, cíl zůstává týž: vyvrátit na dvoudimenzionální kinematografickou iluzi, spojit fiktivní svět s reálným – v Expanded Cinema symbolickou událostí, u Ejzenštejna psycho-fyziologickým násilím, u Renoira a jeho žáků až k Rivettovi: „proděravěním“ a empatií.

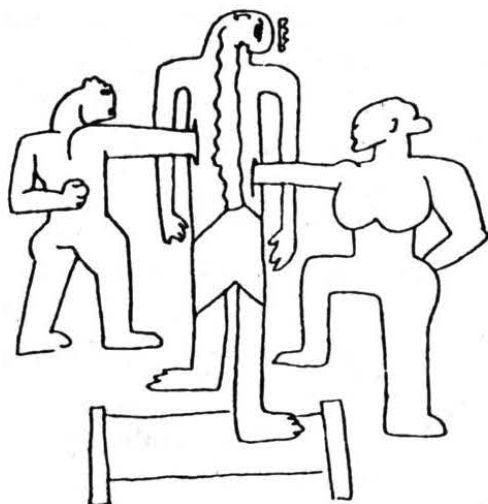
* * *

Co se u Ejzenštejna protíná: zaostřený předmět a tupá hmota, revoluční a reakční procesy, progresivní a setrvačné myšlení, ale také umělecké dílo a realita, hraný film a dokument. Výsledek nevyhnutelně násilného aktu není nikdy součtem, vždy násobkem. Mimo konfliktu prvního s druhým, z něžž vyvstává něco, co oběma protivníkům chybělo, Ejzenštejna nic nezajímá; co se nehýbe, nemá právo být „movie“ nebo vůbec právo být. A pohyb, ať už dějový, vizuální nebo ideový, pramení vždy z jediného prazákladního nutkání po protnutí, perforaci. Sex ne jako metafora veškerých uměleckých a společenských procesů, ale jako jejich reálný motor. Jeden z ejzenštejnovských paradoxů je latentní pornografičnost právě v díle umělce, jehož filmy se tak úzkostlivě vyhýbají soukromým příběhům, každému náznaku „love story“, jež by chtěla stát vně „history“. Jeho obrazy jsou naplněny patosem střetávání mužského a ženského principu; skutečné milenecké dvojice v jeho filmech tak silné emoce nevzbuzují – jejich krása je spíš dekorativní. Protože Ejzenštejnovi nebylo dopřáno realizovat životopisný film o Puškinovi, lze si nad stránkami jeho scénáře jen představovat, jak by tento *cinéaste* filmoval lásku; místo ní po něm zůstalo několik tisíc metrů ryzího „hard core“, nijak nezmenšovaného skutečností, že se obejde (téměř) bez lidských těl.¹⁵⁾

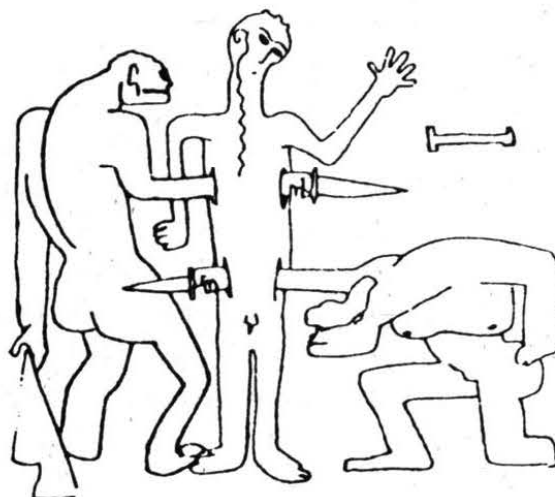
Mezilidské „jiskření“ lze objevit nanejvýš v *Generální linii*, ale vášeň, jakkoli silná, se tu ubírá velmi obskurními cestami. Muž přichází na scénu vyzývavě-frajersky vyšňořen, ale důvod celé parády je značně neromantický: muž je traktorista, který se má dát v příštím okamžiku do práce pro blaho čerstvě založeného kolchozu. Sebevědomě pózujícímu bolševickému „macho“ se však přihodí klasické milostné selhání – jeho stroj nefunguje. Muž přikročí k opravě za použití všech dostupných prostředků, včetně svého

14) Srov. tamtéž, s. 234.

