

Oponentský posudek bakalářské práce

Upřímnost filmového já: Fotogenie lidské osobnosti v myšlení Jeana Epstein

Katedra filmových studií, FFUK, srpen 2023

Matěj Kůs se ve své bakalářské práci zaměřuje na vztah mezi filmovým a skutečným já v díle Jeana Epstein. Vnáší do hry řadu možností, jak tento vztah pojmout, od představy, že filmové „já“ nám poskytne nové poznání já skutečného, až po představu, že filmové „já“ je výsledkem tvorby, jejímž účelem není zpodobování či zobrazování já skutečného. Když Matěj Kůs klade otázku, „zda lze napříč Epsteinovými texty nalézt nějakou implicitně formulovanou teorii ‚filmového já‘“ (9), rovnou upozorňuje, že pro Epstein se filmové já vyznačuje specifickou „upřímností“ (autentičností, pravdivostí). Součástí jeho vlastního tázání tak bude, „v čem tato upřímnost filmového já spočívá?“ (10).

Práce se člení do tří kapitol. V první autor charakterizuje celkové Epsteinovo pojetí filmu, ve druhé popisuje já zachycené na filmovém plátně („Já jako objekt v časoprostoru“) a ve třetí kapitole, nazvané „Já jako vztah“, se dostává k vlastnímu tématu práce.

První kapitola („Jean Epstein a odhalující schopnost filmu“) ukazuje, čím Epstein tvoří součást avantgardy, neboť podle něj „film rozrušuje navyklé způsoby divákovy vnímání“ (11). Zároveň upozorňuje, že je důrazem na pohyblivý charakter skutečnosti blízký Bergsonovi, jakkoli s ním nesdílel jeho výklady o kinematografickém mechanismu. Matěj Kůs zde dále poukazuje na Epsteinův zájem o nevědomí, který se ovšem na rozdíl od Freuda neváže tolik k řeči a mnohem více se otevírá afektivnímu a perceptivnímu nevědomí. Svůj výklad myšlenkových i náboženských vlivů Matěj Kůs uzavírá výletem do kabaly, kabalistického holismu a mysticko-poetických úvah. Pro Epstein je duše ve všem, ale i naopak, takže dochází k zrcadlení mezi mikrokosmem a makrokosmem: „stejně jako je člověk malým vesmírem... je i vesmírný celek jakýmsi obrovským člověkem“ (20). V této poutavé kapitole jsem si průběžně kladl jedinou otázku, a sice jak přesně se tento přenos kabalistického (holistického, poeticko-mystického) pohledu do filmového jazyka projevuje v Epsteinově filmové tvorbě? Domnívám se, že dotažení těchto popisů do rozborů ukázek z Epsteinových filmů by čtenáři pomohlo sledovat nit textu, která takto zůstává u velmi zajímavých, ale zároveň velmi obecných prohlášení o tom, že filmový svět nemá žádný referent, a že v tom právě „spočívá jeho magický charakter“ (22).

Druhá kapitola začíná upozorněním na provázanost ducha a hmoty (mysli a těla) v lidské bytosti, tentokrát už s explicitním poukazem na film: filmové zrychlování objekt rozhýbává („oživuje a zduchovňuje“), zatímco zpomalování jej činí hmotným a mrtvým. To znamená, že v těle které se pohybuje, prosvítá lidská duše, která tak „není jakousi mysticky nejasnou entitou, nýbrž přímo pozorovatelným aspektem časoprostorové skutečnosti“ (27). Jakkoli zde autora po obsahové stránce rád sleduji, přece jen bych opět stál o podrobnější vysvětlení. Co si mám představit pod „aspektem časoprostorové zkušenosti“, díky němuž je filmové „já“ tělem, jímž prosvítá duše (zjevně to bude takový aspekt já, který souvisí s pohybem). Třebaže má autor tyto obecné výroky promyšlené a bezpochyby i dobře zdůvodněné, doložení vztahem ke určitému Epsteinovu filmu a jím využití filmové technice by jim dodalo právě tu pozorovatelnost, o níž Matěj Kůs mluví.

V následujících oddílech (2.2. a 2.3.) autor ukazuje, že film je zvláště vhodné médium k roztržení objektů. Film dokáže prezentovat věci z mnoha různých hledisek. Toto „rozrušení časoprostorové struktury světa má za důsledek také rozrušení identity jeho objektů“ (32): věci se ve světě neustále dějí, a podobně je „i lidské já něčím nejednotným a veskrze fluidním“ (33). Matěj Kůs upozorňuje na produktivní stránku této destrukce reality. Filmové já je nejen na plátně představeno „v nekonečné šíři možných vztahů“, ale zároveň je divákovi nabídnuto, aby si je sám dotvořil a touto zkušeností zkonstruoval sám sebe (35).

