

POZNÁMKY K ESTETICE FILMU

Arne Hošek

Při posuzování vývoje filmu v umělecký projev setkáváme se dosud ještě s vážnou překážkou. Protože film je určen různorodým širokým vrstvám, jest měřítko pro jeho hodnocení zcela jiné, než u jiných uměleckých odvětví, která se mohou uplatňovati hmotně nezávisleji, nepotřebují okázalého veřejného úspěchu, jakým žije právě film. Velká práce a náklad, spojené s vytvořením filmu, jsou vynakládány proto, aby film měl úspěch u širokých vrstev. Tento úspěch nebývá dosud podmíněn jen uměleckými hodnotami. Vytvořením hodnotných filmů není tedy ještě zajištěna rovnováha mezi jejich technickým, hmotným a uměleckým úspěchem.

Aby umělecký úspěch byl více podepřen, bude nutno vychovávatí obecnost k aktivnějšímu nazírání na film. Toho se dosáhne, nebudou-li mu věčně předkládány hotové obsahy filmových děl, bude-li nuceno seznamovat se s předpoklady dobrého filmu samo.

Proč by nemohla býti filmována filmová estetika? Aby měl film umělecký úspěch, bylo by především potřeba, aby byl do jisté míry bezčasový. Pokud se filmová technika bude vyvíjet, nebude mít film trvalejší životní hodnoty, jaké by potřeboval. Technika se musí stát něčím, co se rozumí samo sebou a nesmí se dotýkati uměleckého podání filmu. Technika filmová by se měla zdokonalovati tak, až by překonala sama sebe. Nejvíce se uplatní tehdy, až ji nebude vůbec znát.

Film a divadlo

Povšimneme-li si pozorněji způsobu, jakým se realizují film a divadlo, vidíme, že příbuznost pojetí jest jenom zdánlivá a že vynikají jejich protiklady.

Divadlo bylo odjakživa uměním, které podléhalo slohovým změnám ve svůj prospěch i neprospěch. Film jest s počátku jen technickým vynálezem, do oblasti umění zasahuje teprve později a ponenáhlu.

Skutečný protiklad divadla a filmu je výsledkem právě tohoto různého vývoje, netkví – jak se často tvrdí – v rozdílné realizaci v prostoru a v ploše. Film má přičiněním zdokonalené fotografické techniky mnohdy větší možnosti prostorovosti než divadlo. Filmu se pracuje po té stránce snáze, stává se až plastickým. A tak vlastně přestává rozdíl mezi prostorem a plochou.

Ani často uváděné hospodářské důvody nejsou pro rozdíl mezi filmem a divadlem tak rozhodující, jak se většinou myslí. Živé divadlo, slučující veškerá umělecká odvětví, uchová si nedotknutelnou samostatnost a bude vždy podporované zdravým instinktem obecnosti.

Film má intimnější funkci nežli divadlo, bez zřetele k vnějším motivům a k obsahu. Tato intimita vyplývá sama sebou již z toho, že film jest trvalou reprodukcí – vždy a pro každého stejnou. Měl by se stát dokumentem, který upozorňuje na svůj obsah bez slavnostní nálady divadla.

Film lze srovnati s knihou, jeť také rozmnožován podle potřeby z původních snímků jako kniha z rukopisu. Jako absolutní hodnotu knihy tvoří bohatství jejích myšlenek a nálad, tak zase o umělecké ceně filmu rozhoduje trvale zachycené vnitřní vzrušení, založené na pozitivních psychologických a fyziologických účincích.

Divadelní představení podléhá proměnám, jež jsou způsobovány různým pojetím, interpretací, náladou, opakováním. To vše se slučuje v celkový výraz poetického díla, a teprve takto se stává to dílo prostorovým a plastickým. Divadelní představení je vždy jedinečné, tlumočí trvalý výraz básnického díla pokaždé jinak.

