

o filmovosti těchto literárních děl mluvit: „V rámci poetického realismu lze nalézt stylové rysy a způsoby psaní, které mohou být *po* nástupu filmu označeny jako „filmové“. Film sice ještě nepatří ke kontextu a empirické realitě této literatury, avšak její stylové prostředky a způsoby psaní se zjevně vztahují k realitě, s níž je spjat rovněž film a jejíž adekvátní reprodukci může nakonec „pouze film dokonale zvládnout“ (Mitry)“ (s. 245). Filmový ráz textů patřících k poetickému realismu nachází Paech především v tom, že se zde uplatňuje „dynamické zvrásnění (Ein-faltung) statické situace“ (s. 250). Jeho analýzy jsou nesporně velmi důmyslné, vyhnout se spekulativnosti zatěžující výzkumy tohoto typu se mu však nepodařilo.

Ve sborníku věnovaném „mobilizaci vidění“ se setkáváme s pozoruhodným projektem, na němž musíme ocenit širší pohledu a úsilí o zapojení řady dosud spíše izolovaně sledovaných témat do komplexního výzkumu vývoje lidské kultury a lidské senzibility.

Petr Mareš

Umenie mizanscény

Sergej Michajlovič Ejzenštejn: *Umenie mizanscény*.

Národné divadelné centrum, Bratislava 1998, 477 stran, náklad neuveden.

Umenie mizanscény možno považovať za základné dielo Sergeja Michailoviča Ejzenštejna, ktoré koncipoval ako prvú časť z pôvodne plánovaných troch dielov učebnice filmovej réžie. Východiskový text *Umenia mizanscény* vznikol ako stenografický záznam Ejzenštejnových prednášok na Katedre filmovej réžie VGIKu (t.j. na Všeľvázovom štátnom inštitúte kinematografie) v rokoch 1933 – 1934. Pôvodný koncept prednášok Ejzenštejn prepracúval a dopĺňal vlastne pätnásť rokov (1933 – 1948), teda prakticky až do smrti. Samotné dielo prvý krát vyšlo v ruskom jazyku tlačou až v roku 1966 ako štvrtý diel *Izbrannych proizvedenij v šesti tomach*.

Vzácný nádych autenticity nedodáva dielu iba živý dialóg so študentami, ale najmä hlboký vnútorný „dialóg“ so skúmaným a vysvetľovaným predmetom. Plánované postupy a projekty réžie Ejzenštejn trpezlivo a podrobne analyzuje, a ako skvelý učiteľ počas výkladu prijíma od svojich žiakov bezprostredné impulzy a námety, poukazuje na možnosti i hranice ich jednotlivých riešení. S odstupom času možno konštatovať, že Ejzenštejn svojich žiakov dôsledne viedol k samostatnému tvorivému mysleniu. Postupne pred nimi odhaľoval všetky úskalía ale aj tvorivé možnosti na ceste, ktorá musí nevyhnutne viesť k definitívnemu tvaru diela a k integrálnemu splynutiu všetkých mysliteľných detailov do jednotného celku.

K originalite prednášok prispel nielen široký okruh vedomostí, ale aj nepretržitý a bohatý prúd bezprostrednej invencie, nadväzujúcej na Ejzenštejnové konkrétne praktické skúsenosti, a v neposlednej miere snaha prebudiť v poslucháčoch intenzívny záujem o všetko, čo sa sveta filmu dakým spôsobom dotýka. Preto i všeobecné tézy premysleného estetického konceptu, úzko spätého s povahou filmoveho umenia, nepretržite obohacoval konkrétnymi významnými podnetmi z iných oblastí: rovnako suverénne sa pohyboval v literatúre, v problematike divadla, vo výtvarnom umení alebo v hudbe. Nadšenie, s akým načieral do dejín umení a spôsob, akým z nich čerpal inšpiráciu, dodnes prezrádza nielen pevnú vôľu, ale aj koncentrované úsilie o vždy nový,

originálny a priliehavý umelecký výraz. Podobne ako vedec alebo mysliteľ, aj Ejzenštejn dokázal obsiahnuť nesmierne plochy faktov a uprostred nich odhaliť skryté zákutia problémov, ktoré mohol priamo využiť na ilustráciu a vysvetlenie ktoréhokoľvek konkrétneho analogického prípadu vo svojej vlastnej oblasti.

