Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Katedra filmových studií
(studijní obor: filmová věda)

Václav Krůček

Disertační práce

Intuice a vakuum filmového obrazu

Intuition and vacuum of film imaging

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

2020

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. února 2020

.....

Václav Krůček

Poděkování

Děkuji Kateřině Svatoňové za důvěru, s kterou od počátku přistupovala k mé práci, za její pochopení a trpělivost při obměnách téhož, za věcné připomínky a pečlivé korekce. Děkuji Susan za dlouholetou a vytrvalou podporu a také všem, které jsem oslovil.

Abstrakt

Má disertační práce zkoumá účinky specifických momentů filmu v rámci jeho ontologického potenciálu. Sleduje formy zásahů do stability a plynulosti vizuální re-prezentace, které mohou vyvolat *intuici* nového. Úvodní kapitoly jsou věnovány „obrazu o sobě“ jako prezentaci *trvání* sebe-modulujícího záběru, jehož zdánlivá nehybnost vyvolá (v součinnosti se zvukem) intuitivní tlak mimoobrazového pole. Vztah viditelného a tušeného je zkoumán z hlediska iniciačních impulsů a změn imanentních filmovému záznamu, jehož specifika jsou obsahem následujících argumentací. Záběry z tohoto pohledu neplní jen narativní funkci prostřednictvím obrazové re-prezentace skutečnosti, ale jsou také současně pohybem elementárních struktur v čase, jak je přibližuje Gilles Deleuze. Za pomoci odkazů k jeho úvahám analyzuji v dalších kapitolách faktory, podílející se na možném vyvolání intuice, jako jsou: *účinky* sekvenčních procesů diference, repetice a rytmu filmových obrazů, jejich trvání, elementarizace, refrakce a mizení. Náhlé vstupy těchto procesů a jejich setrvávání jsou prezentovány na konkrétních příkladech, v kterých intuice opouští médium a odhaluje skutečnost mimo film.

Abstract

My PhD thesis explores impacts of the specific moments of film within the context of its ontological potential. It follows forms of intervention into stability and continuity of visual re-presentation, which may induce *intuition* of the new. The opening chapters are devoted to the image “in itself”, presented as *duration* of a “self-modulating” shot, whose apparent stillness initiates (with participation of sound) the pressure of off-screen field. The relationship of visible and sensible is considered from this point as initiation of impulses and changes immanent to film recording, as examined in subsequent arguments. Presented shots in these cases not only fulfill its narrative function by means of pictorial representation, but act concurrently as movement of elementary structures in time, as Gilles Deleuze points out. Based on references to his reflections, the following chapters expand on topics that analyze factors, partaking in possible initiation of intuition: *effects* of sequential processes of difference and repetition in film images, their rhythm, duration, elementarization, refraction and disappearance. Sudden occurences and persistence of these processes are demonstrated in film examples, where intuition departs medium and unfolds reality beyond film.

Klíčová slova:

film – ontologie – Deleuze – reprezentace – čas – intuice – diference – repetice – stáze – modulace – rytmus

Keywords:

film – ontology – Deleuze – representation – time – intuition – difference – repetition stasis – modulation – rhythm

Obsah

1 Úvod 8

2 „Obraz o sobě“. Film 12

2.1 Vakuum filmového záběru 13

2.2 Tlak mimoobrazového pole 19

2.3 Bez alternativy. Gilles Deleuze 27

2.3.1 Dasein 34

3 Intuice, mechanismy iniciace 43

3.1 Diference a repetice ve světle filmu 44

3.1.1 Diference a repetice znaku bez významu 48

3.1.2 Repetice samotné diference 53

3.1.3 Intenzita a přízrak repetice 56

3.1.4 Holá repetice libovolného znaku. Film 60

3.2 Repetice a fenomenalizace fenoménu 67

4 Stáze 79

4.1 Zlom, stáze 80

4.1.1 Metoda a neuchopitelnost 82

4.1.2 Více než 10 vteřin. Morální dilema a skepse 85

4.2 Obraz-čas 89

4.2.1 Deleuzova třetí syntéza času. Prázdný čas 94

4.3 Transcendence a stáze. Paul Schrader 100

4.4 „Pillow shot“. Jasudžiro Ozu 107

4.5 Stáze a zločin. Michael Haneke 114

4.5.1 Každodennost a stáze 120

4.5.2 Zločin a mimoobrazové pole 123

5 Modulace 129

5.1 Zlom a iniciační obrazy „jiného rodu“ 130

5.2 Film/olecular. Imanence filmového obrazu 137

5.2.1 Modulace. Historický exkurz 140

5.2.2 Reuma a Gram. Tekutost a plynnost filmového obrazu 144

5.3 Maryon 150

5.3.1 Roland Barthes. Raymond Bellour 153

5.3.2 Obrazy malíře Billa 158

6 Rytmus 162
6.1 Rytmus diference. Filmový ritornel 163
6.1.1 Rytmus prostředí a ritornel vytržení. Lisandro Alonso 168
6.1.2 Ritornely Abbáse Kiarostamího 173
6.2 Rytmus repetice v peripatetických sekvencích filmů Bély Tarra 176
7 Mizení 184
7.1 Memento prázdného znaku 185
7.2 Noc smyslů 195
7.2.1 Temnota a tušení 202
8 Povrch 205
8.1 Film stoupající k povrchu 206
8.2 Duše povrchu. Robert Bresson 211
8.3 K jinému filmu. Alexandr Sokurov 218
9 Závěrem. Disertace. Geneze a souvislosti 227

Seznam vyobrazení 231
Seznam citovaných filmů 232
Seznam literatury 236

1 Úvod

„Imbecilní svět obrazů, přichycených jako lepidlem na myriády sítnic, nikdy nevytvoří obraz, kterým by se mohl stát. Poezie, jež se od toho všeho nedokáže oprostit, je pouze možnou poezií, poezií toho, co by mohlo být, a od kinematografie něco takového očekávat nemůžeme.“

(Antonin Artaud)

„Dnešek – po Deleuzovi bychom mohli říci – je jasným požadavkem filozofie uchopené skrze film – nebo filmu uchopeného skrze filozofii. Je jisté, že film nám nabízí paradoxní vztahy, naprosto nepravděpodobná spojení.“

(Alain Badiou)

Filmy si spojujeme s příjemnými pocity. Neklademe na ně nároky, které by přesahovaly rámec jejich možností. I z tohoto důvodu jsou ve velké míře vytvářeny tak, aby se staly podmanivým světem plynoucí iluze, skrývajícím ale zároveň svou strukturovanou povahu, disponující možnostmi pravděpodobné iniciace okamžitého poznání – intuice. Poměrně krátká historie ontologického pohledu na film má v podstatě omezené pole působnosti, neboť vznik a účinek možných ontologických momentů vyvolaných určitými filmovými záběry, bude vždy podřízen kontextu reprezentace, stále udržované při životě iluzí prostoru a fikcí příběhu. Tento fakt nejen vystavuje filmy relativitě interpretací (na rozdíl od jednoznačnosti jejich elementárních struktur), ale v podstatě ustanovuje iluzi a fikci jako normu, nad kterou by se vlastně nikdo nemusel pozastavovat, neboť náš obdiv k filmu je právě obdivem k této normě, která zaručuje pestré spektrum vizuálního uspokojení. Obecnou rovinu re-prezentace se pokusil transformovat do prezentace *vztahů* obrazů, jejich pohybu, rytmu a času ve svých dvou svazcích o filmu francouzský filosof Gilles Deleuze v průběhu 80. let. Jeho obtížně zařaditelné texty se postupně stávají hlavním vodítkem k vypracování této práce a jejich jednotlivých kapitol, neboť nabízejí možnou platformu k uchopení filmových momentů ve kterých se buď, lidově řečeno „neděje nic“ (lépe „děje nic“), nebo které neobvyklým způsobem narušují plynulost recepce v zájmu vytvoření nových, iniciačních spojení.

Filmy, rozvíjející tradiční formu narace, nabízejí plnost místo prázdnoty obrazu, akci místo nehybnosti, živou prezenci místo chybění. Nevytvářejí tedy nepřirozené, zvláštní situace, které by neočekávaně a tvořivě dezorientovaly subjekt. Film by se přitom mohl stát jedinečným nástrojem, jenž by prostřednictvím identity *objektu, obrazu a pohybu* vytvářel časové zlomy a vztahy, *narušující* vazby mezi objektem a subjektem (a to i za cenu mizení obrazů). Tyto vazby jsou natolik determinující a „zahalující", že nedovolí, abychom (ani mimo film) do skutečnosti pronikali.[1]

Tvrdit, že tento text je věnován možnostem narušování ustálených filmových norem prostřednictvím filmové události (*film event*), jejíž součástí jsou také neočekávané zlomy, se může zdát pošetilé v době, která si zakládá na atraktivitě filmového zážitku vytvářeného neustávajícími zlomy a překvapeními. Nejsou filmové blockbustery vlastně plné střihů a neočekávaných filmových událostí?

Následovat kapitoly této práce znamená rozvíjet myšlenkovou linii (s pomocí odkazů k hudbě, malířství a specifickým filmovým záběrům), [2] která opouští nezávaznost vnímání a směřuje k určitému *prostředí*, určitému *teritoriu*, vystavenému posléze prolomení nebo posunu. Toto prostředí je ve filmu vytvářeno a živeno rytmickou diferenciací, do které může náhle vstoupit prodleva záběrů jakoby „bez ambic"; záběrů, jejichž přirozenost a obyčejnost nastolí v běžném tlaku obrazů určité *vakuum*, kdy změna nebo zlom v diferenciaci vyvolá iniciační účinek intuice. Když záběry ztratí svůj předpokládaný „účel", začínají prostě být a toto zvláštní bytí, projevující se jako *trvání*, se může, za určitých okolností, stát iniciačním. Intuice v těchto ojedinělých případech tedy není náhlé, neznámé vnuknutí, ale vpád „jiného času", který intuici vyvolá a na čas udržuje.

Intuice má ve své nevyzpytatelnosti schopnost cirkulovat. Jako slabý impuls vstupuje do režisérova tvůrčího procesu, aby vytvořila podmínky a nástroje pro svůj svrchovaný, zpřítomňující a odhalující návrat. Pokud se má film stát ontologickou

1 „Jsme odděleni od věcí, bezprostřední danost není tedy bezprostřední daností; nemůžeme být však odděleni z pouhé nahodilosti, zprostředkováním, jež by vycházelo z nás a týkalo se pouze nás; ve věcech samých musí být tedy základ pohybu, jenž mění jejich povahu, věci se musí od samého začátku ztrácet, abychom končili u jejich ztráty, zapomenutí musí být založeno v bytí." Gilles Deleuze, Bergson 1859–1941. In: *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 23.

2 Vzhledem k rozsáhlému poli odkazů, kterými disponuje moderní umění a jeho reflexe, jsem se zaměřil na prvotní (zlomové) koncepty, podstatné pro argumentace jednotlivých kapitol. Ty jsou rozvíjeny prostřednictvím konkrétních projevů v oblasti malířského impresionismu, abstraktního expresionismu, hudebního a vizuálního minimalismu, filmového experimentu a filmového modernismu.

zkušeností, je třeba uvést intuici do praxe, jejíž náplní je „znovu-objevování“ prostředí percepcí, a to v jeho imanenci.[3] Celá disertační práce se vztahuje k „základnímu smyslu“[4] intuice, který bere v úvahu závažnost vztahu objekt – subjekt, ale ve svých argumentacích odkazuje především ke stěžejní tezi Henriho Bergsona: „otázky týkající se subjektu a objektu, jejich rozlišení a spojitosti, je třeba klást z hlediska času spíše než z hlediska prostoru“.[5] Film vytváří strukturovanou situaci, jejíž doménou je sice tvorba prostorové iluze, ta se ovšem paradoxně odehrává v pohybech „časo-plochy“ transformované až světlem do výsledného útvaru.[6] Intuice tedy může být zrozena v *místech* a *prostředích* neobvyklých, jedinečných diferencí, a to například jako náhodný vstup minimálních diferencí „nehybného“ záběru, jak bude dále uvedeno v samostatných kapitolách.

„Je ještě možné, aby se film mohl ‚znovu-vynalézt‘ (*to re-invent itself*) po tom všem, čím po celé století prošel?“ Tuto otázku, chápanou spíše jako morální znovu-nalezení své, možná už ztracené podstaty, si položil významný teoretik filmu Thomas Elsaesser před seminární prezentací filmu Bély Tarra *Turínský kůň* (2011).[7] Elsaesser připravoval studenty na sledování tohoto filmu jako na „výjimečnou cestu“, kterou budou muset trpělivě podniknout ale, jak podotýká, mnozí nevydrží a možná odejdou. „Tyto filmy jsou cestami, ale nikoliv cestami, které podniknou postavy tohoto filmu, ale cestami, na které vás, diváky zvu, aby jste je podnikli.“[8] To, co je ovšem podstatné pro jeho úvod, ale také pro celou tuto práci, je také zmínka o nastolení určitých *minimálních podmínek*, které se netýkají pouze naprosto minimálních podmínek života ústředních dvou figur (otce a dcery) v tomto filmu, na které Elsaesser poukazuje. Minimální podmínky mohou zahrnovat nejasné souřadnice místa a času, které film svou úspornou narací rozvíjí; ale minimální podmínky se týkají také primární obraznosti dané specifickou

3 John Ó. Maoilearca, Charlotte de Mille (eds.), *Bergson and the Art of Immanence, Painting, Photography, Film.* Edinburgh: University Press 2013.

