

Fotogenie

Pojem „fotogenie“ se začal používat v polovině 19. století v souvislosti s fotografií a označoval nejprve objekt vytvořený světlem na fotografickou desku, později se jeho význam posunul od technických k estetickým souvislostem: fotogenie označovala určitou *kvalitu* toho, co bylo vytvořeno světlem. Jako fotogenický je popisován takový objekt (nejčastěji jím je tvář),¹ který na fotografii vyjevuje nové kvality.²

Pojetí expresivních schopností fotografie a toho, jak je možné dosáhnout fotogenie, se pohybovalo mezi dvěma póly. První z nich, který převládal od desátých do osmdesátých let dvacátého století, chápal umění fotografie jako umění mizanscény; jako umění, které zhodnocuje reálné skrze pečlivé rámování a svícení. Jen prostřednictvím takového technického mistrovství lze dosáhnout fotogenie. Fotograf má za úkol odhalit a předvést fotogenický potenciál přírody, vyjádřit realitu.

Oproti tomu stojí pojetí, podle něž by fotograf měl zapomenout na svou technickou zručnost a nechat fotografii, aby se jednoduše „stala“. Fotografie by měla odhalit něco, čeho bychom si bez ní vůbec nepovšimli – nechat „zázračně“ vyjevit to, co je pouhým okem nepostřehnutelné. Tento přístup je běžnější a odpovídá přibližně tomu, jak v běžném užití rozumíme adjektivu „fotogenické“: fotogenické je to, co je „krásnější“ na fotografii než samo o sobě, protože fotografie objevila a zviditelnila dosud neviditelnou kvalitu.³

V dějinách filmových teorií je pojem fotogenie úzce spjat se dvěma klíčovými tématy rané i klasické teorie: prvním je snaha definovat „esenci filmu“, vymežit film jako svébytné umění - fotogenie jako definiční znak nového umění (srov. Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Rudolf Arnheim); druhým je „epistemologický“ potenciál filmu, schopnost nového média pronikat za povrch věcí, odhalovat to, co je pouhým okem neviditelné – fotogenie jako výsledek odhalení, realizovaného okem filmové kamery (Balázs, Epstein, Dziga Vertov, Walter Benjamin).⁴

Nejnámější pokusy o vymezení fotogenie jako specificky filmové vlastnosti představují texty Louise Delluca (*Fotogenie*, 1919)⁵ a Jeana Epsteina (*Dobrý den, filme*, 1921; *Kinematografie viděná z Etny*, 1926).⁶ Tyto texty je ovšem nutné vnímat v dobovém kontextu filmové publicistiky a diskurzů o filmu.⁷ V období po první světové válce oslabuje ve Francii debata o kinematografii coby vědeckém a technologickém nástroji či prostředku informování a vzdělávání. Namísto toho začíná převládat diskurzivní modus, pojímající kinematografii jako spektakulární zábavu a jako novou uměleckou formu. K nejdůležitějším autorům, zaměřujícím pozornost na rysy nového média a na metody a techniky, které by mu umožnily filmu stát se uměním, patřil Louise Delluc.

Delluc chápal film především jako populární umění, které nabízí nové možnosti exprese a komunikace mezi lidmi; zároveň ovšem pocítoval potřebu vymežit film vůči ostatním uměním, a to narozdíl od jiných (např. Ricciota Canuda) ne coby syntézu jiných umění, ale skrze jeho jedinečnost – kterou lze postihnout právě pomocí pojmu fotogenie. Fotogenie, ve Francii jeden z nejrozšířenějších konceptů z období němého filmu,⁸ vychází u Delluca ze zájmu o jedinečnost filmového obrazu a z přesvědčení o mediující síle filmové kamery a filmového plátna. Základem filmové reprezentace má být „reálné“, které je ovšem transformováno filmovou kamerou a proměněno v něco nového – tuto transformaci umožňují především rámování, svícení a mizanscéna. Fotogenie způsobuje, že vnímáme běžné věci tak, jak jsme je dosud nikdy neviděli; tuto specifickou schopnost filmu ozvlášťňovat naše vnímání známého Delluc nespojuje s fotografií, jak by se nabízelo, ale s malířstvím a poezií: ty totiž – podobně jako film a narozdíl od fotografie – disponují schopností pohybu, života, transformace. Estetické ve filmu nezávisí na subjektivní invenci, ale na odhalující schopnosti lhostejného oka kamery. Louis Aragon zdůraznil schopnost filmu izolovat objekty pomocí rámování a přemísťovat je prostřednictvím střihu: detaily zbavené výlučně narativní funkce