Samotný film Ejzenštejn považoval za špecifický druh umenia, ktorého výrazové možnosti poskytujú v každom okamihu tvorby takmer nepreberné množstvo možností. Všetky sa však môžu prejaviť iba v presne a konkrétne determinovaných vzťahoch: napríklad vo vzťahu k priestoru a k svetlu, k pohybu, k slovnému prejavu a k jeho adekvátnej intonácii, vo vzťahu k hudbe, k výtvarnému riešeniu scény alebo jednotlivého záberu. Nespočetnými poukazmi na tieto súvislosti sa Ejzenštejn usiloval podčiarknuť význam každého detailu, ktorý potom v konečnom výraze prispieva k premyslenému a efektívnemu zvýznamneniu celku. Na ceste k praktickému využitiu všetkých týchto možností nesmelo filmového režiséra zaskočiť nič cudzie a nečakané. Ejzenštejn pritom celkom nenásilne a plynule prekračoval i hranice jednotlivých kultúr. Ak na jednom mieste uvažuje o postupoch uplatňovaných v stredovekom divadle, vzápätí sa rovnako intenzívne zamýšľa nad hereckým prejavom v japonskom divadle. Rovnako dôležitý a inšpiratívny podnet k adekvátnemu stvárneniu scény či obrazu preň predstavuje prechod tvarov „reálnych“ predmetov do abstraktných kontúr, charakteristických pre orientálne výtvarné umenie alebo priamo pre znakové písmo. Veľkú pozornosť venoval Ejzenštejn i úsiliu súčasného európskeho maliarstva a to paralelne množstvu jeho aspektov – nevyhýbal sa početným príkladom z obdobia renesancie, baroka i realizmu, ale zdôrazňoval najmä prínos moderného umenia – počnúc Cézannom a objavmi kubizmu až po geometrizujúce abstraktné využitie línií a farieb.

Bohatstvo svetového umenia a kultúry, teda ani jeho jednotlivé prejavy, sa pred ním a jeho žiakmi nikdy nezjavovali v podobe prázdneho gesta – za každým umeleckým dielom očakával hlboko premyslený zámer, ktorým môže filmový režisér obohatiť svoju bezprostrednú invenciu. Bolo by možné rovnako dlho hovoriť o tom, koľko podnetov Ejzenštejn načerpal z vlastného kultúrneho prostredia, napríklad z dejín i súčasnosti ruského divadla, alebo z ruskej literatúry. Svoju vlastnú skúsenosť so svetom umenia, ale najmä samotnú *skúsenosť umenia*, teda intenzívne stretnutie s jeho nekonečným myšlienkovým bohatstvom môže a má filmový režisér uplatniť v stretnutí s akoukoľvek témou, ktorú si zvolí. Všetky tieto vonkajškové podnety, ktorými kultivovaný tvorivý človek disponuje, nemajú v žiadnom prípade zostať iba jeho vnútorným bohatstvom, ale musia sa principiálne uplatňovať v procese tvorby: môžu predstavovať potôčiky vlievajúce sa do veľkej rieky, ktorú na filmovom plátne môže vidieť a zažiť divák takmer rovnako intenzívne ako sám tvorca.

Predstavujú vlastne nevyhnutné pozadie a vonkajšiu podmienku k tomu, aby zmysluplne dotvárali azda to najhlavnejšie – teda to, čo má v Ejzenštejnovej mizanscéne vyjadrovať každá z hráných postáv. Sledovanie najhlbších poryvov vnútorného života postáv najmä v konkrétnych situáciách, a ich následný prepis do vonkajšieho, čitateľného gesta predstavuje pre Ejzenštejna azda najzávažnejší problém: „Bohužiaľ v praxi súčasnej dramatickej tvorby sa s tým stretávame veľmi často. Preto mnohé súčasné postavy sú ako vystrihnuté z novín s pasom, životopisom, pracovnou knižkou, lekáorskymi nálezmi, vopred stanovenými „úchylkami“ – a tak sa ponášajú na stredoveké morality, kde jednými dverami s patričným nápisom vychádzala Pýcha, druhými Pokora, aby sa stretli pri tretích s nápisom Cnosť... Pri vytváraní postavy musí proces prebiehať ako so živým človekom v živom prostredí – z obidvoch koncov: postava vplýva na rozvoj diania, vychádzajúc zo svojich predpokladov, ale tieto predpoklady určuje východiskový dej, takže postava je vlastne výsledkom tohto deja, na ktorý sama spätne pôsobí“ (s. 185).