Třetí kapitola vychází právě z tohoto vztahu, kdy se filmové já setkává s divákem. Matěj Kůs zde navazuje na recepční estetiku, konkrétně na Iserův pojem „implicitního čtenáře“, přičemž tento pojem pocházející spíše z analýzy textů přesazuje do recepce filmů a klade zvláštní důraz na emocionální nedourčenost diváka. Film se tak dotýká „afektů dosud nezpracovaných do verbálně-racionální podoby“ (38). Poté kapitola přejde k tématu upřímnosti. Osoby, které byly poprvé v životě předmětem záběru kamery, se o sobě dozvídají něco „bolestně pravdivého“ (40). Kamera je podobně jako druhý u Sartra cizím pohledem, který mne určuje a připravuje o to, kým jsem sám chtěl být. Kamera vnáší do našeho života vztah cizosti a stejnosti, jaký bychom bez ní neznali. Filmový záznam se tak podobá jednou provždy ukončenému „já“, totiž smrti, čili k situaci, kdy již nemáme žádné další možnosti (42). V tomto místě výkladu jsem nepostřehl, jak je tato upřímnost (čili definitivnost filmového záběru) slučitelná s výše uvedenou otevřeností filmového záběru pro nekonečno možných vztahů. Jde opravdu o filmovou upřímnost (o zachycení osoby, totiž její duše, která je patrná v pohybu), nebo naopak o umrtvení osoby?

Následující oddíl knihy, nazvaný „Pronikavý pohled“ (3.2.) tematizuje detailní zachycení filmované tváře či gesta, které díky detailnímu záběru a zpomalení dokáže zachytit i drobná afektivní hnutí. Zde se myslím dostáváme blíž k tématu upřímnosti, totiž ke specificky filmové schopnosti „rozlišit upřímná a neupřímná hnutí mysli a těla“ (46). Autor zde líčí extatickou, až erotickou blízkost filmovaného těla pro diváka. Pokud jsem si dříve posteskl, že práci schází opora v rozboru filmových technik, v této části práce je nejen přítomná, ale i dobře využitá a začleněná do celku úvahy. Celkový vztah mezi divákem a filmovým „já“ se ovšem blíží nejen milostnému, erotickému, mystickému či jinak strženému splynutí, ale zároveň i konfrontací s neznámem a absolutnem.

Výsledkem třetí kapitoly, a nakonec i celé práce je zjištění, že filmové „já“ a film obecně je pro Epsteina prostředkem, jak lidské já myslet jinak. Lidskou osobnost je třeba „neustále konstruovat v závislosti na jejím vztahu k druhému, nalézat ji tak, jak se pojí k ostatním i ke svému okolí“ (53n.).

Matěj Kůs předložil výbornou bakalářskou práci, o jejíchž kvalitách z hlediska filmové vědy si netroufám nic říci. Text je z mého pohledu, totiž ve filmové vědě nevzdělaného filosofa, výborně napsaný. Je založený na důkladné znalosti pramenů, autor sleduje napříč textem jasně formulovanou otázku a otevřít zajímavý, dynamický pohled na vztah mezi filmovým a skutečným já (či spíše na já jako vztah, v němž odlišení na filmové a skutečné působí uměle). K obhajobě mě napadají následující dotazy:

(1) V čem přesně nakonec tkví podle autora „upřímnost filmového já“? Rozumím tomu, že filmovaná osoba může být zabraná v nemilosrdně upřímném (zpomaleném záběru nebo zblízka). Záběr zblízka ale může být něčím odlišným od upřímnosti filmu (nebo filmové postavy). Nesměšuje autor pod tématem „upřímnosti“ dva různé motivy, totiž zpředmětnění (zvěcnění) osoby na jedné straně a vystižení navenek patrných hnutí mysli?

(2) V závěru po nás autor chce, abychom spojili bezprostřední blízkost (upřímně) filmovaného těla s nedostižnou, absolutní povahou života samého, který na nás v něm pohlíží. I když si s tím velmi volně dokážu cosi spojit, nedalo by se to říci určitěji? Asi je to více otázek naráz: jak přesně přechází práce od výkladu o splývajícím dotyku k líčení depersonalizované distance? A co to vypovídá o nás, kdo se tváří v tvář filmovému plátnu učíme nově rozumět sami sobě?

Práce jednoznačně splňuje požadavky na bak. práci. Navrhuji ji hodnotit jako výbornou.

V Praze, 27. srpna 2023

Jakub Čapek