15) Vedle mléka vytrysknuvšího z odstředivky těsně poté, co se její trubky s úsměvem milenky dotkne hlavní hrdinka (*Generální linie*), zdvihajících se děl křižníku připravujících se k obranné palbě, bajonety rozcupovaných polštářů v carské ložnici by se daly jmenovat i desítky dalších příkladů.



Jeune de Doinel



Doinel jeune

svátečního úboru, nakonec i své košile. Obnažení maskulinní síly ale ještě ke zprovoznění stroje nestačí, traktor si žádá další oběti na látce. Muž už sahá po rudém praporu, ale zde zakročí hlavní hrdinka a s ní ženský element. Než aby dopustila znesvěcení symbolu, raději utrhne cíp vlastní sukneč, pak další a další... V zápalu aktu se trapně ochablý stroj konečně dává do pohybu, dochází k rozrytí „panenské“ pudy a po neznatelném skoku v čase se traktor rozmnoží v celé „stádo“, čímž je jasně symbolizována „plodnost“ předchozího extatického vytržení.

Celá sekvence není ani v nejmenším míněna parodicky, její humor však není nechtěný. Ejzenštejn se na absurdity, které vytváří, dívá s ironií, která na rozdíl od naší dnešní „vědoucí“ ještě neprošla deziluzí.

Nedovolovala komunistická prudérnost svobodně filmovat lásku a erotiku mezi dvěma lidmi? Ejzenštejnov důvod je jiný: jestliže láska, jak praví přísloví, přenáší hory, jestliže lze její potenciál odčerpat jako v elektrárně ve prospěch průmyslových a filosofických revolucí, dobývat, přetavovat a kolektivizovat, roztáčet kola továren a točit filmy, nebylo by nezodpovědné místo toho donekonečna převypravovat staré známé schéma „boy-meets-girl“? V jedné ze svých německých přednášek říká Ejzenštejn doslova: „Erotika je příliš velká síla, než aby zůstala nevyužita. ‚Delokalizuje se.‘ Ne milostná situace, ale přepracování podvědomí.“¹⁶⁾

Už v *Montáži atrakcionů* (1924) chce Ejzenštejn „lidskou přirozenost **sublimovat**, zajistit efektivní využití vší její energie“¹⁷⁾, díky němuž by se umělecká fikce a její příběhy staly nepotřebné. Japonské samuraje převádějící erotické vzrušení z pornografických obrázků, které patří k jejich výzbroji, na bojovou odvahu, uvádí Ejzenštejn jako vzor každého užitečného „odtržení podnětu od jemu vlastní situace“.¹⁸⁾ V tomto smyslu se Ejzenštejn vyslovuje i ve prospěch náboženství, neboť fanatismus s ním spojený lze

16) Cit. podle Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, *Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 171.

17) O. Bulgakova – D. Hochmuth (Ed.), c. d., s. 30.

18) Cit. podle V. V. Ivanov, c. d., s. 171.

„od původního předmětu kultu odtrhnout a převést na jiné vášně“. (Příslušná kapitola v Pamětech se ne náhodou jmenuje *Le bon dieu*.)

Pro Ejzenštejna je nižší etapou evoluce ta, v níž nemá vášně jiný efekt než „prodloužení řetězce individuů“. Typ filmů uzavírajících vášně do příběhů o mužích a ženách, kteří se do sebe zamilují, by pak logicky zůstal stát na nižším stupni evoluce umělecké. Ejzenštejn píše v Grundproblemu o tom, že cestou přiložení prvotního *urge* (vášně, impulsu) k jiným, nikoliv biologickým a fyziologickým potřebám se vytvářejí progresivní jevy sociálněspolečenské a – **veškeré umění**.¹⁹⁾

Legitimním zdrojem společenské prospěšnosti se tak může stát – jeho slovy – „ne-normální sexualita“, ovšem jedině za předpokladu, že nebude chtít opakovat omyl normální lásky a starat se „jen o sebe“. Homosexualita, sadomasochismus a ostatní varianty by pak nebyly o nic méně trapné a banální než ten nejobyčejnější biologický koloběh... a pak doopravdy opovrženímhodné. „Ustrnutí na tématu erotiky“ čili na „mezistadiu“ byla ostatně Ejzenštejnova hlavní výtká na adresu jinak obdivovaných psychoanalytiků.