tak např. v amerických filmech rekontextualizují fragmenty všedního života podobně, jako to činí koláže Picassa, Braqua či Grise. Fotogenii je tak možné chápat nejen jako prostředek přístupu ke zcela novému, tajemnému světu, ale také v jejím odporu vůči klasické estetice koherence a jednoty uměleckého díla a v privilegování diskontinuity, které ukazují modernistický potenciál tohoto pojmu.⁹

I pro Jeana Epsteina je fotogenie esenciální vlastnost filmu, která jej odlišuje od ostatních umění: „Filmové umění bylo Louistem Dellucem nazváno fotogenií. Je to šťastně zvolený výraz, který by měl být používán. Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věci, bytosti a duši, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zvětšen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění“ a dále dodává „...pouze pohyblivé aspekty světa, věci a duši se mohou nadít toho, že jejich morální hodnota bude posílena filmovým zobrazením.“¹⁰ Epstein tedy ztotožňuje fotogenii s „filmovým uměním“ a hodlá odpovědět na to, co je to fotogenie: namísto definice ovšem nabízí pouze – dosti neurčitou – charakteristiku vlastností toho, co je fotogenické.

Při hledání přesnější a produktivnější definice fotogenie v teoretickém uvažování o filmu ve dvacátých letech se můžeme obrátit k ruskému formalismu, konkrétně k textu Borise Ejchenbauma *Problémy filmové stylistiky* z roku 1927. I pro Ejchenbauma je fotogenie tím, co – byť poněkud paradoxně, vzhledem k původnímu významu slova – odlišuje film od fotografie: „Ve srovnání s filmem se oblast obyčejné fotografie definitivně vymezila jako základní, výchozí a praktická sféra. Vztah mezi fotografií a filmem je možné srovnat se vztahem mezi přirozeným a poetickým jazykem. Díky kinematografickému přístroji se podařilo objevit a využít takové efekty, které by obyčejná fotografie nikdy nemohla a nezačala využívat. Zjevil se problém ‚fotogeničnosti‘ (Louis Delluc), jehož hlavní význam spočívá v tom, že do oblasti filmu uvedl princip výběru materiálu podle specifických příznaků.“¹¹ Z oné analogie mezi vztahem přirozeného a poetického jazyka na jedné straně a fotografie a filmu na druhé, stejně jako z charakteristiky fotografie jako „praktické sféry“ je patrné, že pro Ejchenbauma je uměním, tedy sférou ne-praktického, bezzájmového, pouze film, nikoli fotografie – a to právě díky „fotogenii“. Opět se tu objevuje chápání fotogenie coby esenciální vlastnosti filmu jako umění: „Princip fotogenie stanovil základní podstatu filmu, specifickou a konvenční. Od tohoto okamžiku deformace reality zaujala ve filmu své přirozené místo podobně jako v ostatních uměních. V rukou kameramana funguje kamera podobně jako barvy a štětec v rukou malíře. Tatáž realita natočená z různých hledisek, v různých záběrech a jinak osvětlená nabízí odlišné stylistické efekty.“¹² Podobně jako u Delluca, i u Ejchenbauma je fotogenie výsledkem určité „práce“ a technického mistrovství při zachycování reality, která se sama nevyjevuje, ale musí být „deformována“. Nejkonkrétněji ovšem vymezuje fotogenii následující pasáž, která má také nejvíce charakter manifestu či programu: „Fotogenie tvoří ‚zaumnou‘¹³ podstatu filmu, která je v tomto smyslu analogická ‚zaumnému‘ prvku hudebnímu, slovesnému, malířskému pohybovému či jinému. Pozorujeme ji na plátně mimo jakoukoli souvislost se syžetem – v postavách, předmětech, krajině. Nanovo vidíme věci a **pocítujeme je jako neznámé** (zvr. P.S.). ... Fotogenický může být jakýkoliv předmět, je to jen otázka metody a stylu. Umělcem fotogenie je kameraman. Fotogenie využívaná jako ‚výraz‘ se mění na ‚jazyk‘ mimiky, gest, věci, úhlů kamery, záběrů apod., které jsou základem filmové stylistiky.“¹⁴ Zájem Ejchenbauma o fotogenii je zde zájmem formalisty o rovinu výrazu, o „jak“ filmu, o autonomní, nereprezentativní rovinu uměleckého díla – fotogenii přitom lze ovládnout, osvojit si pravidla toho, jak jí dosáhnout. Dosud unikavý koncept je zde instrumentalizovaný coby „jazyk“, který je možné si osvojit. Ejchenbaum ještě více přizpůsobuje fotogenii rejstříku formalismu tím, že určuje její funkci – tou je *ozvláštňovat*, narušovat zautomatizované vnímání věcí. Fotogenie tak sice je u Ejchenbauma v podstatě pouze filmovou variantou literárního prostředku ozvláštňování, takové vymezení ale na druhou stranu nabízí konkrétnější uchopení filmového, mediálně