4 Gilles Deleuze, *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006, s. 30.

5 Henri Bergson, *Hmota a paměť, Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003, s. 52.

6 Jednotlivé kapitoly vycházejí z procesů emanace specifických časo-ploch do prostoru. Jean-Francois Lyotard zmiňuje kantovský termín *Zusammennehmung* jako intenci kamery nalézat virtuální simultánnost, nalézat „prostory“ jako: „[...] neperceptivní, transcendentální, teprve vrhající do prostoru, který je ovšem nutný pro vnímání změny předmětů v čase. Je to prostor času“. Jean-Francois Lyotard, Idea svrchovaného filmu. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové 2002, s. 106 –107.

7 Přednáška Thomase Elsaessera se konala 8. 2. 2013 v Nanovic Institute for European Studies, University of Notre Dame, 211 Brownson Hall, Notre Dame, IN 46556, U.S.A. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot1ZPNLidwk > [Cit. 7. 9. 2019].

8 Tamtéž, [04:37–04:50].

skladbou, rozdílností a opakováním filmových polí – tedy pohybem, ale také zdánlivou „nehybností“ i prázdnotou záběrů, kdy se nám zdá, že film stoupá ke svému povrchu. Tyto záběry jakoby nechtěly mít nic společného se vším, co mělo kdy pro úspěch filmového příběhu význam. Právě návrat k těmto minimálním podmínkám filmu je pro mě předpokladem pro hledání a nalézání momentů, které prolomením plynulosti a samozřejmosti percepce umožňují cestu intuice k fenoménům mimo film – k specifickému rytmu a především – *času*.

Zvolená forma textu jako odborné eseje navazuje na oblast filmosofických[9] úvah a rozšiřuje tento postup v konkrétním prostředí.

9 Koncepci filmosofie (*filmosophy*), představuje britský spisovatel, filmař a zakladatel časopisu *Film-Philosophy* Daniel Frampton ve své knize *Filmosophy.* London: Wallflower Press 2006. Jeho práce představuje tendence myšlení filmu a myšlení filmem. Frampton konceptualizuje film jako „organickou inteligenci“ a svou formou a postupy navazuje na již existující projevy interpretace filmu ve spojení s filosofií, které prezentoval např. Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Jean-Francois Lyotard, Jacques Ranciere, Alain Badiou a další.

2 „Obraz o sobě“. Film

2.1 Vakuum filmového záběru

„Jestliže věci měly vnímající sílu, kterou ztratily, pak to bylo z určitého důvodu. Ztratily ji proto, že vyzařování obrazů světa a jejich pohyby do všech stran bylo přerušeno nepropustným obrazem, nazvaným lidský mozek. Mozek konfiskoval interval mezi akcí a reakcí ve svůj prospěch [...] a stal se centrem světa. [...] Montáž musí vložit vnímání do věcí, její operace jsou rehabilitací obrazu."

(Jacques Ranciere)

Vyzařující obrazy se nalézají, podobně jako filmové obrazy, na hranici aktuálního a virtuálního. Jsou to ale obrazy, kterým lidské vědomí vtisklo jinou, tedy svou podobu. Výběr a „smysl" obrazů vytváří naše vědomí k obrazu svému a jeho transformace do sféry médií zaručuje nekontrolovatelnou distribuci. Umění ale vytváří specifické obrazy, které jsou obdařeny svůdností i naléhavostí. Za určitých okolností mohou být spojeny s tušením přesahu, s tušením neznámého. Filmové umění se prostřednictvím obrazů snaží svádět diváka a udržovat ho v přesvědčení, že obrazy jsou přitažlivým dvojníkem, zrcadlem světa, aniž by naznačovalo, že objekt, obraz, a pohyb jsou totéž; že obrazy jsou světelné věci světa, potenciálně věci „o sobě". Tato sjednocující tendence uvažování souzní s Bergsonovou tezí, že hmota a vědomí jsou nejlépe re-konfigurovány právě ve světě obrazů, v kterém ovšem zvláštní živé obrazy poskytly „černé plátno",[10] zachycující, pozastavující obrazy světla, šířících se do všech stran. Vjemem se stává obraz odražený překážkou vědomí.[11] Mozek dále určuje intervaly, rozpětí mezi akcí a reakcí, určuje si rytmus svého obrazu. V konkrétní sféře umění a především filmu operuje vědomí jako nástroj, který je schopen manipulovat obrazy, je schopen „vtělit" obrazům podobu a status přijatelného, komunikativního. Objektiv kamery si vybírá ze světa to, co vidí oko, tedy to, co vidí a chce opět vidět subjekt. Běžný film se pak stává obrazem lidské mysli s tím, že zdánlivá realita je zahuštěna, kondenzována. Film nastoluje proces vnímání jako potlačení, jako *supresi*.[12] Rychlý

10 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 79–80.

11 Tamtéž, s. 81.

12 Toto potlačení ovšem vyvolává pohyb jinde. „Film zachycuje podstatu vnímání jako potlačení (*suppression*) – ale také potlačuje pohyb *zde* ve prospěch vidění pohybu někde jinde. Aktuální pohyb filmového ‚aparátu' je potlačen ve prospěch virtuálního pohybu (nebo události) obrazu"

mechanický pohyb filmových obrazů sice vytváří obrazy virtuální, ty ale v rámci „ekonomie pozornosti“ obvykle nezanechávají svůj virtuální *dozvuk*, který by mohl následovat, ale je ve velké míře potlačen právě důrazem na převládající dynamiku obrazů. Aby obraz/objekt získal zpět své vnímání, vyzařování, měl by být, hypoteticky, zbaven přímého vlivu subjektu; měl by být odlidštěn, de-humanizován. O fotografii víme, že se jí ve zlomku vteřiny daří de-humanizovat obraz, který je posléze její prezentací opět „polidštěn“. Film, jako mechanický nástroj pracující s rytmem a luminositou obrazů, by mohl být tohoto, skoro nepravděpodobného, de-humanizačního procesu také schopen, neboť jeho manipulace s časem v rámci překvapivé „de-subjektivizace“ má širší pole než fotografie. Médium filmu na jedné straně sice umožňuje generovat a formovat strukturální povahu obrazů/objektů, na druhé straně ale vytváří (ve většině případů) pouze již zmíněný *tlak* obrazů v zájmu omezeného času jejich konzumace. Tlak, který vytváří je regulován pohybem snímající kamery, rychlostí objektů na mizanscéně, vždy pak montáží, vhodnou editací toku obrazů. V neposlední řadě vstupuje výrazně do hry úloha již úplně modifikovaného, artificiálního obrazu, simulovaného CGI technologií. Je vhodné si právě v tomto kontextu připomenout, že Gilles Deleuze vystavěl ontologii filmového obrazu nikoli na re-prezentaci a důsledku filmových záběrů, ale na *intenzitě sil*, vytvářených pohybem strukturální povahy filmu, jejíž premisou je iniciování specifického času. Tato ontologie ale vychází z obrazů, které se nacházejí *před* objektivem kamery, případně jsou stopou světla na filmovém materiálu a udržují si tedy Bazinův charakter otisku, stopy, prezentované metodou fotografického obrazu[13]; tedy udržují si svou *indexikální* povahu[14] (kterou digitální

(Přeložil V. K.). John Mullarkey, *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality.* London: Palgrave Macmillan 2009, s. 149. Na základě tohoto procesu je pravděpodobné, že také „nehybnost“ záběru může vyvolávat pohyb jinde, v případě této úvahy se jedná o průniky mimo-obrazového pole.

13 Bazin nejen poukazuje na obtisk reality, ale poukazuje na obraz jako objekt samotný, jako samotný model: „Pouze objektiv nám poskytuje z objektu obraz schopný ‚vyprostit‘ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším, než přibližným otiskem: je to objekt samotný, jenomže oproštěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu: je to přímo model“. André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 17.

14 Zásadní krok v tomto ohledu učinil Peter Wollen, když aplikoval Peirceovu teorii indexu, stopy, na Bazinův koncept ontologie fotografického/filmového obrazu. Peter Wollen, The Semiology of the Cinema. In: *Signs and Meaning in the Cinema.* Bloomington: University of Indiana Press 1969, s.116–54. V současnosti, s rozvojem digitálních technologií, dochází k výrazným tendencím opouštět indexikální chápání filmu jako stopy. Tom Gunning, Moving Away from the Index. In: *Screen Dynamics, Mapping the Borders of Cinema*. Austrian Film Museum 2012, s. 42–52. Také: Tom Gunning, What’s the Point of an Index? or, Faking Photographs. In: Karen Beckman, Jean

technologie může podpořit nebo úplně eliminovat ve prospěch umělé iluze). Tato indexikalita obrazu ale neznamená, jak bude mnohokrát poznamenáno v textu, že filmové obrazy jsou pouhou re-prezentací skutečnosti. Právě strukturální pohyby, síly intenzit snímaného obrazu, které jsou podrobeny neobvyklým *sekvenčním* rytmům diference, diferenciace a opakování, by mohly překonat plynulou řeč znaků a poukázat zpět na film jako skutečnost; na prezentaci, prezenci, životy vnímajících obrazů „o sobě". Principy montáže, tak jak je popisuje Gilles Deleuze ve filmech Dzigy Vertova, jsou schopny vrátit za pomoci obrazů-pohybů a jejich spojení *vnímání do věcí*. Vertovovy montáže vyvolávají „nepřímý obraz čas".[15] Přímý *obraz-čas*, kterému je věnovaná tato práce, je vyvolán naopak čistými optickými a zvukovými situacemi. Přímý obraz čas se projevuje v poklidu, „v nastávání jako potencializaci",[16] v nastávání jako vyprazdňování jeho obsahové funkce, projevuje se tím, co nazývám *vakuum* filmového obrazu.

Termín *vakuum* (z latinského *vacuus*, prázdný) znamená ve fyzice prázdný prostor, nebo také vyprázdněný, vzduchoprázdný prostor. V ideálním případě vakuum znamená fyzikální stav, který už neobsahuje částice hmoty, do kterého ale může zasahovat fyzikální, například gravitační pole. Vakuum jako přenesený význam má v celém mém textu *metaforický* charakter, poukazující na tlak, ale především na jeho *nedostatek* ve filmových záběrech, které jsou obecně determinovány pohybem, změnami a intenzitou sil jejich strukturálních částic. Vizuální podtlak, vytvořený náhlým zklidněním, „nehybností" záběru, umožňuje vstup tlaku okolí, který má v případě filmového zobrazení charakter *mimoobrazového pole.* Tlak tohoto pole je tedy umocněn neočekávaným zlomem a trváním (setrváváním) takřka stejných obrazů. Ty se začínají „dít" ve specifickém čase, odlišném od času narativní složky filmu. Vstupy (vpády) právě těchto záběrů mohou iniciovat možnou, nenadálou intuici, kterou způsobuje okamžitost změny a načasování jiného typu *trvání*,[17] vyvolaného statickým záběrem jako vstupem dlouhé řady nízko-diferenciačních obrazů, které odkazují svou nepatrnou vizuální modulací k *vnitřní diferenci* obrazů/věcí.[18]

Ma (eds.), *Still Moving: Between Cinema and Photography.* Durham, N.C.: Duke University Press 2008, s. 23–40.

15 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 42, 103.

16 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 326 – 327.

17 „[...] intuice je spíše pohyb, jímž vystupujeme z našeho vlastního trvání". In: Gilles Deleuze, *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006, s. 33.

18 Vnitřní diference, podle Bergsonovy teze *diference v povaze*, je základem přímého pozitivního filosofického vztahu k věcem: „Má-li filosofie pozitivní a přímý vztah k věcem, pak pouze potud,

Aby vznikl v uzavřeném prostoru podtlak, musí existovat mechanismus, který tento tlak sníží. Ve fyzikálním prostředí potřebujeme (repetitivní) pohyb pumpy, která vzduch z uzavřeného prostoru vysává. Filmové příběhy se rozvíjejí jako pohyby a tlaky filmových obrazů a svou rychlostí a dynamičností shromažďují energii. Podtlak v těchto případech souvisí s dvěma faktory: s nenadálostí, náhlostí, okamžitostí „vysávání", a faktorem druhým; samotným vysáváním způsobeným rytmem (pumpy) pravidelné repetice „stejného" obrazu.[19] V tomto ohledu může být namítnuto, že právě tento stav zvýší tlak obrazu, který náhle vytvořilo jeho osamostatnění. Ovšem toto osamostatnění nastává již v prostředí tlaků, v prostředí nashromážděné energie, dané rychlou diferenciací a dynamikou pohybů jednotlivých předcházejících obrazů, zachycujících akce variabilních rychlostí. Dynamika obrazů tedy vytváří stálý, expanzívní tlak, který ovšem zároveň znemožňuje vstup opačného – vnějšího dostředivého tlaku „virtuálního" pole. Strukturální proměny náhle vloženého záběru (nebo obrazu ponechaného sobě samému), který mnohdy nelogicky vstupuje do již vytvářeného tlaku prostředí, nejen naruší plynulost vnímání, ale *vrátí vnímání zpět do samotného obrazu*, který začne žít na okamžik svým nezávislým životem.