Z počátku zaznamenával film jen prosté děje a přírodní úkazy. Plnil tak původní poslání technického vynálezu, a proto nemůže být ještě pokládán za umělecké dílo trvalé působivosti. Není umělecky hodnotným ani tehdy, spokojí-li se jen vyprávěním. Skupiny jednotlivých filmových pohledů musí býti vázány stejnými hudebními zákony jako jednotlivé části hudební skladby. Hudebně cítěný film odvádí diváka od plochy plátna do jakéhosi abstraktního prostoru. Divák je oproštěn od svého pevného místa v hledišti jen tehdy, byla-li hlediska, z nichž byl předmět filmován, vázána kontrapunkticky. Je-li mezi těmi hledisky některé zvlášť zdůrazněno nebo často opakováno, lze mluvit o filmové prodlevě.

Takových srovnání bychom našli ještě hojnosti, zejména v dobrých ruských filmech – vytvářených – podvědomě hudebně. Film je pružný a pohyblivý asi jako samotná hudba a má-li se dobrým film stát optickou hudbou, musí se zabývat mnohem více i problémem spojitosti zrakových a sluchových vjemů. Z této spojitosti bude vyvěrat i vnitřní souvislost filmového děje. Tento problém ovšem nebude možné řešiti jen technicky bez hudebního cítění. Není náhodou, že se určité psychologické problémy vynořují zároveň s novými technickými vynálezy, které potom umožní jejich řešení. Tak vynález zvukového filmu je provázán badáním o souvislosti zrakových a sluchových vjemů.¹⁾ Synesthesií podepřenými příklady mělo by vysvitnouti protichůdné pojetí jedné a téže věci ve filmu a v divadle, dále by mohlo býti určeno, kdy jeden způsob provedení lze zaměnit způsobem druhým, a konečně by přišel v úvahu i problém, kdy bylo by lze mluvit o spolupráci divadla s filmem.

V opeře může býti děj jen průvodním obrazem hudby, neboť na té především záleží. U filmu jest tomu naopak. Hudba je vždy doprovodem filmového obrazu. Provází-li film, který nemá vlastní obrazové hodnoty, absolutní hudba, např. symfonická skladba, může je podepřít, ale sama nezíská. Svou prostorovostí jen zdůrazňuje u takového filmu jeho plošnost, bezkrevnost a mátožnost. Mluvený a hudební doprovod by měly doplniti jen to, k čemu nepostačuje obraz. Filmový obraz a hudba i slova jej doprovázející nejsou souběžné, toliko se doplňující.

1) Synestésie = mnohonásobné vnímání – synopsis = barevné a tvarové představy při hudbě, recitaci atd., – fotismy = reprodukce těchto představ, – fonismy = hudební pocity vzniklé pozorováním barev a tvarů (jsou vzácnější než synopsis).

Proto je nutné uvažovati o tom, kdy má zraková složka převládati nad složkou sluchovou a naopak.

V opak filmu připadá v divadle stejný podíl vnímání zrakového i sluchového. K prostorovosti a hmotnosti hudby a řeči druží se hmotnost a prostorovost živé hry. Ježto v divadle jsou všechny vjemy jaksi souběžné a souhlasné, jest celkový zážitek divákův jejich výslednicí – součtem.

U filmu je výslednicí dojmů vlastně rozdíl jednotlivých vjemů. Jde tu o jakési oddělení. V dnešním filmu odhmotňuje převládající složka složku podrízenou. Tento předpoklad platí pro filmovou tvorbu vůbec.

Bylo by mylné se domnívati, že se souběžností zvuku a obrazu filmový dojem zesílí. Naopak zvuk s obrazem dosáhne nejvyššího účinku v jakémsi protikladném vyrovnaní. Tato zásada vysvitne snad lépe příkladem: v německém filmu *M 5* vyzní scéna shromážděného lidového soudu mohutně právě proto, že nemá zvukového doprovodu ani mimiky. Pohybu obrazu je dosaženo otočením kamery. Zvuk by nemohl dojem hrůzy zesílit, spíše oslabit. V jiném filmu na př. se může dosíci podobného silného efektu tím, že je slyšeti směs zvuků bez obrazové projekce.

Souběžnost obrazu a mluveného slova přispívá k srozumitelnosti některých indifferenčních scén filmu – jakýmsi pauzám – ale nikterak k jeho dramatičnosti. Pauza u divadla je skutečnou pauzou s velmi dramatickým účinkem.

Záleží-li u filmu výsledný účinek na protikladu jednotlivých vjemů (jednoduché synestesii), jest tomu u divadla právě naopak. Zde záleží na jejich součtu (synestesii mnohonásobné).