specifického prostředku, kterým lze komplikovat a prodlužovat samotný proces percepcce, umožnit, abychom „pocítili věci“, vnímali kámen v jeho „kamennosti“. „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ‚ozvlášťňování‘ věci...“ (Viktor Šklovský).¹⁵

¹ Ve filmové teorii často také krajina, srov. např. Jacques Aumont, proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha 2004, s. 183; „[...] v roce 1924 se v textu *Viditelný člověk* (Bély Balázse, pozn. aut.) spojují a jsou stavěny na roveň krajina a tvář, celek a velký detail, krajní vzdálenosti. U Epsteina lze najít naprosto shodné pasáže [...] v textu *Dobrý den, filme*, v nichž se tváře ve velkém detailu stávají krajinami s vráskami, řasami a slzami...“

² Jacques Aumont – Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris 2001, s. 156.

³ Srov. Jacques Aumont, *The Image*. London 1997, s. 235-237 (L'Image, Paris 1990; český překlad: *Obraz*. Praha 2005).

⁴ Jak poznamenává Robert Stam, takovýto důraz na produkci nového vědění spojuje kinematografii s uměleckým modernismem coby projektem zpochybnění konvenční percepcce a rozumění. Srov. Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*. Malden – Oxford 2000, s. 33.

⁵ Louis Delluc, *Fotogenicie*. In: Jaroslav Brož – Ljubomír Oliva (eds.), *Film je umění*. Praha 1963, s. 23-27.

⁶ Jean Epstein, *Dobrý den, filme*. In: J. E., *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 91-113; též, *Kinematografie viděná z Etny*. In: J. E.: *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 135-169.

⁷ Pro kontextualizaci rané francouzské filmové teorie srov. především Richard Abel, *French Film Theory and Criticism*. Princeton 1988.

⁸ Samozřejmě nejen ve Francii, u nás srov. např. Jiří Voskovec, *Fotogenicie a supraréalita*. *Illuminace* 1, č. 1, 1989, s. 122-125 (původně *Disk* 2, 1925, s. 21-23).

⁹ Srov. Abel, c.d., s. 107-111.

¹⁰ J. E., *Kinematografie viděná z Etny*, s. 144, 146.

¹¹ Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej štylistiky*. In: Peter Mihálik (ed.), *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava 1986, s. 141.

¹² Tamtéž, s. 154.

¹³ *Zaum* – transmentální jazyk, překračující možnosti racionální analýzy. Pro ruské futuristy představoval zaum básnický prostředek, znemožňující přisoudit označujícímu nějaké označované; umožňoval tak oddělovat rovinu výrazu od roviny obsahu.

¹⁴ Tamtéž, s. 142.

¹⁵ Cit. in: Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, č. 1, 1998, s. 11.