Nikoli činnosti, které uspokojování impulsu pouze provázejí, ale „veškeré množství vně-sexuálních druhů jeho uspokojování“ je podle Ejzenštejna znakem geniality, jak ji nacházíme u „wirklich Grossen“, u velkých lidí. V životě i v umění je třeba dostat se „za rámec soukromého dobrodružství“ až ke „kosmickým formám“, jak říká v Pamětech, kde jedním dechem horuje pro smyslnost a odmítá „otročství sexu“. Ejzenštejnův nejvyšší požadavek, který si naordinoval jako recept na vlastní společensky podezřelé obsese, ale v nějž upřímně věřil, by zjednodušeně zněl:

***smyslnost musí mít smysl; nenajde-li ho, je vpravdě nesmyslná...
a najít ho může jen vně sebe.***

Podle stupně své exkluzivity různě tabuizované projevy sexu jsou u Ejzenštejna, řečeno jeho slovníkem, „přetavené“ tak, že zůstávají výlučné, ale už za ně nehrozí trest. Umělec se může spoléhat na rozhrěšení, neboť jeho predestinace a to, co z ní udělal, je, jak on říkal, „k dobrému“. „Hodil jsem se ve své době na svém úseku právě takový, jak se vyhranila moje individualita.“²⁰⁾

Postaven před dvě cesty vybírá Ejzenštejn vždy třetí, která ty první dvě přesahuje. Ženský prvek je protnut mužským, ale spasitel, který je očekáván, je androgyn. O pár odstavců dále je hraný film se svými fabulovanými melodramaty popřen objektivním dokumentárním filmem, ale řešení je opět až v čemsi třetím: v „intelektuálním filmu“, který brzy přeroste oba své „rodiče“ a jejich emocionalitu zmnohonásobí.²¹⁾

Intelektuální film oslňuje vznešenou krásou, je to androgyn kinematografie, jenž se vymanil z lidskosti, pro niž má Ejzenštejn přívlastek „primitivní“. „Platím za jednoho

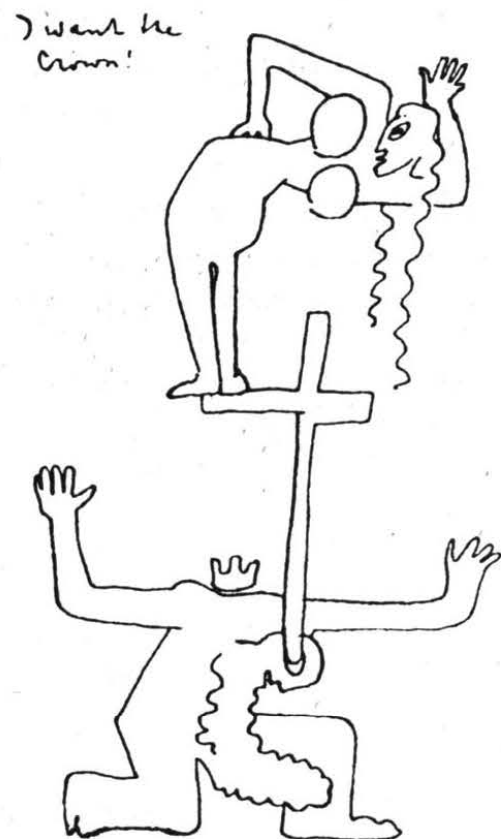
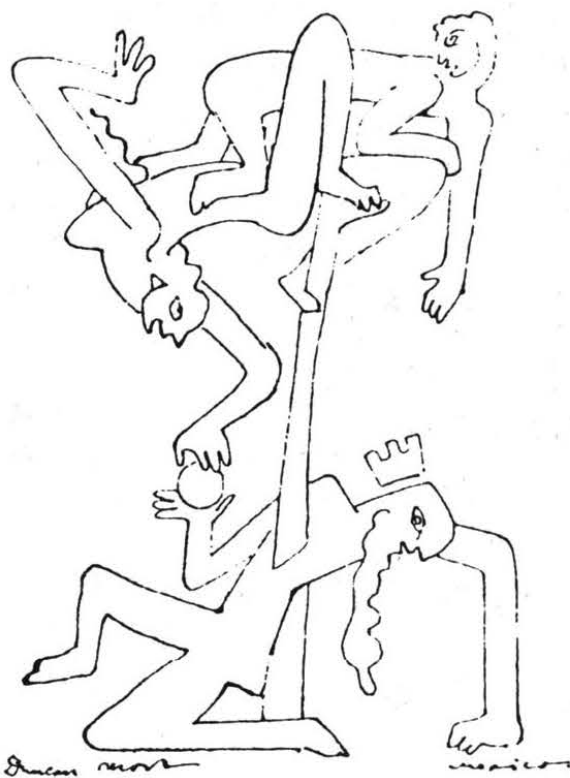
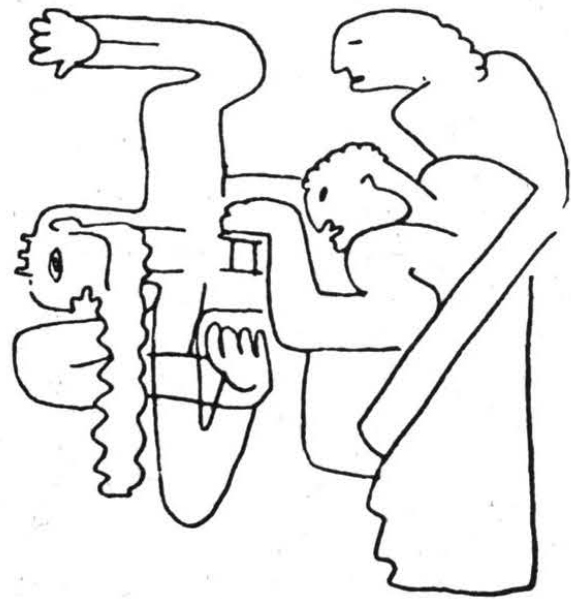
19) Srov. tamtéž, s. 171.