Ejzenštejnove úvahy sú v tejto súvislosti o to vzácnejšie, že ich vyslovuje v súvislosti s konkrétnym príkladom – v procese vytvárania a plánovania scén navonok jednoduchého (na prvý pohľad azda i banálneho) príbehu: vojak, vracajúci sa po rokoch z frontu, nachádza doma ženu s malým dieťaťom, ktoré určite nemôže byť jeho. Moment návratu, (ne)možnosť ďalšieho spoločného života

dvojice, nepredstavuje pre Ejzenštejna v žiadnom prípade priestor pre jednoduché ilustratívne zobrazenie, ale naopak je pôdou pre nekonečné množstvo možných variantov adekvátneho stvárnenia – od tragédie cez melodrámu až ku komickým či tragikomickým polohám potenciálnej situácie. Akceptovanie jednej zo všetkých týchto možností si však následne vyžaduje koncentrované úsilie režiséra, ktoré sa premieta do úvah o celom rade jednotlivých prvkoch daných námetom, ale už aj do konkrétnych myšlienok na formu, ktorá voči nim musí vystúpiť ako záväzná. Ejzenštejn spolu so študentami postupne stanovuje charakter oboch postáv; v súvislosti s ním rieši aj potenciálne rozvinutie situácií, ktoré môžu nastať: každá si vyžaduje určitý rozvrh svetla, hlavného priestoru, nepretržitú obmenu a využitie drobných i väčších rekvizít. V spomenutých dialógoch so študentami postupne vylučuje nepodstatné a dopĺňa chýbajúce – jeho úvahy pritom v mnohom pripomínajú moderné literárne a filozofické analýzy subjektívne prežívaného času i hlbšie ukrytého významu konkrétnych neživých vecí, naplnených nielen duchom vyplývajúcim z ich podstaty alebo účelu, ale naplnených aj prítomnosťou človeka, ktorý ich používa, alebo aspoň existuje vedľa nich. Herec s ich pomocou prehľbuje a dotvára svoj vlastný prejav. Pre umelca (režiséra) je však ich význam navyše podmienený jeho konkrétnou úlohou: „Aké sú výsledky toho mučivého procesu, ktorý doháňal Majakovského k slzám a Flauberta nútil uprostred noci vybiehať z postele, aby vnášal opravy do dávno napísaných riadkov? Výsledkom je absolútna naplnenosť diela od začiatku do konca tou jednotou tematickej orientácie, ktorá v praxi realizuje jednotu formy a obsahu a každým detailom nemilosrdne vťahuje do kruhu tejto témy a jej pôsobenia diváka, čitateľa, poslucháča, ktorí nevedia odolať fascinujúcej sile skutočne umeleckého diela. Tento prvok je prítomný vo všetkých skutočne veľkých a završených dielach“ (s. 194).

Ak chápeme mizanscénu ako najúčinnější prostriedok režisérskeho myslenia a umenia, potom pozornosť a minuciózný myšlienkový postup sústredený na každý detail a na každý okamih, ktorý v práci so študentami Ejzenštejn zvolil *neprekvapuje* – tým viac však vzbudzuje pozornosť spomenuté akcentovanie širších kultúrnych a umelecko-historických súvislostí. Akoby študentom opakovaně prízvukoval, že vyrovnáť sa s postavou alebo s konkrétnym hereckým prejavom je v danom momente takmer rovnako dôležité, ako zvládnutie skúseností celého súčasného (moderného) umenia. V tom je nepochybne Ejzenštejnovo osobné a hlboké poslanstvo.

Ejzenštejn kladie pritom dôraz na herca samotného – nielen na jeho schopnosti, ale venuje veľkú pozornosť aj jeho výzoru, dokonca aj „fyziológii“ určitých typov postáv, ktorá musí zodpovedať tomu-ktorému umeleckému zámeru. Nevyhýba sa pritom podnetom zo žiadnej strany, ani tým, ktoré v jeho časoch bolo možné považovať za dávno prekonané a teoreticky neplodné: „V obraznej a emocionálnej rovine sú pre nás práce fyziognomistov vhodné ako empirický a štatistický materiál mimo ich vedeckých alebo kvázivedeckých konštrukcií. Môžeme ich využiť ako [...] básnické antológie. A o Kretschmerovi by som vlastne chcel povedať, že vo svojom systéme vystupuje skôr ako umelec, a nie ako vedec. V každom prípade aspoň ako umelec. Svoje emocionálno-asociatívne reakcie na určitú vizuálnosť a pociťovanie ľudí nezhrnul do poémy, ale do kvázivedeckého systému. Jeho systém akoby bol prostriedkom stvárnenia určitého komplexu vnemov“ (s. 320).

