

## Články

POHYB VO FILME  
A MOŽNOSTI KONTEMPLÁCIE

Oliver Bakoš

Úvahy o pohybe vo filme sa sprostredkovane dotýkajú aj starého estetického problému, ktorý film zdanlivo vyriešil – sú úvahami o zobrazení pohybu vôbec. Jeho možnosť bola tradične prisudzovaná iba tzv. časovým umeniam (napríklad hudbe a poézii). Vo výtvarných umeniach bol pohyb viac alebo menej naznačovaný, najčastejšie pomocou niektorých výrazných momentov určitej situácie. Nové technické prostriedky však priniesli podnet k novým úvahám. Príkladom môže byť porovnanie maľby cválajúcich koní na známom Géricaultovom plátne *Dostihy v Epsome* so skutočnou „rozkrokovanou“ fotografiou cválajúceho koňa.<sup>1)</sup> Práve o ňom hovorí vo svojej slávnej štúdii *Oko a duch* aj francúzsky filozof Maurice Merleau-Ponty.<sup>2)</sup> Fotografie vlastne dokazujú, že kôň v žiadnom momente svojho cvalu nemôže mať rozložené končatiny takým spôsobom, akým ho interpretuje spomenutá maľba. Fotografia však, ako upozorňuje Merleau-Ponty, v zmysle Rodinovho postrehu, akoby tiež nevyjadrovala pohyb adekvátne: pri pozornejšom skúmaní sa skôr zdá, „akoby kôň skákal na mieste“, teda fotografia otvára časový moment tam, kde tento v skutočnosti zostáva uzavretý (nepretržený). Merleau-Ponty obhajuje vnútorný zmysel maliarskeho výrazu a zdôrazňuje, že fotografia v danom prípade vlastne nezachytáva pohyb – iba stav daného objektu v danom okamihu: „Pretože sa však maliarstvo neustále pohybuje v zmyslovej sfére, nie je nikdy mimo času, nech sa už podľa záľuby jednotlivých škôl alebo epoch zaoberá viac očividným pohybom alebo tým, čo je monumentálne.“<sup>3)</sup> Maliarske zobrazenie, na rozdiel od fotografického záberu, imanentný zmysel pohybu však vyjadruje: „Maliarstvo nehľadá vonkajšok pohybu, ale jeho skryté šifry.“<sup>4)</sup>

Problém, ktorý tým Merleau-Ponty otvoril, siaha (v súvislosti s radom filmových políčok, ktoré majú zreprodukovať pohyb) ešte viac do minulosti: nachádzame ho už v slávnych formuláciách protirečenia pohybu – v Zénónových apóriách. V nich bola podobným spôsobom nemožnosť vyjadrenia pohybu odvodená práve z hraničných bodov alebo štádií pohybu, ktoré sa v nekonečných možnostiach delenia času otvárali či vynárali v každom následnom okamihu: vznikali dokonca aj vo vnútri predpokladaných intervalov.

---

1) Srov. Ernst Hans Gombrich, *Príběh umění*. Praha 1992. s. 22n.2) Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971, s. 30.

3) Pozri tamtiež.

4) Tamtiež.

Ani tento príznak nemožnosti zobrazenia pohybu by už dnes v podstate pochopeniu pohybu vo filme príliš nebránil – bolo by možné vyhlásiť ho napríklad za ilúziu, bolo by možné namietat, že pôvodne „nehybné“ políčka filmu nie je možné premietnuť bez pohybu, teda vlastne ich zoradenie a posun im vnucuje tento pohyb „zvonku“. Ako keby sme Zénónovi tvrdili, že sa posúva celá jeho referenčná sústava – t.j. spomenuté zdanlivo odseknuté body na „dráhe“ (mieste) večne stojaceho šípu. Filmový obraz pohybu je navyše svojím spôsobom ešte dokonalejší: pri spätnej projekcii alebo pomocou triku dokáže ten istý šíp očividne vytrhnúť z cieľa a následne ho vrátiť z napätej tetivy strelcovi do rúk. Šíp však už letí alebo „vracia sa“ v prostredí iného média, ktoré ho zobrazuje v neoddeliteľnej súvislosti s vlastnými kvalitami a stavmi a teda vždy svojím špecifickým spôsobom.