Filmy Michaela Hanekeho *71 fragmentů chronologie náhody* (1994) a *Kód neznámý* (2000) mají podobnou stavební strukturu, složenou z krátkých a zdánlivě nesouvisejících fragmentů, které na závěr vytvoří konečný obraz mozaiky, zobrazující osudy několika postav. Zvláště *Kód neznámý* je zásobárnou studijního materiálu, která se v některých momentech dotýká absence významu, vedoucí přímo až k zmíněné problematice vakua filmového obrazu. Film na začátku zobrazuje například gesta hluchoněmých dětí v absolutním tichu, které se snaží uhádnout z posunků jiného postiženého dítěte skrytý význam naznačených obrazů; dále do filmového příběhu vložené nehybné záběry černobílých fotografií portrétů osob, zachycených skrytě ve vagónech metra, vyvolají ve své statičnosti intuici nefalšovaného humanismu; ale zejména, v našem případě, pohyb tvrdohlavé kamery odmítá diktát sledování postav a objektů a poskytuje prostor vyprázdněnému obrazu, aby začal žít svůj život, tedy – aby se stal do určité míry obrazem vnímajícím. Tyto záběry jsou zdánlivě nehybné, jen

pokud chce uchopit věc samu na základě toho, čím jest, v její diferenci vzhledem k tomu, čím ona sama není, to jest v její *vnitřní diferenci*". Gilles Deleuze, Pojem diference u Bergsona. In: *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 35.

19 Fenomén náhlého zlomu v kontinuitě záběrů bude zmiňován takřka v každé kapitole mé práce. Ve filmu je spojen s nahodilostí a okamžitostí iracionálního střihu, který je „prasklinou" senzo-motorického schématu. Srov. Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 254.

zvuková stopa zní pravidelným rytmem. Jeden ze série těchto obrazů přibližuje rurální prostředí francouzského venkova, kde otec jedné z hlavních postav vede hospodářství, aby, mimo jiné, zajistil komfort svému lehkomyslnému synovi, který ovšem posléze utíká do Paříže. Prostředí je zachyceno jen zkratkovitě drobnými pracovními úkony, za nimiž se ale skrývají důležité události (tušené vybití domácích zvířat, darování nové motorky synovi, jehož reakce nenaznačují přílišný vděk). Jeden konkrétní záběr je dlouhý a zdánlivě velmi banální (1:23:35–1:24:52). V prosvětlené krajině vidíme (ve statickém záběru) v dálce orající traktor, přibližující se pomalu směrem ke kameře, aby posléze krajinu v pravé části záběru opustil a pokračoval svou dlouhou a hlasitou jízdu v mimoobrazovém prostoru (a to dalších dlouhých 37 vteřin).

Obr. 01 – Záběry z filmu *Kód neznámý* (Michael Haneke, 2000).

Kamera ale odmítne sledovat pohybující se objekt/traktor a snímá nehybně a nepřetržitě krajinu dále.[20] Poté, co traktor opustí záběr, je celá krajina stále napuštěna onou „traktorovitostí", která je umocněna zvukem motoru; ten ale po chvíli slábne a krajina začíná žít svým vlastním životem. Pohybující se hlučný objekt „vytáhl" částečně z krajiny subjekt a zanechal jen vnímající tichý obraz, žijící stíny pohybujících se mraků. I v druhém případě je krajina/objekt nakrátko ponechána svému životu (00:37:45-00:38:47). Kamera je namířena na průhled do krajiny mezi dvě hospodářské budovy a probíhající děj si musí divák domyslet na základě neviditelné scény, existující v mimoobrazovém prostoru. Z dílny vychází chlapec, kterému otec právě sdělil, že venku na něho čeká nová motorka (tuto scénu nevidíme). Chlapec přebíhá zorné pole kamery do mimoobrazového prostoru, kde nastartuje motorku a nasedá na ni (ani tuto

[20] Tento typ záběru nazývá Gilles Deleuze „obsedantní, naléhavé rámování" a reaguje tím na stylistické postupy, které analyzuje Pier Paolo Pasolini jako „volné, nepřímé subjektivno". V těchto případech kamera reflektuje vědomí a pociťujeme přímo její přítomnost jako projev „vědomí-kamery". Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 95.

scénu nevidíme, jen slyšíme). Chlapec projíždí před kamerou mimo statek, ale kamera vytrvale a nehybně hledí do krajiny mezi budovami, kde si vítr pohrává s trsy trávy. Jen malé shrnutí obou scén: pohybující se objekt, jako audiovizuální předmět zájmu (s námi, tedy subjektem) vyklidil prostor, aby poté umožnil tlak mimoobrazového pole, které se vrací a oživuje již krajinu jaksi „o sobě“ v obraze již zpětně vnímajícím.

Obr. 02 – Záběry z filmu *Kód neznámý* (Michael Haneke, 2000).

Prodlévání „vyprázdněného“ záběru, přítomného, ale zbaveného zjevného pohybu objektů, rozkolísá, na moment odejme vlastnictví obrazu subjektem. Vědomí, zachycující obrazy, se stane jakoby polopropustným, neboť obraz si na chvíli určí svůj vlastní rytmus, své setrvávání, svůj únik. V obou případech jsme svědky paradoxní situace. Vědomí-kamera, řízené subjektem (tvůrcem), odmítne sledovat předmět zájmu proto, aby částečně vyprostila obraz z područí subjektu (diváka) a nechala tento obraz žít vlastním životem, kterým, většinou nepoznán, žije.

Následující kapitoly jsou analýzami variací tohoto vizuálního úkazu. Pokusí se nalézt příčiny, které způsobují iniciaci intuice, spojované většinou přímo s narací a těsným vztahem *objekt-subjekt*. Účast a úloha subjektu při vnímání uměleckého díla je nezpochybnitelná; zůstává však otázkou, do jaké míry subjekt a vědomí afektuje obraz, do jaké míry je schopno přenechat *aktivitu* jemu samotnému a silám, které ji formují a doprovázejí. Tento text vychází z přesvědčení, že právě specifické audiovizuální operace filmu mohou tyto síly a jejich intenzity zpřítomnit, neboť jedinečným způsobem svolávají fenomény diferencí, diferenciací a repeticí (ostatně filmu vlastní), aby v jejich rytmu nechaly vyvstát obrazy vnímající, tedy obrazy již zbavené plné tíhy vyžadované reprezentace, stejně jako zbavené tíhy možných asociací.

2.2 Tlak mimoobrazového pole

Skutečnost, že jsme obklopeni objekty, které skrývají svou neviděnou a neviditelnou stranu, které ukrývají neviditelnost prostřednictvím své viditelnosti, je skutečností všeobecně známou. Kdo jiný by mohl poukázat na aktivní vztah viditelného a neviditelného lépe než Maurice Merleau-Ponty: „žádná věc, žádná strana věci, neukazuje sebe aniž by aktivně neskrývala jiné, odhaluje je v aktu jejich skrývání.“[21] Film ovšem, díky svému rámování, pohybu v záběru a trvání obrazu, představuje a může představovat fenomény viditelnosti a neviditelnosti s mimořádnou kreativitou a naléhavostí.

Vakuum filmového záběru, které bylo nastíněno v předcházející kapitole, je způsobeno odnímáním odstředivé aktivity obrazů, specifickou funkcí filmových postupů, které volí odlišný rytmus diference a repetice obrazů s důrazem na jejich trvání. Osamostatnění záběru vytvoří nejprve jeho tlak, tlak *výrazový a významový*. Tento tlak vytváří souběžně tlak času, tlak trvání,[22] který setrváváním záběru postupně zesiluje, na rozdíl od významové složky obrazu, která slábne. Obraz začíná významově „uvadat“ a s jeho trváním narůstá očekávání, nutkavé tušení něčeho, co by mělo nebo mohlo přijít, nebo co nepozorovaně přichází. Přichází odkud? Právě v těchto chvílích začíná vstupovat do hry tušení nejen *mimoobrazového prostoru*, ale zvláštního typu *mimoobrazového pole*, které může, s de-aktivací obrazu nebo specifickou rytmizací, přerůstat v jeho tlak. Neobvyklý pohyb kamery, narušená logika střihové skladby a především zvýraznění zvukové stopy mimo záběr, by mohly odhalovat mnohem více ze skryté přítomnosti mimoobrazové skutečnosti, ale divák pod vlivem většinou přesvědčivého a plynulého filmového příběhu tyto faktory nebere příliš v úvahu a považuje „mimoobrazovost“ za samozřejmost.

21 Maurice Merleau-Ponty, Introduction. In: *Signs*. Evanston, IL.: Northwestern University Press 1964, s. 19 (Přeložil V. K.).

22 „Tlak času v záběru“ je poměrně frekventovaný obrat, který začal být používán Andrejem Tarkovským: „[...] čas proudící uvnitř záběru vytváří rytmus obrazu; a rytmus není determinován délkou editovaných částí, ale tlakem času, který v nich proudí“. Andrej Tarkovskij, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema.* Austin: University of Texas Press 1989, s. 117. Tento termín byl poté převzat také Deleuzem. U dlouhých statických nebo pomalých záběrů je tlak času uměle vyvolán. V kontextu této kapitoly je důležité nacházet vazbu mezi *prvotním* tlakem času v záběru a jeho postupným unikáním ve prospěch tlaku mimoobrazového pole.

Cílem této kapitoly není rozšiřovat již tak široké pole zevrubných analýz typů mimoobrazového prostoru,[23] ale pozastavit se nad rozlišením funkce mimoobrazového prostoru a širšího mimoobrazového pole a poukázat zejména na význam (Deleuzova) *absolutního* aspektu *mimoobrazového pole*, jehož průnik do obrazu je spojován s trváním, s možnou transcendující silou záběru. Deleuze rozlišuje dva aspekty mimo-obrazového pole – *relativní a absolutní*.[24] Mezi těmito aspekty existuje vzájemný vztah, kdy jedno nemůže existovat bez druhého. V rámci tohoto tématu bude ale důležité poukázat na vzájemné „přelévání" a intenzitu těchto fenoménů. Akční filmy jsou doslova ukázkou „souboje" prostoru uvnitř rámu s mimoobrazovým prostorem; naopak tiché, pomalé záběry plné napětí v hororových filmech nejsou jen příkladem určité existence hrozby za překážkou v mimoobrazovém prostoru, ale vyvolávají pocit jakési *obecné* hrozby, která přichází z větší dálky v podobě „doléhání" *absolutního* aspektu mimoobrazového pole. Je to právě tlak a přetlak v podobě tohoto pole, daný volbou a především délkou záběru, který má, nebo může mít, po neočekávaných filmových zlomech, přímý vliv na iniciaci možné intuice.

Stručně řečeno: filmové obrazy jsou obecně vázány na existenci mimoobrazového pole, které se rozpíná do virtuálního „neomezena". Stejně tak síly neohraničeného mimoobrazového pole pronikají formátem a působí směrem do obrazu. Na specifický charakter *dostředivé a odstředivé* funkce mimoobrazového pole upozorňuje již André Bazin, když poukazuje na rozdílnosti jeho chápání v malířství a filmu:

> Proti prostoru přírody a naší aktivní zkušenosti, která vytyčuje vnější meze přírody, rám u obrazů staví prostor zaměřený dovnitř; prostor k pozorování je otevřen pouze dovnitř obrazu. [...] a naopak všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se údajně rozšiřuje donekonečna, do světa. Rám je dostředivý, filmové plátno odstředivé. Z toho plyne, že obrátíme-li malířský postup naruby a vložíme filmové plátno do rámu, prostor obrazu ztratí svou orientaci hranice a zapůsobí na naši představivost jako cosi neomezeného.[25]

23 Analýzy typů mimoobrazového prostoru/pole (*out-of-field, off-screen field, franc. hors-champ*) jsou poměrně rozsáhlé. Problematika mimoobrazového pole je zahrnuta do analytických studií: Nöel Burch, *Theory of Film Practice.* Princetown: Princetown University Press 1981. Dále také v esejích: Pascal Bonitzer, *Cahiers Du Cinéma,* 264, Fevrier 1976; *Cahiers Du Cinéma,* 284; Decadrage (Deframings) Janvier 1978; Livio Belloï, Poétique du hors-champ. *Revue Belge du Cinéma*, 31, 1992; David Wilson (ed.), 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle. *Cahiers Du Cinéma*, IV, 2000, s. 197–203; Helena Bendová, Typy mimoobrazového pole (případ Hitchcocka a Hanouna), *Iluminace*, 3, 2003, Praha, s. 5–23.

24 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 28.