Popri dôslednej pozornosti, ktorú musí režisér venovať napríklad aj kostýmom hercov, popri nevyhnutných metódach výcviku, ktoré hercom ich tvorivý proces uľahčia, upozorňuje Ejzenštejn zároveň na nový fenomén, ktorý v hereckom umení nastupuje spolu s filmom. Médium, ktoré je relatívne celkom nové, si vyžaduje hlbšiu a premyslenejšiu syntézu všetkých pôvodných prvkov mizanscény už len proto, že všetko nedomyšlené a chybné sa vo filme odhalí a prejaví takmer bezprostredne: „Nové syntetické zameranie vo výchove herca a režiséra musí vzniknúť na novom základe. A na to je povolaný práve Filmový inštitút. Pretože ani jedno divadlo nekladie také požiadavky a nie je také náročné na svojich pracovníkov ako film. Nijaké divadlo nie je také neúsporité aj k najmenšej emocionálnej falošnosti a nedokonalosti reálneho citu ako veľký detail zvukové filmu. A ani jedno divadlo nekladie také požiadavky na sebakontrolu a ovládanie hry vonkajšími

prostriedkami, nestavia herca do takých podmienok, keď odklon alebo obrat o nejakú piad' od kompozície môžu vyhodíť herca z ohniska objektívu alebo patričného dosahu mikrofónu. Ani jedna ze škôl nevyhovuje stopercentne týmto technickým požiadovkám filmu“ (s. 388 – 389).

Osobné vyznanie režiséra, veď mizanscéna je vlastne jeho prejavom, si vyžaduje celostný aspekt i z hľadiska, ktoré môže, ba často i „musí byť“ viac alebo menej primerané dobe a prostrediu, v ktorom divák žije. Režisérovo stvárnenie diela v sebe obsahuje nielen celý spomenutý obrazne-umelecký potenciál, ale vstupujú doň nevyhnutne aj aspekty, ktoré siahajú k ideovej alebo až k ideologickej sfére. Cieľom i pozadím režisérovho úsilia je nepochybne individuálny zážitok samotného diváka, v ktorom by sa mal divák s režisérovým pňatím vyrovnáť v podobe transformovanej svojou vlastnou osobnou skúsenosťou.

Ejzenštejn sa preto snaží vyrovnáť i s problematikou, ktorá s danou témou navonok bezprostredne nesúvisí. Prejavuje sa to napríklad pri analýze humoru, smiechu alebo komického, pričom si vypomáha celým radom príkladov, prebraných od mysliteľov, spisovateľov i konkrétnych tvorcov, filozofov – Bergsona a Freuda nevynímajúc. Pojednanie, ktoré Ejzenštejn v tejto súvislosti koncipuje, je vlastne skôr dôkazom toho, že dajaké všeobecne platné teoretické stanovisko nebolo doteraz pre túto oblasť vytvorené, ba všetky dostupné názory mohli postihnúť len parciálnu stránku problému. Upozorňuje, že smiech (výsmech?) sa nemusí vyhnúť ani „najvážnejším“ dielam. Čitateľa možno zarazí Ejzenštejnov odmietavý postoj k Bergsonovi a k iným významným autorom. Celé čiastkové pojednanie je však vnútorne prestúpené presvedčením a upozornením, že všetko „smiešne“ môže mať aj svoju odvrátenú stránku: nemusí byť napríklad komickým pre všetky zúčastnené strany. V odlišnom kultúrnom prostredí sa môže celkom vymknúť z pôvodne zamýšľaných intencií. Foriem humoru je nesmierne veľa, a takmer všetky majú tú vlastnosť, že svojou odvrátenou stránkou môžu spätne postihnúť i samotného tvorca.

Určite je možné mnoho diskutovať aj o niektorých aspektoch, v ktorých Ejzenštejn priamo inklinuje alebo sa jednoducho podriaďuje panujúcej ideológii. Sú to početné emocionálne ladené vystúpenia, v ktorých akcentuje napríklad realistické postupy umenia, alebo pasáže, v ktorých z času na čas obhajuje dobovú sovietskú ideológiu. Treba však pri tom nepochybne zvážiť aj panujúce pomery, v ktorých každé neuvážené tvrdenie, ale aj odľahitý, zaujatý a vulgárny výklad určitého symbolu prítomného v diele, často mohli pre tvorca znamenať – jednoducho nepredvídateľné následky.