Ak porovnáme tento „neskutočný“ alebo „nepravdivý“ spätný pohyb s jeho pôvodným obrazom, s ktorým vlastne zostáva identický, musíme konštatovať, že recepčné dispozície vnímateľa zostávajú nezmenené – rovnako aj fyzikálny čas tohto „opačného“ pohybu. Tieto banálne zistenia, ktoré azda každý prakticky využíva napríklad pri spätnom prehlíadaní videozáznamu, však predsa poukazujú na určitú kvalitu toho, čo nazývame filmovým obrazom alebo obrazom-pohybom. Akoby sme spomenutý Rodinov postreh, t.j. že kôň na fotografii alebo na jednotlivom filmovom políčku vyvoláva dojem, že poskakuje na jednom mieste, prekonávali zobrazením sukcesívneho pohybu v priestore práve pomocou týchto strnulých a miestnych bodov, ktoré sa zmnožením a previazaním stávajú celostným útvarom s úplne novou kvalitou. Opakovaná nadväznosť na ďalšie podobné a iba nepatrne odlišné políčka umožňuje jednoznačné nasmerovanie objektu „vypusteného“ z jedného miesta, ktoré ho vedie určitým smerom, alebo tým istým smerom späť. Onen možný návrat: spätný cval koňa alebo spiatočný let šípu – proti všetkým fyzikálnym zákonom – akoby v tomto prostredí prestal protirečiť skúsenosti a naopak vytváral novú. Pritom však už vedie aj smerom, ktorý porovnateľné „časové“ umenia sledovať nemôžu. Ak by bol napríklad let vtáka sprevádzaný recitovaným veršom, zmätené zvuky, ktoré by vznikli pri spätnej projekcii by určite žiadnu metaforu neodkryli a azda sa dá predpokladať, že prinajmenšom podobná situácia by nastala aj v prípade hudby.

Všetky spomenuté súvislosti akoby nás viedli k významu onej najelementárnejšej jednotky, základnej bunky, ktorá akoby sa pred nami (vzhľadom na rýchlosť a pominuteľnosť vnemu) prakticky ani nezjavila. Upozorňuje však na význam, ktorý pripadá vo vnímaní filmu práve tomu času, ktorý označujeme ako *prítomnosť* a upozorňuje, že oná *prítomnosť* je nanajvýš problematickým pojmom, stanoveným vo vzťahu k vnímajúcemu subjektu. (Ne)patričným rozmnožením a opakovaním jej momentu by sme dostali čosi ako statický záber, nemenný a uložený v púhom trvaní – ako na zábere sochy či iného nehybného objektu. Premietnutie jedného políčka filmu by v tomto prípade bolo neodlíšiteľné od mnohých, či už v podobe viacnásobných kópií alebo jednoduchého statického záberu nehybného predmetu alebo predmetného prostredia. Ak by nás iné zložky filmu (napríklad čítané slovo) informovali o progresívnom či regresívnom pohybe, po ich vylúčení by sme nemohli nič podobné tvrdiť. Zotrvanie v onej *prítomnosti* pri „statickom“ zobrazení, by však malo rovnaký charakter, ako pri „pohyblivom“. Prítomnosť, prostredníctvom ktorej sa obraz prezentuje a aktualizuje, by teda zostala sama sebou aj voči všetkým predpokladaným zmenám. Podobne popisuje *prítomnosť* napríklad Schopenhauer v obrazoch paradoxne nie nepodobných behu filmového pásu pred svetlom premietacieho aparátu

alebo behu obrazov na filmovom plátne pred zrakom diváka: „Čas môžeme prirovnať k nekonečne sa otáčajúcemu kruhu: stále klesajúca polovica by bola minulosťou, stále stúpajúca budúcnosťou; nedeliteľný bod hore, ktorý sa dotýka tangenty, by bol nerozľahlou prítomnosťou. Ako sa tangenta neotáča, tak sa neotáča ani prítomnosť, styčný bod objektu, formou ktorého je čas, so subjektom, ktorý nemá žiadnu formu, pretože nepatrí k poznateľnému, ale je podmienkou všetkého poznateľného. Lebo: čas sa podobá nezadržateľnému prúdu a prítomnosť skale, o ktorú sa triešti, ale nestrháva ju so sebou.“<sup>5)</sup>

*Prítomnosť* je skala, na ktorej si divák buduje miesto svojho pobytu a *prítomnosť* je vlastne kľúčom k otvoreniu záhad času, na ktoré film práve svojím pohybom upozorňuje. Fetišov, ktoré si vyžaduje ono „sprítomnenie“ je určite veľmi veľa, ale spoločné im zostáva to, čo preniká i do najošúchanejších metafor, ktoré chcú vypovedať o filme – pevná plocha strieborného plátna, oko kamery, pohyblivé obrázky, kino a nekonečné množstvo ďalších.