20) Sergej Ejzenštejn, *Paměti*. Praha 1987, s. 22.

21) Sergej Ejzenštejn, *Yo – Ich selbst*. Wien 1984, s. 510 – 515. Intelektuální film má být podle Ejzenštejna syntézou emocionálního, dokumentárního a absolutního filmu.

ILUMINACE

Milan Doinel: Smysl smyslnosti



z „nejvíce nelidských“ umělců,“ napsal jednou²²⁾ ve směsi ironie a hrdosti a ještě mnohokrát se k tomuto komplimentu vrátil. Velmi trefně se tento jeho rys ukazuje ve stati *Perspektivy* (1929), v níž opatřil „živého člověka“ rozkošnou nálepkou: „pravicová úchylka“. (Ejzenštejn měl na mysli onoho šablonovitého „živoucího člověka“ prosazovaného literární organizací RAPP /1925 – 1932/, který „už napůl vnikl do divadla – a sice vchodem MCHATu“ Konstantina Stanislavského.) „Soudruhu Živý Člověče! Za literaturu mluvit nemůžu, za divadlo také ne. Ale ve filmu pro Vás není místo!“²³⁾ Mimo zmíněný historický kontext zní tyto věty ještě fatálněji – nelze při nich nemyslet na to, že jako velmi živý člověk nemohl Ejzenštejn dost dobře přestat být sám „pravicovou úchylnou“, což také dostal brzy potvrzené černé na bílém. V roce 1932 si o sobě mohl v Sovětské encyklopedii přečíst, že je pouhým „příslušníkem revoluční části maloměšťácké inteligence, jež se věší na paty proletariátu“.²⁴⁾

Ve svých Pamětech hovoří Ejzenštejn velmi otevřeně o tom, jak v něm od nejranějšího dětství klíčily jeho obsese, o utkvělých představách, o sadismu, který zůstával „knižní“, i když náruživý malý čtenář odložil příslušný dostupný svazek a oddával se svým osamělým „dětským hrám“. Jejich krutost nasměroval – z horlivosti i z nedostatku jiných alternativ – proti sobě.²⁵⁾ Vnější protivník zůstával ještě nenapadnutelný, ale bylo už jasné, o koho jde. Stejně jako obdivovaný autor, jehož v názvu jedné kapitoly tituluje „markýz blahé paměti“ se chlapec z Rigy staví do opozice vůči Bohu a to jako **člověk** i jako **tvůrce** vlastního uměleckého světa. Materialistické přesvědčení shodující se se státně vyžadovaným ateismem, je zde důsledkem konfliktu zpočátku ryze soukromého. Revoluce proti carskému režimu slibovala jednou provždy skoncovat s tím, nač se tento odvolával, s autoritou Boha-Otce, proti němuž upřel Ejzenštejn všechn svůj vzdor, maje neustále před očima neúprosně panovačného vlastního otce.

