

Proč se dnes ptát po filmu jako umění

Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge — New York: Cambridge University Press 2010, 324 stran.

Co určuje film jako film? A je film umění? Třebaže si tyto otázky kladou některé základní texty filmové teorie — například Bazinův esej „Co je film?“ či Arnheimovy úvahy na téma „Film jako umění“ — položit si je dnes znovu a navíc očekávat, že odpověď na první z nich pomůže odpovědět na druhou, vyžaduje odvahu. Mnozí filmoví badatelé je považují za překonané, svázané s ranou filmovou teorií a s její mocensky či modernisticky motivovanou snahou pasovat film na umění. Nejsystematičtější argumenty proti různým formám „mediální specifičnosti“, především ve vztahu k filmovému umění, představil Noël Carroll, který se tématu věnoval s takovým nasazením a pečlivostí, že se odmítnutí mediální specifičnosti filmu stalo ve filmové teorii nového tisíciletí téměř základním východiskem.

Ve své knize *A Philosophy of Cinematic Art* Berys Gaut tvrdí, že koncept mediální specifičnosti není mrtvý, ani neužitečný: dokážeme-li dostatečně přesně zachytit, jak se liší obrazy od textů nebo videohra od tradičního filmu, získáme klíč k určitému typu hodnocení jednotlivých děl (teze 1) a k vysvětlení připisování některých jejich estetických vlastností (teze 2). Dokážeme pak také rozhodnout, zda je určité nové médium uměleckou formou, či nikoli (teze 3).

Hned zkraje této recenze je třeba říci, že třebaže lze Gautovu knihu vnímat jako polemiku s Carrollem, jen vzácně se s ním Gaut utká v otevřeném boji. Především ve světle řady Carrollových

vých polemik jsou přitom všechny tři teze (teze o hodnocení, o vysvětlení hodnocení a o umělecké formě), které tvoří jádro Gautovy knihy, kontroverzní. V této recenzi se proto mimojiné pokusím vystihnout, v jakých bodech Gaut Carrollovi oponuje, a představit si, co by mu Carroll mohl na jeho námitky odpovědět.

Věnovat se budu především třetí tezi, která zároveň souvisí s otázkou po tom, zda je film umění. Ale moment: má dnes vůbec smysl se takto ptát? Copak někdo o tom, zda je film umění, pochybuje? Všichni jsme snad viděli filmová díla, která lze bez kontroverze za umění prohlásit. Carroll ostatně doporučuje uvažovat stejným způsobem o všech „nových“ uměleckých formách, jako byly svého času například video nebo fotografie. Obhájci mediální specifičnosti radí: než pátrat po tom, v čem je dané médium lepší než všechna ostatní, „byste důkaz toho, že je ono médium zavedeným uměním, měli raději hledat v úspěšných dílech — dílech esteticky hodnotných —, která v příslušném médiu vznikla. A pokud nic přesvědčivého nenajdete, tvrzení, že se jedná o zavedené umění, je prázdné.“¹⁾

Gaut však právě tomuto názoru oponuje. Tvrdí, že „povšimnout si existence filmů, které jsou bezpochyby umělecká díla, ještě samo o sobě nedokazuje, že film je uměleckou formou“ (s. 23). Gaut vychází z toho, že médium je širší pojem než umělecká forma. Ne každé médium — a ne vždy — funguje esteticky. Například podle Rogera Scrutona²⁾, s jehož tezemi se Gaut vy-

1) Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 19.

2) Roger Scruton, *Photography and Representation. The Aesthetic Understanding*. London and New York: Methuen 1983, s. 102–126.

rovnává v první kapitole své knihy, se fotografie a potažmo i film za vlastní umění považovat nedají: jakožto pouhá simulakra, otisky, jejichž veškerý expresivní potenciál náleží obsahu, nejvýš na nějaké umělecké formě (například divadle) parazitují. Film sám tedy není uměním; může pouze umění zachytit. Ačkoli Gaut Scrutona v mnoha bodech vyvrací, souhlasí s tím, že má-li být médium uměleckou formou, musí se vzdát čistě reproduktivní funkce. Sám ostatně odkazuje k jistému „příšernému žánru“, tzv. *films d'art*, které byly natáčené mezi lety 1908–12. Tyto filmy — podobně jako Scrutonovy fotografie — čerpaly veškerý nárok na umělecký status z toho, co zobrazovaly, „nepřidávaly žádnou uměleckou hodnotu k tomu, čeho divák mohl dosáhnout přímo v divadelním sále, při sledování stejné hry“ (s. 304).