Souběžnost sluchových a zrakových vjemů v divadle se opírá především o kultivovanou dramatickou řeč, operní hudbu, zpěv a scénickou výpravu. Divadelní hra se má pohybovati v nadsutečné sféře, film může zabíhati do čisté abstraktnosti nebo zase do reality až banální, aniž pozbývá své hodnoty. Hudba, doprovázející film, měla by býti na opak od reality vzdálena. Čím nehmotnější, tím působivější by byla. Takovou hudbu lze vytvořiti zvuky, jakých v přírodě není, např. zvuků bez alikvotních doplňků, nebo zvuků kreslených.

Jindy by se mohlo užítí dynamiky šumu, místo hudby odhmotněné. Šum, skládající se z různých zvuků, často se navzájem rušících, nemá pevného centra jako čistý tón. Synesteticky nevyvolává takových představ jako skutečná hudba. Představa vzniklá při poslechu šumu se omezuje většinou na pouhé kontury tvarů barevně nevyplněných. Proto lze šumem ve filmu disponovati jinak než se skutečnou hudbou. Šum lze rozptýliti kolem filmového obrazu v jakýsi rámec, v němž obraz teprve náležitě vynikne, kdežto skutečná hudba může obraz zastřít. Dynamikou šumu lze tento abstraktní rámec podle potřeby pozměňovati, aby filmové obrazy vyzněly psychologicky lépe. I zužování a rozšiřování šumu mění účinnost déle trvajících obrazů. Též lidský hlas tuze hmotný ve srovnání s filmovým obrazem projde různými clonami a filtry, než přejde jako sourodý doprovod filmového obrazu do zvukového pásu. Všechny uvedené složky, skládající umělecký film, lze vzájemně kombinovati. Tím vznikají přechody z obrazové představy do hmotné realizace a možnosti spojit divadlo a film.

Technika a umění

Technika je odsouzena specializovati se čím dále podrobněji, poněvadž je založena na vynálezech v úzkých oborech. Čím rychleji se technický vynález rozšíří a zevšeobecní, tím rychleji upadá jeho původní idea v zapomenutí a zbude jen praktické užití. Nemá-li vynález takové široké etické hodnoty, odpovídající jeho obecnému významu, může být jeho vliv dokonce neblahý.

Umění – v opak techniky – spočívá na umělecké myšlence, nesené vnitřní zákonitostí. Tuto myšlenku lze zhmotniti různě a ježto souvisí s celým životem, není jako vynález poutána omezeným systémem. V exaktních zákonech techniky je sice rytmus a dynamika, ale technika sama je především spekulativní, kdežto v umění se uplatňuje složka citová. Technika usměrňuje přírodní síly, dělí je a třídí, aby byly užitečné. Umělecká tvůrčí síla musí zůstat nepoutána a nedělena, aby subjektivním vybitím nabyla vnitřní zákonitosti.

Kdyby technika zasáhla do tvořivé činnosti umění, kdyby se umění stalo spekulativním, pozbylo by lidstvo pozvolna veškeré tvůrčí schopnosti. Již dnes jsme svědky toho, že jednostranné užívání technických vynálezů způsobilo částečný úpadek umělecké kultury. Snad se bude zdáti paradoxní, že technika má za úkol vyvésti kulturu z úpadku, do jakého ji přivedla. Nicméně, tvořící moderní zázraky, vzbudí i víru v ně a nahradí tak víru v zázraky starých náboženství.

Proto vidíme etickou stránku techniky v její nenáročné služebnosti, jíž bude podporovat umění. Před velkým technickým rozmachem se všude uplatňoval oprávněný individualismus v estetickém výrazu tvůrce. Dnes se tvořivý individualismus projevuje jen tam, kde jde o jeho opravdu umělecký výraz. Jinak se vyžívá v plném pohodlí, jaké mu skýtá moderní technika, a místo, aby vytvářel skutečné estetické hodnoty, spokojuje se neuměleckým kýčem.

Etickým uplatněním techniky ve filmu, bylo by obohacení jeho výrazových možností novými prostředky a abstraktními pojmy.