K tomu, aby se vyhraněný jedinec mohl „hodit“, jak si ukázněně předepsal, v systému, v němž platí jen kolektiv, lid, masa, vede dlouhá a bolestivá cesta. Vášně postrádají státotvornou disciplínu. Co na tom, že si režisér vybere za námět svého prvního dlouhého filmu zápas uvědomělého proletariátu proti carské zvrhlosti? Co z filmu nakonec utkví v paměti, je dodnes zřejmě nepřekonaná originalita ve vynalézání rafinovaných sadismů a brutalit. Lidé jsou bičováni, povaleni proudy vody ze stříkaček, shazováni z pavlačí. Nevinně nařčený muž se sám oběsí, tělo jiného muže je svíráno vraty pod nápořem davu, do lidí se střelí... Rychlá montáž to všechno ukazuje stále z nových úhlů, aby nic ze situace nepřišlo nazmar. Nestačí slast ukázat, je nutné ji předat, podělit se o ni díky ztotožnění autora i diváka s masou mučenou násilnickým Otcem. S vyhlídkou vlastního historicky determinovaného vítězství se může Syn tím náruživěji oddat útrapám, jež mu otcovský despotismus dosud skýtá.

Podobně jako de Sade usiluje Ejzenštejn o vršení jednoho výjevu na druhý, o téměř rituální předvedení mnohosti, rozmanitosti vlastní brutální inspirace, dokud se celý film

22) O. Bulgakova – D. Hochmuth (Ed.), c. d., s. 316.

23) Tamtéž, s. 69.

24) W. Sudendorf, c. d., s. 138.

25) Viz Milan Doinel, *Kinematografie násilí aneb Nejlépe rozbité hodinky*. „Kritický sborník“ 12, 1992, č. 4., s. 56 – 64.

nepromění v jeden velký důmyslný mučicí aparát. Ve *Stávce* byl ideologický boj sotva víc než záminkou k ventilování neukázněných představ; v dalších filmech bude už divákovu podvědomí přepracovááno prostřednictvím týchž vášní, jimiž bylo dosud ovládáno – až k maximálně „služebnému“ *Alexandrovi Něvskému*, kde se tělesnost dokonale ztratí pod krunýřem po zuby ozbrojených bojovníků.

Japonská kultura, kterou zevrubně studoval, mohla Ejzenštejna inspirovat k vytvoření jakéhosi kodexu sebeovládání. Dokud se jeho trýznivé vize dostávaly na plátno tak, jak se rodily v jeho mysli, nemohl se režisér zbavit pocitu viny, že pouhým „skládáním vlastních účtů“ nevytváří nic než svůj vlastní „chorobopis“, jehož obrazy nemohou plnit zadanou společenskou funkci, jelikož jsou „zatížené“, „podřizují“ si formu místo aby si forma podržovala je.²⁶⁾ (Všimněme si opět Ejzenštejnova slovníku.) Delokalizací, sublimací, přetavením se filmové obrazy stanou „očistěnými“; obsese jsou „svírány kleštěmi formy“. O tom, že nezmizely, svědčí i volba tohoto plastického přirovnání.

Mnoho z Ejzenštejnovy osobnosti se dostalo do nejednoznačného charakteru jeho filmového *Ivana Hrozného*. Nejenže tu jinak chladnokrevně taktizující car občas nečekaně podlehne zákeřnému sentimentu, nedaří se mu citově „delokalizovat“ své nejbližší přátele ani tehdy, když ho tito zradí, a nedokáže proti nim zakročit tak jako proti desítkám a stovkám méně nebezpečných protivníků. S postupem let začíná navíc stále více pochybovat o oprávněnosti brutálních metod v politice. Ostře řezaný profil carovy tváře se špičatou bradou se dá brát jako grafická šifra filmařovy duše.