Podobný argument představil svého času i Gautův přiznaný inspirační zdroj, Rudolf Arnheim, který ovšem oproti Scrutonovi film za umění považoval — avšak pouze v té míře, v níž se odchyloval od pouhého reprodukování. Právě jako Arnheim, i Gaut zakládá svou odpověď na otázku, kdy funguje filmové médium umělecky, na teorii odchylek od mechanického zachycení skutečnosti. Oproti Arnheimovi tyto odchylky charakterizuje spíše jako schopnosti filmu, nikoli jako omezení, a svůj výklad doplňuje požadavkem jejich proměnlivosti vztahující se k nějakým historicky a kulturně ukotveným normám. Jeden z příkladů, které uvádí, je pohyb kamery: příliš těžká kamera, používaná při tvorbě prvních filmů, nutila tvůrce snímat akce z pevného bodu — nepohyblivost kamery tak nic nevyjadřovala, byla jen technickou nutností. Když ovšem kameru zafixuje současný kameraman, který může volit mezi pohybem a stáním, pak se jedná o odchylku, jež bude mít silný expresivní dopad.

Třebaže se tedy Gaut v mnohém vrací k Arnheimovi, nepřebírá jeho nejkontroverznější závěr, totiž že zdokonalování reproduktivních schopností filmového média — přidání zvuku, barvy, prohloubení obrazu, zvětšení plátna — a tedy redukce odchylek od dokonalého reprodukování reality, zbavuje film uměleckého statusu. Technický pokrok podle Gauta naopak

rozšiřuje možnosti expresivity. Právě takto Gaut uvažuje o digitální kinematografii, která nabízí oproti tradičnímu filmu více manipulovatelných dimenzí a prohlubuje tak „možnosti estetické transformace“ (s. 44).

Je však možné argumentovat, že Gautova odpověď — totiž že film je uměním díky plasticitě zobrazovacích možností — je nedostatečná. Každé médium je plastické, avšak ne každé médium je uměleckou formou. Svou náladu mohu popsat v textové zprávě slovy, s využitím některého z emotikonů, případně kombinací těchto prostředků. To, že je možné místo „VTIPNE“ napsat „:-D“, ještě neznamená, že lze sms-ky považovat za umělecká vyjádření. Gaut tedy doplňuje svou odpověď následovně:

Film se stává uměleckou formou nejen proto, že má schopnost obměňovat způsob provedení. Je také nutné, aby se tento způsob provedení lišil od ostatních. Filmové médium je uměleckou formou, protože dokáže zhmotnit svébytné umělecké vlastnosti, spíše než že by byl pouze příkladem obecnější kategorie narativní umělecké formy (s. 303–4).

Aby bylo možné film považovat za samostatnou uměleckou formu, je třeba, aby jeho prostředky bylo možné uskutečnit něco „umělecky zajímavého a svébytného“ (s. 305). Z tohoto důvodu, argumentuje Gaut, je možné považovat za novou uměleckou formu například digitální film: nejedná se jen o změnu nosiče, protože „lze ukázat, že digitální film může dosáhnout svébytných uměleckých vlastností a hodnot“ (s. 305).

Příkladů těchto svébytných uměleckých vlastností filmu (potažmo digitálního filmu a také interaktivní digitální kinematografie, jež podle Gauta představují samostatné umělecké formy) rozvíjí v průběhu knihy celou řadu. Například: jedním z (šesti) analyzovaných významů filmového realismu je „fotorealismus“ (za měřítko realistického znázornění se považuje to, jak by vypadala fotografie znázorněného předmětu) — termín běžně užívaný v oblasti digitálního filmu. Gaut při té příležitosti poznamená: „Fotorealistická animace je esteticky důležitá a předsta-

vuje klíčový prostředek k dosažení realismu v žánru fantasy a zvláštních efektů digitálních filmů. Máme zde tedy minimálně jeden esteticky relevantní dopad, který odlišuje médium digitálního filmu“ (s. 67).