25 André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 145.

V pohybech filmových záběrů, na rozdíl od statických obrazů v malířství, se setkáváme s neustálým, aktuálním vlivem mimoobrazového prostoru, který vnímáme podvědomě, pokud není při snímání záměrně zdůrazněna jeho přítomnost. Problematikou dostředivé a odstředivé funkce mimoobrazového pole v malířství se v polovině 80. let zabývá i Rosalind Krauss. Ve své studii nazvané „Mřížky“ [26] se zamýšlí nad obrazy Pieta Mondriana. Jeho abstraktní kompozice, většinou konstruované z horizontál a vertikál, jsou navenek omezeny formátem plátna. Aniž si to divák přímo uvědomí, jeho linie mohou pokračovat mimo obraz a jeho plátna mohou být myšlena jako detaily obří sítě, kterou ve skutečnosti plocha obrazu jen zasáhla. Krauss tuto problematiku přibližuje následovně:

> Logicky řečeno, mřížka se rozpíná, a to všemi směry do nekonečna. Jakékoliv hranice, které jim daný obraz vymezí, mohou být viděny, v souhlasu s touto logikou, jako náhodné. Dané výtvarné dílo je tedy prezentováno jako fragment, malý kousek výřezu z nekonečně velké tkaniny. Mřížka tedy směřuje z díla ven, do vnějšího prostoru, kde potvrzuje svět mimo rám. Toto je odstředivé (centrifugální) čtení mřížky. Dostředivé (centripetální) chápání mřížky směřuje z vnějšího ohraničení směrem dovnitř uměleckého objektu. Mřížka je, ve vztahu k tomuto čtení, re-prezentací všeho, co odděluje umělecké dílo od ambientního prostoru a jiných objektů. Mřížka je (v dostředivém čtení) projekce hranic světa do interiéru díla; je to mapování prostoru uvnitř rámu do sebe samého. Je to modus repetice, obsah, kterým je obecná podstata umění jako takového.[27]

Projekce filmového obrazu v digitálních médiích je v podstatě také (i technicky) „děním v mřížce“, které vstupuje dovnitř z mimoobrazového pole a které množiny pixelů v řádkování rozeznívají. V počátcích filmu, kdy byl pohyb kamery omezen a v podstatě fixován na nepohyblivý stativ, bylo běžné, že postavy komunikovaly (nebo byly dokonce částečně ponořeny) do mimoobrazového prostoru. Tímto typem prostoru se (v jedné z prvních systematických studií) zabýval Nöel Burch. V kapitole nazvané „Nana aneb dva druhy prostoru“ ustanovuje mimoobrazový prostor jako svébytný prostor,

[26] Rosalind Krauss, Mřížky (*Grids*). In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge: MIT Press 1985, s. 9–22. Funkce této mřížky může mít metaforickou podobu například ve filmu Michelangela Antonioniho *Povolání: reportér* (1974) – viz zobrazení v této podkapitole, nebo ve filmech Roberta Bressona *K smrti odsouzený uprchl* (1956) a *Kapsář* (1959), kdy mřížka odděluje vězně od zbytku světa.

[27] Tamtéž, s. 18–19.

který je těsně provázán s obrazovým prostorem filmového záběru.[28] Burchově analýze typů mimoobrazového prostoru by mohla být věnována samostatná studie, neboť historie filmu zná množství příkladů použití všech typů vztahu obrazu a mimo-obrazového prostoru. Burchův příklad, vztahující se k filmu *Nana*, je ukázkou tušení mimoobrazového prostoru, na který je poukázáno pasivním záběrem kamery, který se později ukáže jako určující pro regulaci tlaku mimoobrazového pole. Pokud je děj příběhu odsunut mimo úhel záběru, vytváří se velmi zvláštní vazba mezi obrazem a jeho okolím. Tato vazba může být snadno narušena aktivním pohybem kamery, který rychle „ukrajuje" okolní prostor a viděné tak získává dominanci, neboť účinně eliminuje záhadnost vstupu mimoobrazového prostoru, potažmo pole. Rychlý pohyb kamery, rychlá výměna záběru a protizáběru je nutností v žánru akčního filmu, kde dynamika a celková dramatičnost obrazu je podmínkou. V těchto případech je dění v mimo-obrazovém prostoru *responsivní*, je již zmíněným „soubojem" dvou prostorů, který působí na krátkou vzdálenost a je většinou rychle opuštěn, aby následující záběry okamžitě zachytily další akce. Naopak artový film ve většině případech preferuje omezenou pohyblivost kamery, její nezávislost. Tyto postupy snímání otevírají dveře novým pohledům a umožňují tak vstup možného, jakkoli vzdáleného *absolutního* mimoobrazového pole.[29]

Zatímco analýze mimoobrazovému prostoru byla v mnoha studiích věnována poměrně velká pozornost, téma energie (tlaku) mimoobrazového pole ve své

28 Nöel Burch, *Theory of Film Practice*. Princetown: Princetown University Press 1981, s. 17–31. Druhá kapitola začíná analýzou filmu Jeana Renoira *Nana* z roku 1926. Jak uvádí Burch: „[...] více než polovina záběrů celého filmu spočívá v sekvencích, kdy postavy vstupují a vystupují z mimoobrazového prostoru, aniž by kamera zachytila pohybem (nebo okamžitým střihem) příjemce, nebo druhou stranu. Některé figury jsou dokonce filmovým rámováním rozpůleny, nebo vidíme například v rozhovoru pouze jejich ruku". Burch definuje šest základních segmentů mimo-obrazového pole: první čtyři segmenty jsou v podstatě čtyři strany (většinou) obdélníkovitého záběru, z kterých figury, většinou zleva nebo zprava, vstupují nebo vystupují. Pátým je prostor „za kamerou" do kterého figury směřují a kterou míjí a konečně šestým jsou překážky v záběru, za kterými figury mizí; tedy stěny, dveře, překážky v krajině atd.

29 V současném artovém filmu se vyskytují dnes již významné scény, kdy vstup a výstup do mimoobrazového prostoru je spojen s tušením, ohrožením a násilím. Jednou z nejvýraznějších scén je záběr vraždy mladé dívky v Hanekeho filmu *Bennyho Video* (1992), která se odehrává v mimoobrazovém prostoru mimo obrazovku, kdy videokamera staticky snímá jen část místnosti a nikoli násilný čin, jehož děj přebírá zvuková stopa. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=9miMf0tWa8U> [Cit. 10. 9. 2019] nebo záběr dvou mladíků, kteří ohrožují cestující v metru opět v Hanekeho filmu *Kód neznámý* (2000). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UTK9kavj-18> [Cit. 10. 9. 2019]. Jedinečnou ukázkou pátého segmentu mimoobrazového pole, tedy pole „za kamerou" je celý film Abbáse Kiarostamiího *Shirin* (2008), zobrazující pouze emoce v tvářích hereček, které postupně v přítmí kinosálu sledují romantický film o tragické lásce princezny Shirin. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=unE8NtSEIkk> [Cit. 10. 9. 2019].

přesahující, absolutní funkci, je stále otevřena různým interpretacím. Mimoobrazový prostor je spojen s diegezí filmového záběru, zatímco energie mimoobrazového pole je spojena s existencí neomezeného, virtuálního absolutního mimoobrazového pole. Film je vázán na konkrétní pohledy ohraničené rámem, jeho duch se ale vztahuje především k tomu, co tento rám vzdáleně přesahuje. Deleuze rozlišuje tyto dva aspekty mimoobrazového pole:

> Mimoobrazové pole má v sobě samém nebo jako takové dva aspekty, které se svou povahou liší: relativní aspekt, jímž uzavřený systém odkazuje v prostoru k nějakému souboru, který není vidět, ale který se může zviditelnit i za cenu, že vyvolá nějaký nový, neviděný soubor, až do nekonečna; a druhý absolutní aspekt, jímž se uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného.[30]

Deleuze prvnímu aspektu, relativnímu, přikládá „pragmatický" význam. Jeho účinnost v podstatě nenarušuje plynutí filmu, je jeho součástí; figury podřízené naraci v něm komunikují s prostorem mimo záběr, který doslova hraje ve filmu svou roli. Druhý aspekt, absolutní, přibližuje Deleuze v definici:

> V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě (absolutní aspekt) svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš že doléhá (*insiste*) nebo že přetrvává (*subsiste*), určitě radikálnější jinde, mimo homogenní prostor i čas.[31]

Deleuze tvrdí, že jak relativní, tak absolutní aspekt mimoobrazového pole spolu souvisí a že tyto dva aspekty vstupují do vzájemného vztahu. Aby tento vztah objasnil, používá obrazovou metaforu „vlákna":

> Avšak budeme-li považovat určitý zarámovaný obraz za uzavřený systém, můžeme říci, že jeden aspekt převažuje nad druhým podle povahy „vlákna". Čím je toto vlákno, které spojuje viděný soubor s jinými neviděnými soubory, silnější, tím lépe mimoobrazové

30 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 28.

31 Tamtéž, s. 29.

> pole uskutečňuje svou první funkci, jíž je připojování prostoru k prostoru (relativní aspekt pole). Avšak čím je vlákno tenčí, čím více vstupuje trvání do systému jako nějaký pavouk, tím lépe uskutečňuje mimoobrazové pole svou další funkci, jíž je uvést do systému, který není nikdy dokonale uzavřený, trans-spaciální a spirituální prvek. Dreyer z toho učinil asketickou metodu: čím více je obraz prostorově uzavřený, dokonce redukovaný na dvě dimenze, tím je způsobilejší otevřít se čtvrtému rozměru, kterým je čas, a dále pátému, jímž je Duch.[32]

Deleuze zde poukazuje na duchovní rozměr Dreyerových filmů (jako je tomu v *Utrpení Panny orleánské*, 1928), jehož vnitřní síla vyzařuje nejen z hereckých výkonů v prostorově uzavřených situacích, ale jak bude v této práci naznačeno, také ve svém ohraničení delšími časovými prodlevami záběrů, které jim vracejí jejich naléhavost. Pokud se obsah filmových políček v časovém úseku rychleji proměňuje, ať už aktivním dějem před kamerou, jejím pohybem nebo střihem, dochází k modelování (uvědomělé manipulaci) filmového času ve prospěch postupujícího příběhu a jeho zápletky. Prostředkem dosažení stavu, kdy film prochází čtvrtým rozměrem a směřuje k rozměru duchovnímu je ale rovněž ustrnutí pohybu kamery, které zdůrazňuje vstup, průnik jakéhosi tušení, souvisejícího přímo se zvyšováním tlaku okolí a postupným „prosakováním" absolutního mimoobrazového pole. Působení tohoto pole a jeho vstupy začínáme pociťovat intuitivně, neboť je nespatřené – neviditelné. V rámci audio-vizuální možnosti záběru může být tato neviditelná síla zpřítomněna a umocněna již zmíněnou zvukovou stopou, která výrazně zesiluje přítomnost jakéhokoliv dění v mimoobrazovém prostoru. Mezi další prostředky poukazující na přítomnost intenzity mimoobrazového pole mohou být okamžité účinky gravitace (neočekávaný pád předmětů nebo jejich kutálení dovnitř a vně záběru), ale také účinek náhlého závanu neviditelné síly, kterou představuje *vítr*.[33] Andrej Tarkovskij používá například tento okamžitý efekt prudkého závanu větru ve svém mistrovském díle *Zrcadlo* (1975) ve dvou řadách sekvencí 00:10:56-00:11:27 a 1:18:45-19:30. Soustavný a zvyšující se tlak

32 Tamtéž, s. 28–29.

33 Historicky existuje paralela větru a člověka ve vztahu k duchovnímu obsahu již v textu bible: „Vítr vane, kam chce, jeho zvuk slyšíš, ale nevíš, odkud přichází a kam směřuje. Tak je to s každým, kdo se narodil z Ducha." Jan 3:8, B 21. Pokud vítr (vichr) fouká ve filmu neustále, pak může mít povahu nejasné a těžko zdůvodnitelné hrozby, jako je tomu například během celého filmu Bély Tarra *Turínský kůň* (2011), kde atmosférické jevy vázané na mimoobrazový prostor mají otevřeně symbolickou funkci; náhlý prudký závan větru u Tarkovského se stává okamžitým, neodůvodněným *poselstvím* z větší dálky – ze vzdálené oblasti absolutního mimoobrazového pole.

mimoobrazového pole je nicméně především v moci déle trvající de-aktivace filmového obrazu. Deleuze v tomto případě, kromě Dreyera, odkazuje k tvorbě Jasujira Ozua a především Michelangela Antonioniho, který používá ve svých filmech často typ (již zmíněného) „obsedantního rámování“.

Obr. 03 – Záběr z filmu *Povolání: reportér* (Michelangelo Antonioni, 1974).

Do těchto záběrů figury ještě nevstoupily ale my tušíme jejich přítomnost. Tušení není v těchto případech jen věcí obsedantního rámování ale je vyvoláno také a především nestandartní délkou vloženého pomalého (nebo statického) záběru. Tušené se může stát posléze viditelným, ale nejzajímavější je, že většinou zůstává – aniž by ztrácelo svou intenzitu – nepřístupným, tedy neviditelným. Tento aspekt Deleuze rovněž spojuje s absolutním mimoobrazovým polem:

> Když Claude Ollier definuje Antonioniho geometrický rám, neříká pouze, že očekávaná osoba ještě není viditelná (první funkce mimoobrazového pole), nýbrž říká rovněž, že se momentálně nachází v pásmu prázdna, které je „bílé na bílém, nenafilmovatelné“, tedy je vlastně neviditelná (druhá funkce).[34]

[34] Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 29.

Intuitivní tušení objektů (osob) za překážkou je možné zažívat i v reálném prostředí, ale bez existence rámu a soustředěné pozornosti na jeho vnitřní obsah postrádá toto tušení svou intenzitu. V tomto momentu se dostáváme k myšlence, která může být formulována následovně: v čem může být film jako médium naprosto unikátní a v čem je schopen odpovídat na otázky, které si kladla filosofie, respektive fenomenologie? Je samozřejmé, že film ve většině případů „jen" re-prezentuje v nekonečných variacích velký příběh světa, ale jeho skutečnou premisou jsou nejen možné zástavy, nepravděpodobná spojení, mizení viditelného, ale také a především palčivé *tušení* něčeho, co je mimo viditelný dosah a co nelze vyjádřit ani myslet, jen intuitivně pociťovat. Deleuze se odvolává k myšlenkám Jeana-Louise Schefera:[35]

> Schefer říká, že kinematografický obraz, jakmile přijme za svou odchylku pohybu, způsobuje *pozastavení světa*, nebo vyvolává *rozpad* viditelného, což myšlení nezviditelňuje, jak si to představoval Ejzenštejn, a naopak se obrací k tomu, co se v myšlení myslet nedá, tak jako k tomu, co se nedá vidět ve vidění.[36]

Existence možné duchovní intenzity filmových záběrů se zdá být obsažena v síle příběhu, v zápletce filmového děje, v individuálním jednání postav nebo zvolené formě a intenzitě záběrů; ale v širším pojetí obrazu, přesahujícím rám, je tato intenzita spojená s energií absolutního mimoobrazového pole, kterou ovšem není vůbec jednoduché iniciovat nebo nechat působit. Dříve, než budou procesy, spojeny s touto iniciací analyzovány za pomoci konkrétních vizuálních a zvukových příkladů, považuji za nutné nastínit celkový rámec uvažování a přístupu k této látce, který se odlišuje od analýz, vycházejících z reprezentační funkce uměleckého díla, potažmo filmového obrazu, jenž bývá plně podřízen narativní funkci.