Ochota legitimovat za určitých okolností státní teror se u Ejzenštejna projevila naposledy v prvních týdnech nacistického přepadení Ruska, jež ho zastihlo uprostřed příprav prvního dílu *Ivana Hrozného*. Ejzenštejn tehdy připomínal, že car s nelichotivým přívlastkem byl sám navýsost pohoršen, když se k němu dostaly zprávy o vraždění za Bartolomějské noci ve Francii a odsoudil ho jako „nesmyslnou krutost“, dáváje tak na srozuměnou, že ta jeho je jiná.²⁷⁾ V létě 1941 nemohla být tato demonstrace špatné a dobré krutosti chápána jinak než jako podobenství obou nedávných spojenců – Hitlera a Stalina. Ten druhý se nejprve se svým filmovým protějškem spokojeně ztotožnil; teprve v carových pochybnostech v druhém dílu se přestával poznávat a vyčetl Ejzenštejnovi: „Váš car je příliš váhavý, podobá se Hamletovi.“

Slovo „protínání“, které se nabízelo u charakterizace Ejzenštejnových filmů – formální výstavby, výtvarné kompozice, působení na city a uvažování i prvotního zdroje toho všeho – se dobře hodí i na Ejzenštejnovu chápání historie. Protnout ji předpokládá i zde – použití násilí.

V *Deseti dnech, které otřásly světem* se Ejzenštejn bavil tím, že přisoudil okřídlenou frázi o „znásilňování historického procesu“ rozhorlenému menševikovi brojícímu v předvečer revoluce proti plánům k okamžitému ozbrojenému převratu. Co míní řečník jako obžalobnou výčitku, je pro bolševiky samozřejmostí, nad níž se není třeba pozastavovat. Hybatelé dějin posledních dvou Ejzenštejnových filmů – Alexandr a Ivan – se na plátně objevují výhradně v sošně teatrálních postojích; jejich vyzývavé držení těla připomíná napnutý luk, v každém případě zbraň. V Čerkasovově podání a ještě zřetelněji

26) Sergej Ejzenštejn, *Paměti*. Praha 1987, s. 298 – 299.

27) Tamtéž, s. 300. Srov. též W. Sudentorf, c. d., s. 182.

v režisérových přípravných kresbách jsme konfrontováni s lidmi ve stavu permanentního ztopoření, připravenými znásilnit historický proces při první vhodné příležitosti. Morálka a svoboda jsou indiferentní pojmy; ne snad, že by jimi Ejzenštejn pohrdal, ale v jeho díle nehrají roli (aspoň do zakázaného druhého dílu *Ivana*) – nenašel na nich nic, co by ho mohlo inspirovat.

Tragika Ejzenštejnova života a jeho příliš brzkého konce mohou svádět k přirovnáním o bouři, kterou sklídí ten, kdo lehkomyšlně pomáhal vypustit džina z láhve. A kdo by chtěl jít ještě dál, mohl by se zlomyslně ptát, zda umělec, který byl od útlého dětství zvyklý snášet bolest a zkoušel si ji sám působit, nezažíval pod nejtěžším režimním tlakem jistý druh zvrácené satisfakce. Sám přece v Pamětech přiznává, že ve svém veřejném životě vykonal pravá „veledíla v sebeponižování... dokonce příliš povolně a také... zbytečně“.²⁸⁾ Ejzenštejnovu drama se přece jen trochu liší od osudu člověka, který nikdy zvlášť netoužil po tom, působit násilí a který nijak neoceňoval, když někdo příslušně zpracovával jeho. To, že takových lidí byly miliony, je už samo o sobě důvodem, proč se o nich mnoho nemluví.

* * *

Můžeme-li se s ohledem na momentální společenské klima plným právem pokládat za „současníky“ Petronia, jak se domníval Fellini, pak nás od Ejzenštejna dělí celé věky. Ideologicky fundované režimy patří minulosti; tabuizované tužby se vymanily se svírajících kleští politické manipulace a nemají už zapotřebí provádět státotvorné mimikry (Ejzenštejn sám mluvil o „kamufláži“). Svobodná společnost vyměnila úmorné boje za něco a s někým (není za co a s kým) za zástupné pseudokonflikty v dohodnutých mezích; erotika je v kterékoli ze svých rozmanitých podob obchodovatelná – čili rovněž „svobodná“.