Technikou využitý živel, např. voda a oheň, mohou na filmovém plátně působiti daleko etičtěji, než pouhý slovní doprovod i než hra hercova. Znázorní-li se přívalem vod nenávist a ohněm nějaká vášeň, jest i morálka regulované vody a technicky využitého plamene daleko přijatelnější.

Prvky filmové tvorby

Film jako dokument jsme srovnali s knihou, protože může být jako kniha nesčíslněkrát reprodukován. Jsou však i rozdíly mezi knihou a filmem. Film se obrací vždy k většímu počtu osob, kdežto kniha promlouvá zpravidla jen k jednotlivci.

Z tohoto odlišného poslání filmu a knihy usuzujeme, že jinak se má komponovati film a jinak kniha. Oblíbená románová témata nejsou nikdy vhodnou látkou k umělecky hodnotnému filmu.

Protože film je určen většímu počtu osob současně, musí míti širší sdělovací možnost. Někdy musí jednu věc reprodukovati několikerým způsobem, aby ji mohli chápati různě založení diváci. Takto nabývá myšlenka filmu určité univerzálnosti. Např. rytmus lze znázorniti několikerým způsobem. Vezměme třeba pohyb kyvadla, doplněný

hudbou. Nebo klusající koně – ruská trojka jest již rytmem různě propleteným – rytmus lze i zosobniti atd. Toto různé znázornění rytmu přispěje nejen k větší srozumitelnosti, ale také k *plastičnosti* celého pojmu.

Co bylo řečeno o rytmu, platí i o pojmech a pocitech jiných. Film pro ně vytváří *abstraktní prostor*.

Filmová tvorba jest podmíněna především dvojím pohybem: filmovaného předmětu a filmové kamery. Relativitou těchto dvou pohybů vznikají různé *pohybové intervaly* a tím i různé výrazové možnosti filmu.

1. Filmovaný předmět se pohybuje kolem pevné kamery. – 2. Nebo naopak. – 3. Kamera i filmovaný předmět jsou v pohybu souběžném. – 4. Nebo protisměrném atd.

V prvním případě se stane filmovaný předmět prostorovějším, v druhém zase plastičtějším, v třetím je zdůrazněna jeho lineárnost a ve čtvrtém případě je pohybový výraz nejsilnější, poněvadž umisťuje diváka do středu samého filmového dění.

Pro znázornění rytmu je nejvhodnější případ třetí, kombinace pohybu kamery a předmětu, poněvadž rytmus sám sebou lineární, se další lineárností zesiluje. Kdyby pohyb nebyl fotografován kamerou pohyblivou, ale kamerou pevně stojící, porušila by perspektiva jeho lineárnosti a tím i jeho povodní výraz.

Rozmanitost výrazu ve filmu je divák přes sled různých podrobností veden k výslednému chápání celku. U všech ostatních umění jest poměr obrácený. Plastiku, architekturu, malbu – i divadlo – vnímáme především jako celek, pozorování detailů jej často porušuje. Schopností filmu, vyjádřiti jednu věc několikerým způsobem, se pozměňuje požadavek, kladený doposud na filmovou režii. Na pouhém charakterizování lidských vlastností bude příštím filmu záležeti stále méně, zato se vynasnaží vyjádřiti různé abstraktní pojmy a pocity.

Tón a obraz

Jako u němého filmu bylo cílem techniky věrné zachycení přírody, jest u zvukového filmu jejím cílem přesná synchronizace tónu a obrazu. Na vyšším stupni vývoje bude nutno tuto primitivní souběžnost více diferencovati, aby se dosáhlo umělečtějšího výrazu. Mluvené slovo lze doplnit obrazem, obraz hudbou. Obraz může v hudbě doznívati, zatím co jest na plátně vystřídán obrazem jiným. Jindy připraví hudba náladu pro obraz lépe než psané nebo mluvené slovo. Vycházíme-li z požadavku, aby hudební doprovod filmu byl co nejvolnější, nabudeme tím množství výrazových možností.

Rozhodně ztroskotává filmování oper, u nichž jest zachována realita děje. V protikladu k tomu by mohla snad i církevní hudba býti lepším vodítkem pro celkovou filmovou kompozici než opera.