35 Jean-Louis Schefer, L'homme ordinaire du cinéma. *Cahiers du Cinéma*. Paris: Gallimard 1980. (*The Ordinary Man of Cinema*. Los Angeles: Semiotext 2016.)

36 Gilles Deleuze, *Film2: Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 201.

2.3 Bez alternativy. Gilles Deleuze

Tato kapitola ustanovuje teoretickou platformu (podpořenou třemi faktory), z které se budou odvíjet základní argumentace, týkající se vztahu filmových obrazů a možné iniciace intuice. Cílem kapitoly je poukázat na Deleuzovy interpretace formativních procesů filmu, které se mohou podílet na de-stabilizaci jeho plynulé reprezentační funkce. Tyto faktory se týkají nehybnosti, změny a mizení filmových obrazů v procesu své *sebe-modulace.* Zároveň bude ve zkratce naznačen Deleuzův postoj k filmu jako přetrvávající rozpor mezi *prezentačním* a *re-prezentačním modem*. Tedy rozdílem mezi prezentací elementárních struktur, jejich intenzit a funkcí,[37] které stojí u zrodu formací *obraz-pohyb* a *obraz čas*, a *důsledků* filmové re-prezentace, jejíž široká platforma zahrnuje i častý výskyt filmových klišé.

Počátečním impulsem k sepsání prvního svazku o filmu byla Deleuzova snaha o vytvoření znakové taxonomie jako strukturálního základu filmové analýzy. Jeho pokus o novou klasifikaci znaků, kterou film ve svém audio-vizuálním pohybu nabízel, vyústil v nový úhel pohledu na existující klasifikaci znaků Charlese Sanderse Peirce.[38] Samotný charakter filmového média dále umožnil Deleuzovi uskutečnit novátorský experiment, inspirovaný Henri Bergsonem (nehledě na jeho kritický postoj k filmu),[39] organicky

37 Na elementární procesy, které se odehrávají ve filmovém záznamu nebo obecně v prostředí filmového aparátu (s ohledem na minimální diferenciaci obrazů) bylo poukazováno již v eseji nazvané *Ideologické účinky základního kinematografického aparátu*, kterou publikoval Jean-Louis Baudry v roce 1970. Jean-Louis Baudry, „Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base". *Cinétique* 7–8, 1970, s. 1–8. Později, na počátku devadesátých let, jsou tato témata (a zejména téma nehybnosti filmového obrazu) aktualizována především v publikací Raymonda Belleura, *L'Entre-Images – Photo, Cinéma, Vidéo*, o které se zmiňuji v samostatné kapitole „5.3.1 Roland Barthes. Raymond Bellour ", s. 154 –159.

38 Pro Deleuze je upřednostnění narativní linie filmu stejně jako jeho „lingvistické" chápání nepřijatelné a je pouhým sekundárním produktem časo-prostorového uspořádání elementární filmové struktury *obrazu-pohybu*. Na rozdíl od Saussurovy lingvistické teorie znaků se proto obrací k Peircově znakové *triádě* vztahu objektu a znaku, kterou modifikuje na základě kinematografické *sebe-modulace*: *ikonu* (*prvost)* transformuje na *obraz-afekt,* existující jako kategorie Bytí o sobě, *index* (*druhost*) chápe jako *obraz-akci*, která je vztahem mezi *situací a akcí* a konečně *symbol* (*třeťost*) získává označení *obraz-vztah*, který poukazuje na pluralitu možných vztahů, které jsou například výsledkem filmové montáže. Velmi podrobná analýza tohoto tématu: Roger Dawkins, Deleuze, Peirce and the Cinematic Sign. In: *Semiotic Review Of Books*, *15*(2), 2005, Toronto, s. 8–12.

39 Na Bergsonův kritický postoj k filmu bude několikrát poukazováno v celém rozsahu této práce. Henri Bergson považuje film za médium, které nemůže nikdy postihnout rozpínání času, ono *durée,* nebo změnu v její povaze, neboť je vždy vázáno na pás filmu (záznamu) a posloupnost „časových řezů" (*coupés*) – okének filmu. Film nás svádí k chápání skutečnosti jako pohybu kvantitativních prostorových segmentů, namísto nedělitelného pohybu změny. Film je u Bergsona založen na „falešném pohybu" imobilních sekcí, které vytvářejí „abstraktní čas". (I přes jeho

propojující *obraz-pohyb* a *obraz-čas*. Založení této syntézy se realizuje v konečné *projekci* a tímto aktem jsou v podstatě překlenuty Bergsonovy kritické připomínky, týkající se fragmentace a segmentace obrazů, prostorů a časů, které jsou obsaženy ve filmovém pásu nebo záznamu. Oproti prezentaci elementárních a strukturálních prvků filmu, jeho „genetického základu" a jejich vztahů, kterým budou věnovány samostatné kapitoly, je film především zásobárnou nových znakových forem, které přímo souvisí s jeho reprezentační funkcí, tedy tím, jak je v podstatě film navenek vnímán.[40] Na postupné formování koncepcí měl přímý vliv Deleuzův velmi úzký vztah k filmu: jako cinefil nalézá adekvátní a nosné příklady inspirujících filmových záběrů, které nabízela především historie filmového modernismu. Prvotní Deleuzovo nadšení z nalezení média, v kterém pohyb, obraz a čas obdivuhodným způsobem zapadají do sebe, ovšem postupem času, pod tíhou převládající čistě komerční kinematografie (Deleuze zmiňuje v 80. letech především fenomén videoklipů)[41] jakoby vyprchávalo. Deleuze si stále více uvědomuje sílu filmu jako prostředku, který je schopen generovat v globálním měřítku rozmanité formy obrazových klišé.[42] Postoj filosofa k formativním silám a znakové funkci svého idealizovaného, tedy svrchovaně tvůrčího filmového procesu, dostává trhliny v podobě důsledků efektivního využívání filmové reprezentace k čistě komerčním záměrům, které možnosti reprezentace přirozeně umožňují. Filmy začínají programově vytvářet fenomény, které u Deleuze nesouvisí s uměním – tedy fenomény informace a komunikace. (Například poslední kapitola jeho druhého svazku, věnovaného filmu, je v podstatě shrnutím jeho radikálního postoje: „Vykoupení, umění za hranicemi poznání, je rovněž tvorbou za hranicemi informace".[43])

výhrady k filmu, které budou zmiňovány v následujících kapitolách, je Bergson filosofem, který poukázal na možnost filmu jako modelu prostorového „myšlení obrazem", který ovšem chápe kriticky.

40 Jean-Louis Baudry rozlišuje *základní filmový aparát* (l'appareil de base), tedy filmový „hardware" a *„aparát dispozitiv"* (le dispositif), jako souhrn konceptuálních, nehmotných efektů filmu vnímaných subjektem-divákem, zahrnující rovněž film jako instituci, propagaci atd.

41 Rozhovor publikovaný v *Cahiers du Cinéma* 380, únor 1986, s. 25–32. Uveden dále In: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, s. 366–367.

42 V průběhu osmdesátých let se u Deleuze téma *klišé* a také snaha o jeho účinné omezení objevuje často. Kromě závěrů v jeho dvou svazcích o filmu je tato problematika přítomna i v úvahách nad dílem malíře Francise Bacona v jeho odporu k formám rozmanitých malířských klišé v kapitole 11. nazvané *La peinture, avant de peidre...* In: Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, *Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Différence (pour la présente éditions électronique) 2013, s. 116–130 (*Francis Bacon: the Logic of Sensation*. New York, London: Continuum 2003, s. 86–98).

43 Deleuze odkazuje k filmovému a literárnímu dílu německého režiséra Hanse-Jürgena Syberberga, který iracionální cyklus vizuálního a zvukového vztahuje k informaci a jejímu překonání. *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 321.

Jakýkoliv koncept, který zahrnuje tvořivý vstup v oblasti umění, se zdá být již předem vystaven manipulativní sféře účelové informace a komunikace. Deleuze se v jednom z rozhovorů zmiňuje o krajním řešení (které se vztahuje přímo k tématu této práce), kdy navrhuje, aby se umění uchýlilo do *vakua* nekomunikace:

> Možná řeč a komunikace byla zkorumpována. [...] Musíme si vzít řeč jako rukojmí. Tvoření bylo vždy něco odlišného od komunikace. Klíčová věc je možná vytvoření vakuol nekomunikace – výpadek v síti – abychom se vyhnuli kontrole.[44]

Tato nekomunikace ovšem neznamená mlčení, ale vytváření drobných, nenápadných časoprostorových událostí, které unikají kontrole a které Deleuze nazývá původním latinským výrazem *pietàs*, vyjadřující *povinnost, úctu, oddanost, zbožnost*.[45]

V kontextu filmu se Deleuze zmiňuje o nebezpečí častých filmových klišé. V poslední kapitole prvního svazku *Film 1. Obraz-pohyb* nazvané „Krize obrazu-akce" se objevují první pochybnosti a otázky v situaci, kdy klišé zahltí a skryje obraz:

> […] jestliže se obrazy uvnitř i vně staly klišé, jak vyprostit ze všech těchto klišé Obraz, „a právě jen obraz", autonomní mentální obraz? Ze souboru klišé musí vzejít nějaký obraz ... S jakou politikou a s jakými důsledky? Co je to za obraz, který by nebyl klišé? Kde končí klišé a kde začíná obraz?[46]

Později ovšem, v samotném závěru, vyjadřuje Deleuze naději na výskyt „nové substance", tedy obrazu, který se stane myšlenkou a začne myslet i za cenu toho, že se stane „obtížnějším". Takový obraz „bude třeba hledat mimo pohyb".[47] Deleuze touto zmínkou pravděpodobně připravuje čtenáře na další díl, v kterém se bude odehrávat zásadní obrat od *obrazu-pohybu* k *obrazu-času.* Právě ale tato poznámka na závěr a konkrétně příležitostné zmínky o stavu, který počítá i s pozastavením obrazu a

44 Gilles Deleuze, Contrôle et Devenir (rozhovor s Tonim Negrim, 1990). In: Gilles Deleuze, *Pourparlers 1970–1990.* Paris: Les Éditions de Minuit 1990 (pour la présente éditions électronique 2013), s. 378.

45 Tamtéž, s. 380.

46 Deleuze takto reaguje na argumenty související s Godardovým tvůrčím snažením. Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 252.

47 Tamtéž, s. 252–253.

nastolením *přímého obrazu-času*, se stanou iniciačním impulsem pro argumentace následujících kapitol.

Deleuzovo dílo, a zvláště odkazy k němu, patří v současné filosofii, umění a interdisciplinárních studiích stále k těm vůbec nejfrekventovanějším.[48] Vyvstává tedy otázka, zdali je vůbec ještě možné v dialogu s jeho koncepty nalézt prostor pro jakýkoliv kreativní posun. Proč je Deleuzovo myšlení v tomto případě pro mne tak aktuální a jeho způsob uvažování odsouvá možné další alternativy jiných pohledů?

Pro mou práci je důležité nalézt a zdůvodnit platformu, ve které se „děje nehybnost", případně překvapivá změna v rytmizaci hybnosti filmu, která již nemodeluje s razancí obrazy a jejich významy, ale *moduluje* jejich samotnou elementární povahu a vyvolává tak náznaky života „obrazu o sobě". Tuto nehybnost již nelze zdůvodňovat v intencích „nenasytné" pohybující se re-prezentace filmu, neboť v uvedených případech se bude jednat prakticky o vpád repetice stejných nebo skoro stejných obrazových struktur a jejich trvání. V rámci následujících filmových analýz, vycházejících z konkrétních záběrů je proto nutné pohybovat se v *jiném systému*, který již opouští skrytou hierarchii re-prezentace jako modelu a kopie a umožňuje chápat filmový obraz jako *trvání silových polí* elementárních částic, které ve struktuře filmu generují a re-generují samy sebe. Tento soběstačný obraz, který je v percepci výrazně umocněn dozvukem předcházejících obrazů, se stává polem, podřízeným odlišnému, opakujícímu se rytmu, který opouští systém lineární posloupnosti diferencované obrazové reprezentace, řízené narací. Přítomnost tohoto jevu je, jak bylo naznačeno, často podmíněna zlomem, v kterém „zní" paměť jiných, minulých obrazů s kterými ale nový obraz má velmi málo společného. Význam, ale také duše a emotivní síla filmu re-prezentujícího, která může být spojována s transcendujícími tendencemi, má svou skrytou podstatu v imanenci filmové struktury *obrazu-pohybu*.[49] Zmíněný zlom v pečlivě vystavěném narativním prostředí a následné znění obrazu se stává primárním

48 Za rozšíření a popularizaci Deleuzova myšlení v oblasti filmu stála zejména publikační činnost Davida N. Rodowicka – David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, N.C.: Duke University Press 1997 a dále D. N. Rodowick (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press 2009. Dále je v této souvislosti třeba upozornit na práce autorů jako je Paola Marrati, Constantin V. Boundas, Ronald Bogue, Ian Buchanan, Simon O'Sullivan, Stephen Zepke, Gregory Flaxman a další.