Nelze se zavděčit všem... O Pietu Mondrianovi se vypráví, že nabídku jednoho svého přítele ke společné návštěvě veřejného domu odmítl s výrokem, že „kapka promarněného spermatu je totéž jako ztracené mistrovské dílo“. Ve vědeckém jazyce Ejzenštejnově to zní takhle:

„Lokalizace erotického fondu právě v oblasti lásky ve většině případů vede k samovyčerpání a podrážděnosti. [...] Samovyčerpání chápu v tom smyslu, že není přizpůsobeno k vytváření podmíněných vazeb, nasměrovaných vně erotického plánu. Trojúhelník je uzavřený a vyčerpává se.“²⁹⁾

S poukazem na určité „podrážděné samovyčerpání“ se dá jistě mluvit i o naší současnosti a o kinematografii, kterou si zaslouží. Prvotní vášně nemají kam se „nasměrovat“, nemohou se projevit a uskutečnit v určitém ideálu nebo plánu, v historickém, filosofickém nebo uměleckém projektu – monumentálním, mesiášském, revolučním nebo přinejmenším konsekventně nihilistickém.

Je-li paradoxně právě v liberální společnosti vášním tato „delokalizace“ upřena (ne zákazem, ale z nedostatku nabídky a potažmo i poptávky), nevzdají se „sex & crime“ svého

28) Sergej Ejzenštejn, *Yo – Ich selbst*. Wien 1984, s. 916.

29) Cit. podle V. V. Ivanov, c. d., s. 171.

vrozeného „extrémismu“, ale budou si své extrémy vyřizovat jen navzájem mezi sebou. Z této perspektivy jsou nekonečné diskuse o přemíře násilí a sexu v umění a ve filmu, o stažené kůži, useknutých malíčcích, uřezaných uších atd., zavádějící. Smysl by mělo jediné ptát se, zda se k samožernému ukájení těmito krajnostmi nabízí dnes v umění i jinde alternativa, jež by nebyla zprofanovaná od samého počátku anebo pouze „virtuelní“ (= možná, ale ne nezbytná). Vášně chtějí být ventilovány – co nemohou dělat na čerstvém vzduchu, dělají uzavřené v *splatter-movies*, *trash-movies* kategorie A až Z. Není exces, který by nemohl být tolerován, byť by byl sebemorbidnější; dokud neopustí entertainmentové hřiště (ale jen tak dlouho), bude spolknut celospolečenským konsensem a případně odměněn festivalovou cenou.

Oproti těm, kdo žasnou nad nárůstem vulgárnosti, bestiality nebo obyčejné blbosti na plátnech kin, zajímá mne něco jiného: jak je možné, že si film, vyhlášený za „dobrý“, už v zárodku staví tak užoučké limity (dějové i formální), jak může sám sobě i svým divákům úspěšně prodávat pocity nespoutanosti, záhadna nebo i šílenství pod tak neuvěřitelně nízkým stropem? Ale je vidět, že to jde; malé je akceptováno, nabízí-li se ve velkém. Dívat se příliš dlouho na Ejzenštejna není ani dnes bez rizika – možná se z vás nestane kryptokomunista, ale v hlavě vám zůstane jasná představa o kinematografii, která nemá strop (kdo jiný než Ejzenštejn mohl přijít na **vertikální** montáž?), představa o všech možnostech filmu, jichž je dnešní kinematografie popřením.

* * *

Tři základní pilíře drží Ejzenštejnův systém a přitom se navzájem „posilují“:

1. intelekt
2. fyziologicky zakusitelná smyslnost
3. společenská použitelnost

Třetí pilíř zaštiťoval Ejzenštejna proti mocným – i když zdaleka ne tak, jak si přál –, dnes budí pochopitelnou iritaci, mrazení bez konce. Nemáme tu čest ani s demokratem, ani s reformním marxistou, ale s přívržencem **vitálního** teroru ostrých hran z železa a ocele, intelektuálních bajonetů namířených ne do druhé půlky obrazu, ale ven z něj, do masa. Špičatý teror, který skončil pod koly neživotného tupého teroru.