Problémom však stále zostáva prerastanie tejto prítomnosti do väčšieho útvaru a celku, ktoré umožňuje permanentne presvetľovaný, pôvodne indiferentný obdĺžnik. Práve svojou nemennou indiferentnosťou akoby sa vzťahoval k hľadanému (výslednému) celku a umožňoval ho. Primárne pnutie, ktoré konkrétny obraz vyvolá v subjekte, tým že prekryje túto čistú potencialitu, je zároveň prvým rozrušujúcim vplyvom, akoby kamienkom hodeným do nehybnej čírej hladiny jazera: vyvolá vlnenie vedúce k vlastnej recepcii. Spomenutá, akoby obrazom zastretá potencialita sa však nevytráca a zostáva v podklade – pred-filmové vysvietené plátno a pred-divácky subjekt akoby na seba nadväzovali aj počas následného tanca filmových obrazov a (intencionálnym sústredením ohraničovanej) diváckej fantázie.

Technický prostriedok, či už ním je objektív alebo plátno, akoby nechcene personifikoval v onom pohľade sústredenom na obraz aj pohľad iného subjektu, ktorý obraz vybral, zvolil a ktorý ho sprostredkuje v polohe onej zvláštnej a neskutočnej filmovej skutočnosti. Jej časový rozmer je sprostredkovaný práve onou permanentnou naliehavosťou *prítomnosti*, veď práve bezprostredné vnímanie čohosi, po stáročia slúžilo ako dôkaz jeho objektívnej existencie. Práve bezprostrednosť *prítomnosti*, v ktorej sa obraz prejavuje, je jedným z dôvodov, prečo je invázia obrazov do priestorov imaginácie vnímateľa taká naliehavá a nástojčivá. Jej dôsledkom je nepochybne sústredený pohľad vnímajúceho subjektu, ale ide o pohľad konfrontovaný s vlastnou potencialitou videnia vôbec, teda s predpokladom jeho všeobecnosti. Pohľad individua upretý na tento filmový obraz preto v žiadnom smere nepostráda pečať estetickej (subjektívnej) všeobecnosti, ktorú v *Kritike súdnosti* zdôrazňoval Immanuel Kant. Jej zvláštnosťou by v prípade filmového obrazu nebolo ani nespochybniteľné vedomie individua, že každý druhý vnímajúci subjekt je nevyhnutne v analogickej situácii, ale skôr vedomie faktu, že tento pohľad už svojim charakterom nemôže byť jeho vlastným bezprostredným pohľadom (ide napr. o „pohľad“ kamery). Vedomie teda individuum v akokoľvek skrytej podobe upozorňuje, že videné je vždy spolu-videné. Ak zostáva tento fakt v priebehu individuálneho vnímania na určitý čas skrytý, predsa ho následnosť a najmä pohyb obrazov v ich nie vždy očakávanom

5) Pozri Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov 1998, s. 226.

obsahu a rytme odkrýva práve na pozadí intenzívneho pocitu bezprostrednej (i keď fiktívnej) skutočnosti.