49 Deleuze hovoří o nekonečném souboru všech obrazů, který vytváří *plán imanence*: „Na tomto plánu existuje obraz sám o sobě. Toto ‚o sobě' obrazu je hmota: nikoli něco, co bylo skryto za obrazem, nýbrž absolutní identita obrazu a pohybu". Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 77.

iniciátorem intuice, která může posléze vést k možnému sekundárnímu „vysvětlení“, a to v podobě duchovního pojetí reprezentujícího filmového obrazu.

Deleuzovo jméno bývá většinou uváděno ve spojitosti s novým ne-dialektickým modelem decentralizovaného díla, ve kterém splývá forma s obsahem a identita zahrnující kontradikce mizí; místo toho se operativním principem stává diference a repetice,[50] kde repetice je neustálým potvrzováním diference. Tento operativní princip má v umění schopnost nejen vytěsňovat reprezentaci, ale také nově nahrazuje identitu *polem intenzit* elementárních stavebních prvků díla. Podmínky, které ovšem nabízí film jsou podmínky jasně vytyčené a soustředěné do limitujícího vizuálního a časového rámce, uvnitř kterého se re-prezentační princip stává hlavním a nosným hybatelem.

Deleuzova „krystalizace“ filmových konceptů je systematická; postupně sleduje již zmíněnou historickou linii foto-ontologického přístupu k filmu, ve které filosofické úvahy týkající se vztahu obrazu, pohybu a času Henriho Bergsona, ontologie otisku přetrvávající reality Andrého Bazina, společně s výchozí platformou znakové taxonomie Charlese Sanderse Peirce vytvářejí nosnou platformu jeho uvažování.[51] I přes obměny poměrně jasné konceptuální linie může studium Deleuzových dvou svazků o filmu vyvolat dojem, že se jeho filmové myšlení potýká s kontradikcemi. Jako filosof transcendentálního empirismu[52] věří v sílu přesahu, tedy také v transcendující sílu obrazů, která má ale obnovit víru v *realitu*, v tento konkrétní, pozemský svět, ke kterému nenalézáme cestu, neboť ta vede pouze přes nové a tvořivé vztahy. Tento ryze

50 Zásadním krokem na tomto poli je Deleuzova doktorská disertační práce *Diference a opakování*, která vyšla knižně: Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France 1968, na kterou bude odkazováno v následujících kapitolách. Na Deleuzovo pojetí uměleckého díla v kontextu diference a repetice poukazuje již v 70. letech hudební teorie. Zdá se, že právě hudba je, na rozdíl od filmu, mnohem blíže Bergsonovsko-Deleuzovské koncepci diferenciačních proměn vzhledem k času. Události, afekce a náhody jsou snadněji dosažitelné prostřednictvím hudby, stejně jako její samotná povaha, která uniká reprezentaci: „[...] hudba může poskytnout užitečný nástroj pro kritiku *doxa* reprezentace a tudíž pro myšlení neortodoxních způsobů, které problematizují pojmy subjektu a objektu, celku a rozmanitosti, konečného a nekonečného, vědění a cítění“. Christopher Hasty, The Image of Thought and Ideas of Music. In: Brian Hulse, Nick Nesbitt (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music.* Farnham, Burlington: Ashgate Publishing 2010, s. 3.

51 Deleuze uvádí znakový klasifikační systém, postihující sémiotiku *obrazu-času* a to v neologismech trojice znaků: *lektoznaky,* které vytváří krystalické obrazy (charakteristické nerozlišitelnosti skutečného a virtuálního), *chronoznaky* vyjadřují transcendentní formu času (tyto typy znaků jsou odvozeny z čistých optických a akustických obrazů) a především *nooznaky* (zahrnující iracionální střihy), které jsou přesahem našeho vnímání a dotýkají se přímo myšlení.

52 Významným momentem Deleuzova filozofického vývoje v druhé polovině 60. let byl myšlenkový posun od *transcendentálního idealismu* Immanuela Kanta k *transcendentálnímu empirismu*, a to prostřednictvím nalézání reálných, generických podmínek pro Kantův vše-přesahující moment vznešeného (*Geistesgefühl*), stejně jako možnosti přiblížení se neuchopitelnému *noumenu* jako *události* v její diferenciální povaze.

humanistický přístup je ale ukotven v elementární, tedy „ne-lidské“, mimo-lidské povaze *sil a intenzit*, vyvolaných v umění „čistou vizuální a zvukovou situací“, která opět ale navodí nový „mentální obraz“ a to právě zase překvapivým prolomením tradičního (mentálního) senzo-motorického schématu. Výslednicí svrchovaně tvůrčího, autorského přístupu v oblasti filmu je právě konečné vytvoření *nových* spojení, které umožňuje cesta od *obrazu-pohybu* k specifickému *obrazu-času*.

Z předcházejících stránek už začíná být zřejmé, že má práce nemůže být o filmu, jak ho známe. Tedy o filmu reprezentujícím strukturovaný příběh metodou pouhého zobrazení očekávané fikce. V cyklických, pravidelných návratech bude poukazováno na principy, formující momenty určitých filmů. Tyto momenty narušují plynulou logickou stavbu příběhu a navozují situaci, která akcentuje holou přítomnost obrazu vyproštěného z přímé závislosti na vztazích k jiným obrazům. Náplň mé práce bude tedy především spočívat v nalezení a pojmenování procesů, které prostřednictvím specifických odmlk, mezer a vsuvek, případně změn v rytmizaci filmu, mohou způsobit iniciaci intuice v jinak plynulém chodu a percepci filmu. Každý z těchto faktorů bude analyzován na základě konkrétních obrazů a scén v konkrétních filmech, vycházejících nejen z tradice, ale i ze současnosti filmového modernismu.[53]

V rámci rozvíjení problematiky „nehybného“ filmového záběru ve vztahu k Deleuzově myšlení je třeba ovšem připomenout a zdůraznit, že Deleuze v podstatě vylučuje nehybnost filmu, respektive záběru, ze svých analýz. Nehybnost je zde chápána pouze jako aberace (odchylka) od běžného pohybu ve filmu. Obecně je vždy, stejně jako Bergson, otevřeným zastáncem pohybu a hybnosti imanentní látce, jako samotného projevu života. Je určitým paradoxem, že jeho filmové myšlení směřuje k vizi přímého obrazu-času, jejímž zprostředkovatelem je také a především nehybný filmový záběr. Ve spojitosti s filmy režiséra Jasudžira Ozua uvádí právě termín *přímý obraz-čas*: „který dává tomu, co se mění, neměnnou formu, v níž se tvoří změna“.[54] Tento čas je možné (jak uvedu v dalších kapitolách), spojovat s transcendencí, ale jeho podmínky se nacházejí především v čistě *optické situaci*, která odkrývá „vztahy nového

53 Může být namítnuto, že hollywoodská produkce nebo klasický hollywoodský narativní styl se také dotýká těchto uvedených faktorů. Tyto doteky ovšem nemají odhalenou nebo radikální podobu, jsou většinou opouštěny v zájmu komerčních záměrů. V mé práci proto poukazuji na záběry *ryze* autorských filmů Michelangela Antonioniho, Bély Tarra, Michaela Hanekeho, Jasudžira Ozua, Roberta Bressona, Alexandra Sokurova, Wernera Herzoga, Carlose Reygadase, Lisandra Alonsa, Abáse Kiarostamího a dalších režisérů, pro které je étos tvůrčího přístupu podstatný a pro které není komerční úspěšnost prvořadá.

54 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 26.

typu“. V rámci rozvíjení mých argumentací v rozsahu celé této práce považuji za nutné uvést tři faktory (související s Deleuzovými úvahami), podporující jejich nosnost:

1) Prvořadým faktorem je důraz na samotnou materiální podstatu filmového obrazu jako *nosiče* audiovizuální informace ve vztahu k lineárnímu „čtení“ virtuálního obrazu, prezentovaného *projekcí* a vytvářejícího dynamiku reprezentujícího záběru, nutnou pro narativní postupy a jejich reflexe. Na tento vztah bude nahlíženo z hlediska potenciálních změn, které jsou schopny narušit běžný, plynulý proces vnímání. Deleuze, který restrukturalizuje původně kritický postoj Henriho Bergsona k filmu, považuje jeho myšlení „stávání se“ (*devenir*) právě prostřednictvím filmové *události*, za výchozí pozici možného ontologického přístupu v rámci filmu. Toto stávání se je ovšem ve filmu „zobrazeno“ strukturálními *vztahy* uvnitř obrazu a mezi obrazy. Deleuzovy úvahy jsou formovány vírou v jednotu objektu a obrazu v pohybu v čase, zprostředkovanou filmovým pásem (číselným záznamem). Argumentace celé této práce vycházejí z této jednoty, a stojí tak mimo dualitu objektu a obrazu (ale také obsahu a formy, nehybnosti a pohybu). Objekty, podle Bergsona, jsou samy sobě svým obrazem, „vyzařují“ svým obrazem. Obrazy/objekty ve filmu vyzařují v projekci; jsou *transformovány* z povrchu chemické vrstvy nebo reality číselných množin do povrchu projekčního plátna, kde jsou *zpřítomňovány svou modulací*. Nemohou být ale „odpoutány“ od svého nosiče i když nás iluze projekce k tomuto výsledku nabádá. Projekce obrazů je transformace objektu/obrazu do plochy projekce prostřednictvím zrna. Neexistují „nehmotné“ odpoutané obrazy (i mentální obrazy/ vzpomínky jsou vázány na síť neuronových vláken). Platforma, nutná k analýze mého tématu, je v rovině imanence množin zrna filmového záznamu. Dynamika těchto množin je usměrněna výjimečnou *reálnou selekcí* a opakováním takřka stejných (nízko-diferenciačních) obrazů,[55] vyvolávajících v pohybu zvláštní, „jiný“ čas, který je tímto procesem emancipován. Výrazná pomoc, kterou mi Deleuze poskytuje, spočívá v nalezení a pojmenování samotného

[55] Na diferenciaci filmových obrazů poukazuje obecně už Baudry: „[...] mechanický aparát snímá minimální diference a zároveň je potlačuje v projekci, aby vytvářel význam obrazů jako kontinuitu, pohyb“. In: Jean-Louis Baudry, Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base. *Cinétique,* 7–8, 1970, s. 1–8.

genetického, molekulárního materiálu filmu, které nazývá *reuma* – „tekutý a plynný“ stav – a dále *gram* – „genetický“ stav filmu.[56]

2) Deleuze upozorňuje ve filmu na stav, kdy se rodí a trvá změna. Myšlení Bergsonovo, z kterého Deleuze vychází, je v naprostém protikladu k jakémukoliv stavu nehybnosti, ale Bergson ustanovuje pohyb změny jako *diferenci v povaze*,[57] totožný s *trváním*, zprostředkovaný také modulativním principem *stavu věcí*. (Film dokáže prezentovat stavy nuance věcí jako tendenci, například představit nepatrné proměny stmívání, rozednívání, a to jako „vložený čas“ do času narace. Pokud by Bergson nepoužil pověstnou metaforu trvání jako rozpouštění kostky cukru ve sklenici vody,[58] pak má práce, týkající se stáze, by byla „bezpředmětná“). Právě filmová stáze, která je těžištěm mé práce, spočívá v upozornění na „předmětnost“ trvání, jenž není součástí výrazných pohybů v hloubce filmového prostoru, ale je vyvolána *diferencemi v povaze*; jak už bylo řečeno – nepatrnými modulativními proměnami filmového záznamu, transformovaného ale do plochy světelné projekce.[59] Většina argumentací celé mé práce bude vycházet z kontextu Deleuzova myšlení „diference a opakování“ jako zdroje pravděpodobné ontologické intuice a to s tím rozdílem, že diference v těchto případech nebude pouhým teoretickým konceptem (jako jeho diference „o sobě“), ale bude aktualizována v jejím účinku (efektu) jako obrazová diference – tedy film bude považován za „diferenciační stroj“, který je seřízen podle požadavků tvůrců (viz následující kapitola).

3) Deleuze, jako jeden z mála, upozorňuje na absenci obrazu, prázdná místa, „díry“ ve filmu. V tomto ohledu sdílí do jisté míry názory Andrého Bazina, který poukazuje na

56 Charakteristika obou stavů bude uvedena v samostatné kapitole „5.2.2 Reuma a Gram. Tekutost a plynnost filmového obrazu“, s. 144–149.

57 Diference v povaze (*la différence de natur*): „[...] se prezentuje v čistém trvání; je to vnitřní multiplicita posloupnosti, fúze, uspořádání, keterogenity, kvalitativního rozlišování, […] je to *virtuální a kontinuální* multiplicita neredukovatelná na číslo“. Gilles Deleuze, *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006, s. 40–41.

58 Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*. Praha: Nakladatelství Jan Leichter 1919, s. 22. Deleuze reaguje na Bergsonovu metaforu trvání jako rozpouštění kostky cukru ve vodě takto: „Vezměme si kousek cukru: má určitou prostorovou konfiguraci, ale v této perspektivě vždy uchopíme jen diference ve stupni mezi tímto cukrem a čímkoli jiným. Má ale rovněž určité trvání, určitý rytmus trvání, způsob, jakým je v čase, a tento způsob se alespoň z části vyjevuje v průběhu jeho rozpouštění a ukazuje, jak se tento cukr povahově liší nejen od ostatních věcí, ale zvláště a především od sebe sama“. Gilles Deleuze, *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006, s. 31–32.