Vůči představené strategii rozlišení filmového uměleckého média se nabízí následující námitka. Způsob, jakým Gaut rozhoduje mezi tím, zda je filmové médium *uměním*, se v posledku zakládá na tom, zdali vykazuje svébytné umělecké hodnoty. Co to však znamená? Odkud se takové umělecké hodnoty berou? Gaut sám výše naznačil odpověď: vztahují se k nějakým historicky a kulturně ukotveným normám, které jsou, dodávám, vytvářeny jednotlivými, již existujícími díly a kulturní praxí (jejíž důležitou součástí je práce kritiků).³⁾ Zdá se, že se tak do Gautovy vlastní charakteristiky zadními vrátky dostává Carrollova rada, proti které původně vystupoval: rozhodnout o tom, zda lze dané médium „povýšit“ na uměleckou formu, nelze *apriori*, ale pouze s přihlédnutím k umělecké tradici, k tomu, co je považováno za umělecky hodnotné, k panujícím estetickým kánonům.

Tvrzení, že odkazovat k médiu vždy znamená odkazovat k nějakému způsobu použití média, je jednou z cest, kterou Carroll dospívá ke svému centrálnímu argumentu proti teoriím mediální specifičnosti. „Nejčastěji — a nejspíš vlastně vždy — se doporučení vycházející z mediální specifičnosti ve výsledku ukáží nikoli jako obrana určitého média jako takového, ale argumenty na podporu jistého stylu, žánru či uměleckého směru.“⁴⁾ Ti, kteří rádoby *popisují*, v čem je určité médium svébytné, ve skutečnosti *předepisují*, jaké vlastnosti se mají považovat za hodnotné — protěžují jeden konkrétní estetický program, neboli řídí se tím, co považují za „správnou

funkci dané umělecké formy.“⁵⁾ Za stěžejní Carrollův náhled tedy pokládám následující: Umělecká forma — jistý soubor estetických norm — v posledku předepisuje nejenom to, jak se určité médium používá, ale i to, co médiem vlastně rozumíme. Otázka, za jakých podmínek se určité médium stává uměleckou formou, na níž má odpovědět Gautova třetí teze, je tedy podle Carrolla od základů chybně položená.

Je škoda, že Gaut vstupuje s Carrollem do otevřeného konfliktu jen na několika málo místech a jeho argumentaci se nevěnuje s větší pečlivostí. Tento nedostatek je o to zřetelnější, že kontrastuje s jeho přístupem k jiným filmovým teoretikům a estetikům, na jejichž teorie při svém výkladu naráží — Rogerovi Scrutonovi, Georgovi Wilsonovi či Dominicu Lopesovi, abych jmenovala jen ty nejčastěji zmiňované. Zachází s nimi podle odkazu té nejlepší analytické tradice: podrobně představí jejich argumentaci, vyvodí důsledky, zformuluje námitky a pokusí se vyrovnat s případnou obranou původních argumentů. Právě v těchto pasážích — při diskuzi o tématech, jako je obhajoba pluralitního autorství filmových děl či koncept vypravěče v případě filmového vyprávění — je Gautova kniha nejpersvědčivější.

Tereza Hadravová

3) V této souvislosti se hodí připomenout, že Gaut je autorem dosud velmi vlivného článku „Umění jako klastrový pojem“ (2000, č. 2010), ve kterém obhajuje wittgensteinovskou definici pojmu umění, založenou na otevřeném, tj. dále doplnitelném výčtu rozličných vlastností, „jejichž výskyt podle běžného úsudku přispívá k tomu, že se věc bude počítat mezi umělecká díla“ (2010: s. 401). Kandidáti na takové vlastnosti se přitom podle Gauta rekrutují v rámci široce pojaté kulturní praxe. Viz Berys G a u t, „Umění“ jako klastrový pojem. In: Tomáš K u l k a – Denis C i p o r a n o v (eds.), *Co je umění?*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

4) Noël C a r r o l l, *Theorizing the Moving Image*, s. 14.

5) Noël C a r r o l l, *Theorizing the Moving Image*, s. 52.