Všeobecné tézy, napr. že subjekt sa v nazeraní týchto obrazov zvláštnym spôsobom „nepoznáva“ (napríklad aj preto, že obsahom jeho predstáv sa stávajú „cudzie“ predstavy, ktoré navyše evokujú pocit stretnutia so samotnou „skutočnosťou“), ktoré odkryl a interpretoval v tejto súvislosti Jacques Lacan, sú práve v súčasnosti pôdou vedúcou k ďalekosiahlym záverom, najmä v súvislosti s virtuálnymi a komunikačnými možnosťami nových technológií<sup>6)</sup>, symbolizovaných práve obrazovkou. Priamo však vedú k otázke, či možno obraz identifikovať s predstavou diváka, teda s procesom jeho bezprostredného vnímania. Myslím si, že možno s väčšou pravdepodobnosťou tvrdiť, že divák predsa vníma danú predstavu ako *predmetnú predstavu*, teda že si od nej zachováva určitý estetický odstup. Skôr by bolo možné podotknúť, že práve podmienky *čistého estetického vzťahu* filmový obraz spĺňa medzi inými estetickými objektami až výnimočne ideálne: ide o predstavu, ktorá je v danom momente rovnakým spôsobom prístupná každému, nie je konfrontovaná s inými predstavami a pod. Spôsob tejto predstavy však v žiadnom prípade nevytvára až natoľko intímne prostredie, ako by sa mohlo zdať. Práve forma tejto predstavy je totiž dôsledkom subjektívnej všeobecnosti, t.j. takého uchopenia predstavy, ktoré je aj intersubjektívne záväzné.

Spomenutý spôsob zobrazenia pohybu, pri ktorom subjekt napríklad nepociťuje ako zvláštnosť spomenutý spätný – protiprirodzený pohyb, totiž poukazuje na zvlášť silnú intenzitu vnímania. Oná nástojčivá a vášnivá upätosť na *prítomnosť* vedie subjekt k tomu, že dokáže prehliadať alebo zabúdať dokonca aj sám na seba. Zvláštnosťou, o ktorej by som tu chcel hovoriť, je vlastne to, že nevieme celkom určite v akom vzťahu je oná filmom práve sprostredkovaná predstava k Ja, teda k tomu čo transcendentálna estetika označuje pojmom vnútorného zmyslu. Vedomím obrazu, ktorý individuuum nič neprinúti opustiť, v ktorom sú potlačené jeho súkromné starosti a túžby, aj keď ide azda iba o moment, iba o chvíľu, znamená pre subjekt tak či onak neobvyklé vystúpenie z reality, zo skutočnosti – v individuálnom sebazabudnutí.

Sebazabudnutie sa netýka iba tela a telesných funkcií, ktoré si sledovanie filmu vyžaduje. Netýka sa tiež iba bežných starostí – každý vie, že ide o čosi hlbšie ako je púha *nezainteresovaná záľuba*, ku ktorej je potrebné rezignovať na všeobecné poznanie a prestúpiť hranice povrchného egoizmu. Pobyt či existencia, ktoré preukazujú svoje bytie práve ako nevedomé bytie, má svoje vedomie ponorené v zdaní. Zdanie subjekt nepresvedčuje o jeho individuálnej neexistencii, ale nevedomá existencia mu zdanie sprostredkúva so spomenutou intenzitou samotnej skutočnosti. Akoby v tejto „náhradnej skutočnosti“ rezonovalo Nietzscheove upozornenie, že umenie nie je napodobením skutočnosti, ale „umenie je metafyzickým doplnkom skutočnosti, ku ktorej pristupuje tak, aby ju prekonalo“.<sup>7)</sup> Bol to práve Friedrich Nietzsche, ktorý prvý prehovoril o vášni spättej práve s *pohľadom* na umelecké dielo: „Kto nezažil, že musel zároveň hľadiť a túžiť,

6) Srov. napr. Marie-Luise Angerer, *Life as Screen? Or how to grasp the virtuality of the body*. „Filozofski vestnik / Acta Philosophica“ 20, 1999, č. 2, s. 153 – 164.

7) Friedrich Nietzsche, *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípad Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*. Bratislava 1998, s. 96.

aby pohľadom mohol vystúpiť sám zo seba, si iba ťažko predstaví, ako rozhodne a zreteľne oba procesy existujú vedľa seba...<sup>8)</sup> Netreba azda pripomínať, koľko z tejto myšlienky vyťažil Maurice Merleau-Ponty vo vzťahu k maliarstvu.

Väčším problémom sa stáva forma vnímaného – pretože úmyselné spočinutie a zotrvávanie v tejto forme, pri tejto forme alebo presnejšie v nazeraní formy je samotným predpokladom kontemplácie. Formu predmetu (objektu) si vlastne vytvára subjekt sám tak, že daný predmet nazerá ako totalitu všetkých vlastností, ktoré sú bezprostredne dané – práve v predstave.