59 Zde spočívá zásadní rozdíl mezi kritickým postojem Bergsonovým, který vidí problém filmu v kvantitě a členění, v posloupnosti segmentace obrazů ve filmovém aparátu na rozdíl od Deleuze, který vychází ze strukturální podstaty filmu, ale především vnímá výsledek v podobě konečné filmové projekce. Srov. John Mullarkey, *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality.* London: Palgrave Macmillan 2009, s. 98.

limitní „prázdnotu“ obrazu, jako otevřeného doteku filmu se samotnou realitou. Záběry stáze, stejně jako další uvedené filmové situace, budou v mé práci chápány v kontextu „prázdna“, které má v systému reprezentace podobu absence sdělení. V běžném životě, v prostředí „žité zkušenosti“ je absence obrazu nežádoucí a prázdno je z vědomí vytěsněno. Ve filmu je čistá světelná a temná plocha reálná a smyslové prázdno pravděpodobné. Obrazy nemusí být pozitivem, ale negativem a mohou pokračovat až ke stádiu, kdy neposkytují žádnou viditelnou informaci. Záběry mohou navodit nejen optické prázdno ve skladbě filmu, kdy obraz splyne se svým nosičem, ale mohou vyvolat absenci v diegezi filmu, kdy je figura/objekt na mizanscéně ukryta nebo postrádána. Obrazy a záběry v těchto případech získávají svůj (ontologický) potenciál ve své inherentní vazbě s fyzickým vyprázdněním filmového pole i re-prezentovaným „prázdnem“ jako absencí (předmětů, figur), které mohou být kdykoliv vyvolány.

Pokud tyto tři důležité faktory, zakládající mé další argumentace, zohledňují pouze „formální“ aspekty filmu, pak následující podkapitola bere v úvahu i jiné přístupy, které vyplývají přímo s reprezentační funkce filmových záběrů.

2.3.1 Dasein

Název této kapitoly zní „Bez alternativy. Deleuze“, což ve své podstatě naznačuje, že existují jiné přístupy, které je třeba brát na vědomí, než dáme přednost úvahám Deleuzovým. Následující argumentace se pokusí naznačit, že ontologické směřování, podchycené a odhalené filmovým obrazem se ukrývá primárně v okamžicích, vyvěrajících ze samotné *podstaty filmového obrazu jako události* a že příběh je fenoménem druhotným, závislým na této podstatě, který odkazuje až ke schopnostem divákova úsudku. Deleuze tvrdí, že: „film vždy vypráví to, co je od pohybu a času vyžadováno, aby vyprávěl“.[60] Určité ne-kompromisní řešení v tomto smyslu nabízel americký experimentální film (50. a 60. let), který jakoby příliš nerespektoval účast diváka a jeho očekávání a pokusil se o průniky do takřka molekulárních interakcí:[61]

60 Gilles Deleuze, *Pourparlers 1970–1990.* Paris: Les Éditions de Minuit 1990 (pour la présente éditions électronique) 2013, s. 131.

61 Významné jsou v tomto kontextu filmy, které natočil James Whitney a jeho bratr John mezi léty 1950–1966. Na 8 minutovém filmu *Yantra* pracoval James (manuálním propichováním pohlednicového formátu špendlíkem a natíráním bodů) 7 let (1950–57). Zvuk byl přidán v roce 1959. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nvWwlZSXaR0> [Cit. 20. 8. 2019]. Další

> Této kinematografii jde v každém případě o dosažení takového čistého vnímání, které je ve věcech nebo ve hmotě, tak daleko, jak se rozprostírají molekulární interakce. [...] A překračuje-li kinematografie lidské vnímání k vnímání jinému, je to v tom smyslu, že dosahuje ke *genetickému elementu* veškerého možného vnímání, to znamená k bodu, který mění a způsobuje změnu vnímání, k diferenciálu samotného vnímání.[62]

Film ovšem nemůže být brán pouze jako materiální „nosič" experimentálních konceptů nebo ojedinělých vizuálních okamžiků, ale je chápán obecně jako poselství, vázané na přítomnost běžného diváka, jehož vnímání v podstatě film dotváří. Nacházíme se tedy v poněkud paradoxní situaci, neboť film, který by výrazně aspiroval na svou ontologickou funkci, se v podstatě obejde bez diváka, neboť vnímá a kontempluje sám sebe za pomoci rytmických molekulárních interakcí. Takový film by byl v tomto případě skutečným nástrojem *diferenciální ontologie*, v které je esence a bytí vázáno diferenciálními vztahy (mimo diváka), a tyto vztahy by byly jen *aktualizovány* materiální strukturou prostého filmového záznamu bez účelu, sestávajícího z diferenciálního vztahu dlouhé řady obrazů reality. Tento film by tedy nebyl podřízen manipulaci narace, jako požadavku zobrazení lidského příběhu.[63]

U filmů, rozvíjejících právě tento příběh, je nutné brát v úvahu ontologii, která zahrnuje konkrétní přítomnost, „pobyt" člověka v jsoucnu, kterou charakterizuje Martin Heidegger jako *Dasein*. Právě dva tvůrci – filosof a filmový teoretik Stanley Cavell a režisér Terrence Malick – z Heideggerovy filosofie vycházejí a pokoušejí se využít svrchovaně demokratický potenciál filmu, který zahrnuje širší okolnosti jeho realizace v rámci humanistického kontextu.

Průkopnickou prací, která v podstatě připravila půdu pro možnost filosofického pohledu na filmové umění, je kniha zmíněného amerického filosofa Stanleyho Cavella

film *Lapis* (1960–66) vytvářel se svým bratrem za pomoci prvních analogových počítačů. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kzniaKxMr2g> [Cit. 20. 8. 2019]. Jejich manuální přístup k tvorbě jako perforaci materiálu připomíná díla skladatele nové hudby Conlona Nancarrowa (1912–1997).

62 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 106 a 107. Vnímání, které je „ve věcech nebo ve hmotě" odkazuje k fenoménu *afektu a perceptu*: „Percept je krajina před člověkem, krajina v nepřítomnosti člověka". In: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh 2001, s. 147.

63 Je paradoxem, že přímý a nezávazný kontakt se skutečností před objektivem kamery udržuje důsledně pouze „nejrozšířenější kinematografie" světa – sítě bezpečnostních kamer a CCTV okruhů. Právě zde, v oblasti nekompromisního sledování (bez účasti člověka) můžeme tušit tichý ontologický potenciál filmu, který ovšem nemůže být považován za umění. Například stáze, které je věnována dále pozornost, je vyvolána vědomím-kamerou, tedy specifickou skladbou a rytmizací trvání filmového záběru skutečnosti, ale pod vedením tvořivé intuice umělce – režiséra.

The World Viewed, *Reflections on the Ontology of Film* [64] vydaná poprvé v roce 1971 (tedy více než deset let před Deleuzovými úvahami o filmu). Pokud Deleuzův přístup (který nechce být aplikací filosofických konceptů do světa filmových obrazů) sleduje určitou metafyzickou linii v odhalující schopnosti ne-osobních elementárních sil filmových obrazů, pak Cavellův přístup bere ohledy na komplexní povahu filmu a sleduje jeho metafyzičnost ukrytou také v labyrintech filmové transformace příběhu. Ten se odehrává „na jevišti mezi nebem a zemí" a zaujmout k němu přístup vyžaduje určitý *pragmatismus.* Cavell vychází z obyčejnosti (*ordinarinness*), přirozenosti – a to jak při snímání a projekci reality filmovou technologií, tak obyčejnosti a přirozenosti vnímání filmu. Obyčejné vnímání filmu, nezatížené žádnými předsudky je cesta, jak nahlížet na *automaton* snímání světa filmem. Tento postoj k světu prostřednictvím filmu je u Cavella reflexí německého termínu *Weltanschauung* (tedy pohled na svět, anglicky *world-view*, odkazující přímo k názvu knihy), kterým autor odkazuje k filosofii Martina Heideggera, jenž pro něho, společně s Ludwigem Witgensteinem, tvoří významnou inspirativní dvojici. Cavell ve svém pragmatickém přístupu k filmu, který se ve velké míře opírá o běžnou hollywoodskou produkci, bere v úvahu faktory, kterým Deleuze nevěnuje příliš pozornost – tedy faktory filmového žánru, hereckého umění, roli diváka a diváckého ohlasu, technologii snímání, použití barvy ve filmu atd. Cavellova známá charakteristika filmu jako „posloupnosti automatické projekce světa" (*succession of automatic world projection*) znamená vždy smíření a sloučení mechanické povahy filmu a humanistického étosu, utvářeného silným lidským příběhem transformovaným do filmové narace, která filmu dominuje. (Pro Deleuze je příběh druhotný a vyplývá až z dynamické povahy elementárních vztahů mezi obrazy). Cavell tedy neupřednostňuje elementární povahu média, která je pro něho důležitá, ale hovoří o přirozené *reciprocitě* elementárního podkladu a *významu obrazu*, který vytváří uzavřený „filmový kruh" (*the cinematic circle*). Cavellovo uvědomění si materiální důležitosti filmového podkladu souvisí také s jeho vztahem k americkému abstraktnímu malířství.[65]

64 Stanley Cavell, *The World Viewed*, *Reflections on the Ontology of Film.* Cambridge: Harvard University Press 1971.

65 Cavellův pohled na svět do velké míry formuje situace pozdního modernismu, konkrétně americké abstraktní malířství konce šedesátých a začátku sedmdesátých let, zejména vliv a názory jeho přítele, teoretika Michaela Frieda. Za výjimečné a poněkud neobvyklé momenty v knize *The World Viewed* se dají například považovat Cavellovy exkurzy do oblasti moderního malířství v kapitole 15, nazvané „Excursus: Some Modernist Painting", s. 108–118.

Ale nyní k tvrzení, proč je Cavellovo (ontologické) uvažování prostřednictvím filmu nedostačující k podchycení a vyčerpání mého tématu. Rychlá odpověď zní, že důležitost příběhů, které se u Cavella odehrávají „na jevišti mezi nebem a zemí" je druhotná. Konkrétněji, ve své posloupné, lineární rozlišitelnosti jsou příběhy v podstatě kvantitativního charakteru a jsou zprostředkovávány promyšlenou a striktně účelovou vnější strukturou v rámci fikce. Naopak anomálie filmového proudu, s kterými je nutné počítat, jako neočekávané zlomy a zástavy filmových obrazů, se mohou jevit také jako promyšlené, ale pracují s reálnou vnitřní, inherentně kvalitativní strukturou, která je prvotní a její samotná povaha v podstatě vzdoruje fikci. Zdálo by se, že u Cavella vše ideálně zapadá do sebe a příklad filmu, který Cavell uvádí, naprosto naplňuje obě kritéria. V předmluvě k rozšířenému vydání jeho knihy z roku 1979 zmiňuje totiž film svého kolegy, významného režiséra (a původně také filosofa) Terrence Malicka [66] *Nebeské dny* (1978), jenž ideálním způsobem propojuje všechny faktory, které jsou předmětem Cavellových úvah. Ovšem právě díla Malickova, zmíněné *Nebeské dny*, dále *Nový svět* (2005) ale především a hlavně pozdější *Strom života* (2011) mohou být, i přes svou naprosto výjimečnou audio-vizuální přitažlivost a poetičnost, exemplárními příklady „míjení se" filosofického (potažmo ontologického) přístupu a filmového zobrazení a to proto, lapidárně řečeno, že filosofie (ve) filmu a její možný ontologický potenciál, který spočívá primárně v projekci jako *modulaci obrazu a události*, v projevech neobvyklých *zlomů* v posloupnosti obrazů a jejich *trvání*; je ve velké míře nahrazen důrazem na jiný způsob trvání. Toto trvání je příběhem na stránkách obrázkové knihy. Je „časem narace", časem vyprávění, které zprostředkovává Malickův „filosofující příběh" v podstatě ilustrovaný filmem.

Cavell ovšem prozíravě, jako jeden z prvních, zaznamenává obecný podtón filmového zobrazení a jeho ontologické ozvěny v Platónově vztahu bytí daného (*being of given*) a jeho ideje jako – *participaci*. Ta se jeví jako světelné sebe-vyzařování (*self-radiation*), které v konkrétních podmínkách naplňuje fotografie a film:

> [...] objekty participují samy sebe ve fotografické přítomnosti; účastní se znovu-tvoření (*self-creation*) sebe samých ve filmu, které je podstatou jejich jevení. Objekty promítané

[66] Terrence Malick (který je o sedmnáct let mladší) a Cavell, se setkali během studií na Harvardu. Malick poté krátce vyučoval filosofii na MIT. V polovině šedesátých let navštívil Malick Německo, kde po konzultaci s Martinem Heideggerem přeložil v roce 1969 do angličtiny jeho spis *Vom Wesen des Grundes* (*The Essence of Reasons*).