Pokud zavrhneme soukromou brutalitu, státní násilí minulosti a tím spíše všední násilnictví současné mediokracie, v čem může spočívat zisk návratů k filmaři, který se bez toho, co jsme právě odmítli, neobejde v jediném záběru? Je to docela bezprostřední „zisk“. Úžasná elementární síla, kterou každý z nás, kdo víme, k jakým koncům může vést, smí znovu a znovu **zažít v jejím začátku**. Síla začátku je něco, co nelze zdiskreditovat, ani popřít, každopádně ne ve smyslové rovině – a o tu tady šlo.

Jako snad každý, uzavřel Ejzenštejn se světem něco na způsob smlouvy, s tím rozdílem, že si ji vydatně teoreticky pojistil. Osobní drama kulminuje pokaždé v okamžiku, kdy je smlouva nečekaně vypovězena. Můj Ejzenštejn je tudíž ten, který se vrací z tříleté zahraniční anabáze zpět do Ruska a zjišťuje, že mu za nepřítomnosti ukradli jeho teror a vyměnili za jiný. Místo aby byl zase doma, ocitá se ve špatné zemi a špatné době. Na to, aby si plně uvědomil, do jaké pasti se dostal, mu stačí několik týdnů. Tehdy, na začátku srpna roku 1932, se zamyká ve svém moskevském bytě a neodpovídá na zvonění.

Mgr. Milan Doinel (1965)

Vlastním jménem Milan Klepikov je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze. Publikuje v časopisech Film a doba, Literární noviny, Kritický sborník, Iluminace, Dech andělů ad.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Poznámka redakce

Text doprovázejí kresby Sergeje Ejzenštejna na motiv Duncanovy smrti z Shakespearova dramatu Macbeth.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Ať žije Mexiko* (Que Viva Mexico!; Sergej Ejzenštejn, 1931), *Běžín luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1934), *Bláznivá střela* (The Naked Gun 2 1/2; David Zucker, 1991), *Čapajev* (G. N. Vasiljev a S. D. Vasiljev, 1934), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Generální linie* (Generalnaja linija; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Moderní doba* (Modern Times; Charlie Spencer Chaplin, 1936), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Otázka života smrti* (A Matter of Life and Death /Stairway to Heaven/; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946), *Poslední maškaráda* (Poslednyj maskarad; Michail E. Čiaureli, 1934), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Stávka* (Stačka; Sergej Ejzenštejn, 1924), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925).

SUMMARY

THE SENSE OF SENSUALITY

Milan Doinel

It was not until the fall of the communist empire that conditions became right for a truly open dialogue about Sergey Eisenstein and the undeniably manipulatory leanings in his work which is permeated by visual and formal violence. This „terrorist“ feature of the works will always force one to adopt an individual stance, albeit definite judgements imply the danger of inadmissible simplification. The only appropriate attitude seems to be the acceptance of Eisenstein's work in all its moral ambivalence, „beyond good and evil“, without however the anaesthesia of a neutral academic analysis. It is the images of his films which „forbid“ their indifferent reception; their main characteristic is **intersection**. This takes place as a part of the story, in the violent clash between two or more protagonists, in the montage-mediated conflict of real objects or symbols. The main objective however is to abolish the invisible borders between the filmmaker and the viewer, to intersect the screen and lead the viewer out of his passive role by an act of violence which arouses not only intellectually but also physically. Sex is not supposed to be a metaphor of this process but its real driving force. Eisenstein strives (calls) for overcoming „the lower stage of evolution“ at which erotica serves merely to maintain the common biological cycle. Sensuality in his view acquires its true sense only if it puts its potential in the service of great social and philosophical revolutions. Cinematography, too, experiences an „intersection“: the encounter and conflict between acted and documentary film gives birth to the „intellectual film“ which is not the sum but the product of the strong points and emotionality of its „parents“ and which is endowed with a noble beauty of an intensity comparable with the beauty admired by Eisenstein in life – the androgynous ideal. The reduction to superficial figurative eroticism and violence in present-day cinematography is a denial of Eisenstein's liberal conception and its faith in a sensuality in films which does not divert the viewer from reflection but actually provokes it.

Translated by Nad'a Abdallaová