V tomto duchu by sme však mohli hovoriť o filme iba veľmi ťažko. Ak budeme o ňom uvažovať ako o celku, ktorého forma je pred-určená už samotným rámcom obrazu, či už ním je stavebný modul, t.j. spomenuté políčko filmu alebo samotné plátno, obrazovka a podobne – je pochopiteľne možné hovoriť o určitej forme, vytvorenej napríklad týmto prirodzeným ohraničením. Ak k tomu pridáme aj časové ohraničenie, možno podobne hovoriť o forme, ktorá je svojim spôsobom tiež uzavretá – film je umelecké médium, v ktorom sa ujala a pretrvala aj konvencia zreteľne oznámiť jeho koniec, „spustiť oponu“, teda oznámiť divákovi prechod z času vnímania do druhého (reálneho) času. Možnosť členenia však poskytuje film aj vo vnútornom prostredí (na sekvencie, zábery, obrazy, scény a pod.), navyše k nemu pristupujú možnosti „zriedeného“ obrazu atď. Každé členenie však nevyhnutne vedie k zváženiu kvantitatívnych súvislostí nielen voči týmto nespočetným „parciálnym“ formám ale aj k premýšľaniu o ich vzťahoch k celku.

Najzávažnejším problémom preto zostáva vo vzťahu ku kontemplácii vlastne ten, o ktorom som hovoril v súvislosti s priestorom vo filme<sup>9)</sup>, teda názor Waltera Benjamina v jeho pojednaní *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti*, v ktorom sa vyslovuje o možnosti, alebo presnejšie o nemožnosti kontemplácie filmového obrazu. Doslovne v ňom hovorí: „Maľba pozýva svojho diváka kontemplotať; môže sa pred ňou oddať priebehu svojich asociácií. Pred filmovým záberom to nedokáže. Sotva mu naň padol zrak, už sa záber zmenil.“<sup>10)</sup>

Spomenutá *prítomnosť* alebo teda zotrvávanie subjektu aj v meniacom sa vneme však akoby paradoxne rušili samé seba – práve prostredníctvom kontinuity vnímania. Kant sám zdôrazňuje na viacerých miestach *Kritiky súdnosti*, že v prípade kontemplácie ide vždy o pokojnú (ruhige) kontempláciu (o zotrvávanie v hre obrazotvornosti a rozumu) a je zrejmé, že pohyb alebo striedanie „záberov“ onen pokoj vylučuje.

Azda preto sa nesporne príťažlivejším pre filmovú teóriu práve z hľadiska pohybu javí Kantov pojem *vznešeného*, ktorý predpokladá sukcesívne vnímanie, ktoré je nútené od vymedzenej formy odhliadať. Walter Benjamin zdôrazňuje, že percipient filmového diela prežíva v procese vnímania „filmový šok, ktorý chce byť tak ako každý šok zachytený vystupňovanou duchaprítomnosťou“<sup>11)</sup>. Benjamin v poznámke tento šok aj objasňuje:

8) Tamtiež, s. 95.

9) Oliver Bakoš, *Nebezpečný priestor vo filme*. In: Martin Kaňuch (Ed.), *Priestor vo filme / Space in film*. Bratislava 2000, s. 190.

10) Walter Benjamin, *Umenie vo veku technickej reprodukovateľnosti*. In: Týž, *Iluminácie*. Bratislava 1999, s. 213.

11) Tamtiež.

„Film zodpovedá umeleckej forme predstavujúcej vystupňovanie životného nebezpečenstva, ktorému sa súčasníci ocitli tvárou v tvár. Potreba vystavovať sa šoku, je prispôsobenie sa ľuďom nebezpečenstvám, ktoré im hrozia. Film zodpovedá hlbokým zmenám apercepčného aparátu – zmenám, ako ich v miere svojej súkromnej existencie zažíva každý chodec, účastník veľkomestskej dopravy a ako ich v historickom meradle dnes zažíva každý občan štátu.“<sup>12)</sup>