Vážnost – veselost a groteska

Rozlišovati mezi vážností a veselostí bylo výsadou herecké mimiky, a zejména němému filmu poskytovala takto nejpůsobivější výraz.

Prototypem filmů, spočívajících na herecké mimice, byly např. filmy Chaplinovy. V době zvukových filmů už tolik nepůsobí jako kdysi. Film dnes již nevystačí s pouhou hereckou mimikou, byť sebe virtuosnější, podléhá ve všem podobným vnitřním zákonům

jako hudební kompozice. Proto např. vážnost, veselost atd., musí býti vyjádřena tak, aby souvislost filmu s hudbou se projevovala přesvědčivěji.

Nejprimitivnější – skoro dětským způsobem – se stane melodie veselejší, je-li transponována do vyšších oktáv. I film se podobným primitivním způsobem stane z vážného veselým. Např. když chmurný pochod nohou jest vystřídán v zápětí třepetajícím se rukama. To jest zcela vnější napodobení hudební transpozice a mine se účinkem, nemá-li vnitřní přesvědčivosti. Film často užívá podobných přenosů hudebních prvků do vizuálních, záleží ovšem na tom, jsou-li diktovány vnitřní nutností filmového děje.

Veselý nebo vážný film může vyplniti celý děj, o filmové grotesce to říci nelze. Filmová groteska může vhodněji doplniti film vážný nežli veselý, ale sama o sobě je nemožná, protože vzniká z neskutečných nemožností. Naproti tomu veselost se pohybuje zcela jen v rámci možných situací – byť přehnaných. Začne-li se např. při tremolujícím zpěvu tenorově trásti souhlasně skleněný lustr, nebo ozve-li se při nerozhodném činu slyšitelně hlas svědomí, je to sice přehánění, nevybočuje však z mezí možnosti. Hudebně je lze srovnati s rezonancemi ve vyšších volných polohách tónů.

Veselost grotesky je vlastně vázána na vážnost, a proto se neprojevuje s plnou volností. Divadelní groteska je proti filmové v nevýhodě tím, že může vyjádřiti nemožnost vlastně jen v dušeních vztazích, kdežto filmu napomáhá technika i zevně. Např. opačným chodem filmového pásu, negativem místo pozitivu, zpomalením nebo zrychlením pohybu, červenozeleným plastickým filmem atd.

Z těchto technických groteskností přechází film do známé grotesky kreslené. Přes to, že groteska může výhodně oživiti vážný film, nesmí se zapomínati, že pozbývá rychle účinku opakováním typů nebo šablonovitostí.

Pohyb a absolutní film

Před absolutní malbou, razící si čím dále více cestu novými malířskými směry, má absolutní film přednost v tom, že může vyjadřovati i pohyb. Ale jako groteska nemůže být samostatnou, nebude samostatný ani absolutní film, pokud budí převážně optické a akustické představy. Pokud nebude divák stržen absolutním filmem do víru pohybu, nebude absolutní film tím, čím má být. Film by si měl uvědomovati, že pro pohyb musí čerpati inspirace z pohybového umění. Vnímání pohybu není závislé na přírodní perspektivě, ani na základech, na kterých jest vybudována nauka o intervalech v hudbě.

Perspektiva i hudební intervaly podporují spíše optickou a akustickou představu než pohybový projekt.

Divák přihlížející tanci si může akustické vjemy překládati do optických představ, ale kdyby absolutní film postupoval tímto způsobem – tj. překládáním akustických vjemů do optických představ – minul by se účinkem.

Pohybové umění, které vytváří tanečník, který sebe nevidí, čerpá z jiných inspirací, než jsou vjemy sluchové a zrakové.

Mimika a tanec, odvozené z hudby, nejsou vlastně výrazem absolutního pohybu, ten musí být zrozen zase jen pohybem.

ILUMINACE

Arne Hošek: Poznámky k estetice filmu

Realistický film pohybovou inspiraci vyjádří jen nedokonale, poněvadž je připoután více k realitě obrazu než k pohybu. I pohybuje-li se kamera zároveň s předmětem, zůstává filmovaný pohyb jen optickou představou.

Absolutnímu filmu jde o to, aby vzbudil skutečnou představu pohybu, nezávislou na realitě obrazu.

Arne Hošek: *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.