Skutočne otriasajúcim svedectvom doby a pomerov je list (z 2. 1. 1940) so sťažnosťou „Meyercholda – Reicha“ vtedajšiemu Predsedovi Rady ľudových komisárov V. M. Molotovovi. List objavil v Mejercholdovej pozostalosti, a jeho časť v *Doslove* k slovenskému vydaniu *Umenia mizanscény* aj cituje (a podľa mňa nie náhodou) Prof. Peter Scherhauser: „...bili ma. Chorého 66-ročného starca zvalili tvárou na dlážku a gumovým káblom bili. Takou istou gumou ma bili po nohách (zhora, z celej sily) a po miestach na nohách, ktoré pokrývali veľké krvné podliatiny, znova ma bili káblom po tých červeno-granátovo-žltých ťakoch, a bolesť bola taká veľká, akoby na tie boľavé precitlivene miesta liali vriacu vodu (kričal som a plakal od bolesti). Bili ma tou gumou po pleciach, bili ma po tvári údermi zhora – všetky moje sily posledných rokov môjho života“ (s. 475).

Ak Ejzenštejn o týchto prvkoch vo vtedajšom sovietskom systéme aspoň tušil, určite zvažoval, čo svojim študentom povedať a čo nie. Veď napríklad to, čo by brachiálna vládna moc azda i prepáčila alebo prehliadla jemu samému, to v ich prípade nemuselo byť natoľko jednoznačné. V tomto kontexte nepretržitá citácia faktov „úpadkového“ umenia Západu, ktoré nikdy „nedosahujú“ rozmery realistickej tvorby, je nielen pochopiteľná, ale dotvára skôr obraz statočného muža, ktorý tancuje na ostrej hrane meča v rukách neznámych a nevypočítateľných síl, nech už je jeho stanovisko akékoľvek. Rovnako je možné, že sa sám so spomenutými náhľadmi stotožňoval, prípadne, že vystupovali preň v ambivalentnej polohe, teda že ich v procese tvorby jednoducho nereflektoval práve v takomto svetle. Ale i v tom prípade ich pôvodné konzekvencie explicitne prekračoval

v momentoch umelecko-praktických rozhodnutí a riešení, čo je, podľa mňa, aspoň s prihliadnutím k celkovej kultivovanosti textu, evidentné. V žiadnom prípade to však nič nemení na postavení a význame, ktoré Ejzenštejn v dejinách i v teórii filmu má, ak už odhliadneme od faktu, že jeho erudícia je v každom smere nepopierateľná a obrovská.

Mizanscéna je jednoznačne zvrchovaným výrazom ideového a umeleckého zázemia režiséra a Ejzenštejn v nej kladie najvyššie nároky práve na syntézu všetkých spomenutých zložiek, ktoré môžu do nej vstúpiť a v diele sa priamo prejavia. V tomto zmysle Ejzenštejnové chápanie mizanscény najväčšmi približujú jeho vlastné slová, na ktorých jednoduchosť a výstižnosť poukázal profesor Ľubomír Vajdička (v úvode k slovenskému vydaniu *Umenia mizanscény*): „Mizanscéna je stopa uvedomelej akcie načrtnutá ako v priestore, tak aj v línii javiskového času, ktorá zároveň vyplýva z obsahu, zmyslu a emócie hry“ (s. 6).

Ak uvážime, že Umenie mizanscény je v českom a slovenskom kultúrnom kontexte vlastne druhým prekladom (v slovenskom jazyku vôbec prvým), ktorý vychádza z odstupom takmer tridsiatich rokov (po knihe S. M. Ejzenštejn: *Kamerou, tužkou i perem*. Orbis, Praha 1961), potom vydanie Ejzenštejnovho základného diela *Umenie mizanscény*, v jazykovo sviežom preklade Viery Mikulášovej-Škridlovej a Miroslava Nemanna, možno nepochybne považovať za veľký edičný čin Národného divadelného centra v Bratislave. Chcem veriť tomu, že si nájde dôstojné miesto v srdci čitateľa, nielen teoretika alebo tvorcu, ale aj čitateľa filmového umenia.

Oliver Bakoš