Neviem povedať do akej miery Benjamin priamo nadväzuje na Kanta, ale jeho myšlienka v základných charakteristikách zodpovedá Kantovej takmer doslovne: „Myseľ sa pri predstave vznešenosti v prírode cíti *pohnutá*, pokiaľ v estetickom súde o jej kráse je v *pokojnej* kontemplácii. Toto pohnutie môže byť (predovšetkým vo svojom počiatku) porovnávané s otrasom, t.j. s rýchle sa striedajúcim odpudzovaním a priťahovaním toho istého objektu.“<sup>13)</sup>

Deleuze akcentuje v pojme vznešenosti (vo vzťahu k pohybu vo filme) predovšetkým „pohyb ducha, ktorý vyjadruje psychický charakter celku, ktorý sa mení“<sup>14)</sup>, pretože „myšlienka alebo Duša, na základe požiadavky, ktorá je jej vlastná, musí zahrnúť *v jednom celku* súbor pohybov v prírode alebo vo vesmíre“<sup>15)</sup>. Rozlišuje však v celku filmového diela relatívny pohyb, ktorý, ak to môžem na tomto mieste zjednodušiť, prináleží skôr menším stavebným útvarom a absolútny pohyb, ktorý je dôležitý z hľadiska celku. Práve vo vzťahu k celku interpretuje Kantov pojem – najprv *matematickej* a neskôr aj *dynamickej*<sup>16)</sup> *vznešenosti*. Pritom práve v kontexte relatívneho pohybu upozorňuje na činnosť obrazotvornosti, ktorá s možnosťou kontemplácie súvisí: „relatívny pohyb je pohybom hmoty a popisuje súbory, ktoré je možné rozoznať alebo nechať komunikovať prostredníctvom ‚obrazotvornosti‘...“<sup>17)</sup> Subtílnejšie rozlíšenie času a azda i vzťahu celku filmového diela k celku sveta (t.j. k absolútnemu priestoru i času, k celej prírode, k absolútnemu pohybu) ho však nevyhnutne privádza k myšlienkam, ktoré spomenutý predpoklad permanentného diváckeho spočinutia v prítomnosti narúšajú práve svojou vnútornou dynamikou a odkazom na perzistenciu iného času – napríklad na vedomú konfrontáciu s jeho celkom, ktorý charakterizuje aj ako maximum pohybu alebo absolútny pohyb: ide o čas s jednotou minulosti, prítomnosti a budúcnosti, ktorý stojí v pozadí, alebo o postupy konkrétnych tvorcov (škôl), v dielach ktorých sa: „celok stal Simultánnom, nadmernosťou, nesmiernosťou, ktorá redukuje predstavivosť na nemohúcnosť a konfrontuje ju s jej vlastnou hranicou“<sup>18)</sup>. Deleuzov prístup je fascinujúci najmä v kontexte, v ktorom pochopil tento aspekt ako priamu výzvu rozumu, pretože evidencia natoľko premenlivého celku, akým je filmové dielo a jeho (ne)súmerateľnosť s celkom (sveta) môže byť iba rozumová. Formové momenty, ktoré vo filme sú nepochybne prítomné, totiž vylučujú pokles do intímnej hedonickej sféry diváckeho prežívania, ktorá by si určitosti týchto

12) Tamtiež, s. 224.

13) Pozri Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha 1975, s. 90.

14) Pozri Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 62.

15) Tamtiež, s. 61.

16) Tamtiež, s. 70.

17) Tamtiež, s. 62.

18) Tamtiež, s. 64.

foriem azda tiež nevyžadovala. Naopak onen odkaz prostredníctvom vznešeného, ktoré je vždy motivované záujmom o formu, akokoľvek v prvom pláne neúspešným, poukazuje práve na súvislosť filmového diela s bytím a môže byť aj hlbším vysvetlením naliehavosti divákovho pobytu.

Deleuze sa ostatne nikdy netajil s myšlienkou prehodnotenia a prepracovania pojmov, ktoré filozofické a estetické myslenie využíva. Ak sme začali s príkladom z výtvarného umenia, treba konštatovať, že i ono sa ocitá pred analogickým problémom vznešeného, o ktorom Jean-François Lyotard výstižne povedal, že: „Pocit vznešeného spôsobuje *stav bez formy*.“<sup>19)</sup> Odvodzuje z neho myšlienku o prejave latentnej krízy v estetickom myslení vôbec, pretože takmer celý kategoriálny aparát estetiky je k forme tak či onak viazaný.

Nemožnosť kontemplácie a výlučné uplatnenie kategórie vznešeného (a stanovisiek, ktoré sa k nej nevyhnutne viažu) by však film vzdäťovala z dosahu krásy, čo by v modernom umení, ba ani v estetickom myslení nebolo samo osebe prekvapivé, ale v hlbšom ponímaní by to predsa znamenalo, akoby jeho zmyslovú sféru v každom momente zastieral ideálny alebo ideový význam – rozum k nemu nevyhnutne smeruje. Vznešené je to, čo presahuje zmyslové, čo vedie k vážnosti v ponímaní bytia i vlastnej existencie. V kontexte Kantových myšlienok sa však týka práve noumenálnej sféry, ktorá sa rozumu zjavuje za neprehľadnou sieťou pominuteľných javov ako nevyhnutný predpoklad. Preložené do jazyka problému, o ktorom hovoríme, teda do jazyka filmovej teórie a estetiky, to zároveň znamená, že o svojom predmete nemôžeme nikdy všetko vedieť.

#### doc. PhDr. Oliver Bakoš, CSc. (1953)

Vedoucí katedry estetiky na Filozofické fakultě University Komenského v Bratislavě. Specializuje se na německou klasickou estetiku. Knižně publikoval monografii: *Paradoxy vkusu. Příspěvek k poznání estetiky Immanuela Kanta* (1989). Z němčiny přeložil: Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umenie ako hra, symbol a slávnosť* (1995); Friedrich Nietzsche, *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípad Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi* (1998).

(Adresa: Filozofická fakulta University Komenského, Katedra estetiky,  
Gondova 2, 818 01 Bratislava)

19) Jean-François Lyotard, *Čo maľovať? Rozhovor Bernarda Marcadé s Jean-François Lyotardom v časopise Art Press č. 125, máj 1988*. In: Jean-François Lyotard, *Čo maľovať? Adami. Arakawa. Buren*. Bratislava 2000 (voľná príloha, nečíslované).

## SUMMARY

MOVEMENT IN FILM AND WAYS  
OF CONTEMPLATING IT

Oliver Bakoš

Reflections on movement in film are also indirectly related to the old aesthetic problem seemingly resolved by film – these are reflections on the presentation of movement in general. Traditionally, the possibility of such a presentation has been attributed only to so-called temporal arts (for example, to music and poetry). In visual arts, movement has been more or less implied, largely through certain expressive instances in particular situations. However, innovative techniques have been a source of new reflections. This fact can be exemplified through a comparison of the painting of a galloping horse in Géricault's well-known *Race for the Derby at Epsom* with a real photo that breaks down the individual sequences of movement of a galloping horse.

The article proceeds to discuss the term *presence*. Presence is a rock on which the viewer builds the place of his sojourn, and presence is actually the key to opening the mysteries of time that are being noted by a film through its movement. There are undoubtedly many fetishes demanded by that "presence-presenting", but what they all have in common is what permeates even the most overused metaphors wishing to give an account of a film – the firm surface of the silver screen, the camera eye, the moving images, the cinema, and an endless number of other factors. The problem remains, however, of the expansion of this presence into a larger formation and whole, which is facilitated by the permanently illuminated, formerly indifferent rectangle. Specifically through its invariable indifference it seems to be related to that sought-for (resulting) whole and to be facilitating it. The primary tension that the concrete image evokes in a subject by way of covering this pure potentiality is simultaneously the initial disruptive effect suggestive of a pebble thrown onto a motionless, clear surface of a lake: it evokes an undulation that leads to the reception proper.

Yet another attractive concept for film theory with regard to movement seems to be Kant's concept of *the sublime*, which assumes successive perception that is forced to disregard the delimited form. Walter Benjamin stresses that, during the process of perception, the percipient of a filmic work experiences "a film shock that strives to be, like every shock, captured by way of a gradated presence of mind". The impossibility of contemplation and the exclusive application of the category of the sublime (and of standpoints inevitably linked to it) could, however, distance film from the reach of beauty. In modern art, or even in aesthetic thought, this alone would not be surprising, but in a deeper sense this would suggest that its sensual sphere in every moment was shrouded by an ideal or conceptual meaning; reason inevitably leads toward such a meaning.

Translated by Karolina Vočadlo