> na plátno jsou vnitřně reflexivní, jeví se jako sebe-vztažné (*self-referential*), reflektují svůj fyzický původ. Jejich přítomnost se vztahuje k jejich absenci, k jejich umístění na jiném místě. [...] Řekové zažívají trvání jako světelný úkaz ve smyslu světelné, zářící sebe-manifestace.[67]

Fenomény (v tomto případě příbuzné také bergsonovskému) sebe-vyzařování a sebe-reflexivity objektů/obrazů, umocněné právě filmovou transformací jsou jedny z faktorů, které si Terrence Malick (také na základě zkušenosti vyplývající ze studia filosofie) plně uvědomuje a prezentuje je ve svém unikátním filmovém jazyce (zejména ve svých záběrech celku v kombinaci s detaily přírodních objektů a jevů). Tato sebe–reflexivita obrazů ovšem velmi rychle přechází do područí příběhu v podobě spirituální kontemplace. Nejčastěji skloňované charakteristiky Malickova filmového stylu se týkají vedení kamery od celku k detailu, voiceover monologu, těsného a velmi působivého vztahu zvukové stopy (většinou velmi emocionální hudby), diskontinuity střihu, epizodické a eliptické narace.[68] Ovšem diskontinuita střihu není u Malicka vložený záběr, který vyvolá „zjevení" neznámého, ale je vždy založena na určité kauzalitě, asociaci s předcházejícími záběry.[69] Výsledkem je pak velmi účinný audiovizuální *efekt*, založený na *asociaci* obrazu a představy, která má mít dodatečně filosofický přesah místo toho, aby se samotná událost obrazu jako procesu stala myšlenkou. Tendence, směřující od filosofických úvah k filmovému obrazu jako určitému spektáklu, se naplno projevují v již zmíněném filmu *Strom života*. Přesto, že se u Malicka jedná o velmi osobní zpověď, založenou na jeho hluboké křesťanské víře, jeho snaha o dechberoucí účinek obrazu zabraňuje tomu, abychom se přes jeho efekt přiblížili dále *k věci* ve své odhalující obyčejnosti, a to prostřednictvím neočekávané intuice, kterou právě přílišným

67 Stanley Cavell, Foreword to the Enlarged Edition, xvi. In: *The World Viewed*, *Reflections on the Ontology of Film.* Cambridge: Harvard University Press 1979. Tamtéž, xv.

68 Literatura, která se týká podrobných analýz jeho díla je rozsáhlá: například Steven Rybin, *Terrence Malick and the Thought of Film.* Lanham, Maryland: Lexington Books 2012**.** Robert Sinnerbrink, A Heideggerian Cinema?: On Terence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy,* v. 10, 2006, n. 3, s. 26–37. Dostupné z: <http:/www.film-philosophy.com/2006v10n3/ sinnerbrink-.pdf>. [Cit. 7. 6. 2019]. Velmi podrobný výčet specifik Malickovy filmové metody snímání, včetně přesných referencí: Martin P. Rossouw, There's Something about Malick: Film-Philosophy, Contemplative Style, and Ethics of Transformation. In: *New Review of Film and Television Studies,* 15:3, 2017, London, s. 279–298.

69 Například ve filmu *Nebeské dny* (1978) při nočním útěku hlavní dvojice z domu farmáře a přípitku v řece, upadne sklenice, na kterou se pod vodou později asociativně opět soustředí záběr (00:44:38). K určitému (ontologickému) posunu by došlo, kdyby se sklenice objevila neočekávaně, bez předcházející scény, která slouží jako klíč k „poetickému" uchopení příběhu.

zaneprázdněním efektním pohybem kamery, emocionálním pojetím obrazu (a hudby) již není možné vyvolat.

V této situaci možná není od věci vznést hypotézu, týkající se *obyčejnosti* přístupu filmu k realitě, která může působit až podvratně – totiž, že k naplnění zmíněných podmínek, které prostřednictvím sebe-vyzařování a sebe–reflexivity objektů vytvářejí ontologickou situaci – by v podstatě stačilo jednoduše položit snímající kameru kamkoliv. (Tento jednoduchý akt ovšem nemůže být považován za plnohodnotný film, splňující požadavek komplexního uspokojení, které má film poskytnout, jak už bylo zmíněno na začátku kapitoly ve spojitosti s filmem, který kontempluje sám sebe). Na základě tohoto zjištění je ovšem zřejmé, že k vytvoření ontologické reflexivity vyvolané filmem, není nutně třeba vytvářet pečlivě řízený spektákl, který je působivě protkán pestrou látkou lidského příběhu. Tento přístup opomíjí skutečnost, že pravděpodobné zdroje ontologické intuice jsou již ve filmu *inherentně* přítomny a jsou schopny (i v hraném filmu) vystoupit bez podpory příběhu, a to v podobě specifického času vyvolaného specifickým rytmem již známé struktury. Je tedy věcí tvůrce, jakým způsobem je zpřítomní dříve, než by mohl předat filosoficko/ontologické směřování příběhu v obrazech re-prezentace, kde mohou, již ve formě jakéhosi manifestovaného *poselství*, působit (ve většině případech) nepřirozeně a didakticky. Simon Critchley v poznámkách k Malickovu filmu *Tenká červená linie* (1998*)* a úvaze na Heideggerovské pojetí filmového jazyka poznamenává s ironickým nádechem:

> Pročítat se z filmového jazyka do filosofického meta-jazyka znamená opomenout to, co je specifické pro médium filmu a obvykle to znamená zavázat se nějaké pseudo-filosofii navržené k tomu, aby zastrašila nezasvěcené. Tomuto kroku bychom se měli na filosofickém poli, tedy na Heideggerovském poli, vyhnout. Jakékoliv filosofické čtení z filmu musí být čtení *filmu*, to, co by Heidegger nazval „der Sache selbst", věc o sobě. Filosofické čtení filmu by se nemělo zabývat idejemi o věci, ale věcí samotnou, filmovou *Sache.*[70]

Otázkou ovšem je, co si představit pod pojmem filmová *Sache*. Critchley si je vědom toho, že filosofické koncepty vyvěrají ze specifika toku sebe-reflexivních obrazů této

[70] Simon Critchley, *Things Merely Are: Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*. New York, Oxfordshire: Routledge 2005. 'Calm: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*'. In: *Film-Philosophy*, v. 6, 2005, n. 48, s. 139. Dostupné z: <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley> [Cit. 10. 6. 2019].

„filmové *Sache*“ a jsou již obsaženy ve filmovém pásu, při jehož projekci se nám zdá,že všechny věci září, jak v poetickém obratu tvrdí: „all things shinning“. Jeho čtení filmu je zdánlivě založeno na imanenci obrazů, které zejména v detailních záběrech přírody odkazují ke klidu, tichu, poklidu (*calm, calmness*), jako možných ekvivalentů stáze, ale jejich následná analýza je kupodivu čistě tematická, narativní. Zkoumá tedy až zprostředkovaný dopad obrazů a opět jejich lineární poselství, kterými jsou láska, přátelství, nesmrtelnost, smrt atd. (Samotná filmová materie samozřejmě nemůže zobrazit lásku, přátelství, nesmrtelnost, smrt, které jsou pouze předmětem obrazové skladby příběhu jako subjektivního, ale v mnoha případech také servilního kalkulu).

Argumentace týkající se filmového přesahu, vycházející z dvojího přístupu: jak experimentálního, tak narativního (u Malickových filmů) ukazuje, jak nejednoznačný může být filosoficko-ontologický postoj k filmu a jak může být problematické chápat film jen jako sebe-reflexivní strukturu jeho elementárních sil, nebo čistě narativní poselství reprezentujícího obrazu. Názor samotných filosofů, jako byl například Henri Bergson nebo Martin Heidegger, na film je většinou velmi skeptický, kritický.[71] (Obranou proti jejich tvrzení, že film – pod zástěrkou pravdivého zachycení reality jako reprezentace – předkládá klamný a deformovaný obraz světa, může být tvrzení, že film je již ze své podstaty lží. V rámci tohoto kontextu bude prospěšné brát stále na vědomí slova Michaela Hanekeho, že „film je lež dvacet čtyři krát za sekundu, ale ve službách pravdy“.)[72] Co je ale podstatné pro tuto podkapitolu a jaký argument řeší?

Film je komplexní audio-vizuální útvar a jeho recepce a analýza z filosofického (ontologického) pohledu nemůže být jednostranná. To znamená, že analýzy vycházející až z příběhu, vytvářeného reprezentujícím obrazem, mohou být do velké míry stejně tak relevantní jako důraz na projekci strukturální proměny jeho elementárních částic. Problémem v prvním případě ale mohou být rozdílné interpretace, které rozvíjejí právě

71 Zatímco u Henriho Bergsona je film nepřijatelnou lineární fragmentací reprezentovaného světa, Heideggerova kritika moderních médií, tedy fotografie, potažmo filmu, je ještě mnohem pádnější. Heidegger chápe film jako totalizující moc předstírající uchopení reality, která se ale za realitu pouze vydává v procesech reprezentace a to jejím skrýváním za pomoci metody *enframing*, editačního uspořádání (*Gestell*). In: Shawn Loht, *Phenomenology of Film: A Heideggerian Account of the Film Experience.* London: Lexington Books 2017, s. 75–83. Režiséři, které uvádím v této práci, se snaží reprezentaci prolomit a zrazovat iluzi prostřednictvím specifických filmových událostí. (Martin Heidegger kupodivu pociťuje moc filmu, která se ale skrývá pouze v okamžicích, když odkazuje k jedné scéně, tichému spočinutí ruky na jiné osobě, ve filmu Akira Kurosawy *Rašómon*, 1950.) Martin Heidegger, A Dialogue on Language. In: *On the Way to Language*. New York: Harper & Row Publishers 1982, s. 16.

72 Richard Porton, Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview With Michael Haneke. In: *Cinéaste*, 31(1), 2005, New York, s. 50–51.

„filosofující příběhy“ zprostředkované prohlubujícím se důrazem na spirituální, symboly obtěžkanou funkci obrazů, jenž v podstatě vyvěrá z fikce za výrazné podpory (filmové) *iluze.* Tato spiritualita je, podle Deleuze, pouze „falešným nekonečnem“. Pokud jednou z hlavních náplní filosofie je (historicky) potlačení, nebo zbavení se dominující iluze, pak je třeba se kriticky zamyslet nad filmovými postupy, které prostřednictvím emotivně zobrazované (zprostředkované) spirituality představují nekonečno jako náboženský mýtus:

> Falešné nekonečno je principem duševního nepokoje. Spekulativní a praktický objekt filosofie naturalismu, věda a slast v tomto bodě spadají vjedno: vždy je třeba odhalovat iluzi, falešné nekonečno, nekonečno náboženství a všechny theologicko-eroticko-snové (*theological-erotic-oneiric*) mýty, jimiž se vyjadřuje.[73]

Pro mou práci, soustředěnou na analýzy zástav, poruch a aberací uvnitř filmového vyprávění, je především důležité proniknout do iniciačního seskupení elementárních formací filmu, které jsou primární a modulativní, tedy molekulární povahy, a které těkají ve své neustálé změně a proměnlivosti, ustálené a rozvíjené repeticí s důrazem na její trvání. Tato iniciační síla je „genetická a generická“, je inherentní každému příběhu a může být kdykoli využita; navíc nepodléhá škále rozmanitých interpretací, které jsou vyvolávány re-prezentujícími obrazy v procesu rozvíjející se filmové narace.

[73] Gilles Deleuze, *Logika smyslu.* Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 292 (Výraz „špatné nekonečno“ v českém překladu byl pozměněn na „falešné nekonečno“ — *le faux infini* — tak jak ve francouzském originálu a anglickém překladu: Gilles Deleuze, *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit 1969, s. 322. Pozn.V. K.).

3 Intuice, mechanismy iniciace

Vrozená úloha myšlení je snadná a dlouhotrvající. [...] Intuice je obtížná a nemůže trvat ... a intuice, jako veškeré myšlení, je nakonec založena v konceptech jako je trvání, kvalitativní a heterogení multiplicita, nevědomí – dokonce diferenciace.

(Henri Bergson)

3.1 Diference a repetice ve světle filmu

Dříve než bude postupně rozvíjena argumentace, týkající se diference a repetice ve filmu, bude třeba se zamyslet obecně nad poněkud problematickým vztahem diference a jejího vztahu k reprezentaci, konkrétně k reprezentační funkci filmových obrazů. Zkoumání fenoménů „nehybnosti“, mizení a specifického rytmu filmových záběrů ve spojitosti s účinky rozdílnosti a opakování obrazů, se může zdát – ve vztahu k pojetí diference a repetice u Gillese Deleuze – jako paradoxní. Deleuze totiž, jak bylo uvedeno v předcházející kapitole, nejenže vylučuje nehybnost filmového obrazu, ale nezabývá se ani přímými účinky diferenciačních procesů filmových políček, kterým budou věnovány následující kapitoly. Platnost argumentace celé této práce závisí na faktu, že diference je skutečně rozdílnost ve své rozlišovací schopnosti a repetice je skutečné opakování obrazů. V kontextu Deleuzovy koncepce diference a repetice tomu totiž tak není, neboť obojí je *procesem*, který se vymyká reprezentaci. Hovoříme tedy (v Deleuzově pojetí) o diferenci „o sobě“, jejíž podstata spočívá v *neustálém odlišování sebe samé.* Tento proces nelze zobrazit, nelze ho „degradovat“ na pouhou rozlišovací schopnost, která by v tomto případě zahrnovala rozlišování v posloupnosti obrazů filmového záznamu. Signálem pro toto „nepřípustné“ pojetí diference je již pouhý fakt, že Deleuze ve svých dvou svazcích o filmu diferenciační procesy, které by se přímo týkaly rozdílnosti v sekvenčním řazení filmových polí prezentovaných projekcí filmu, nezmiňuje. A nezmiňuje je nejen proto, že by přiznal Bergsonovu kritiku filmu jako lineární sérii fotografických „momentek“ (které se nutně musí odlišovat jedna od druhé), a tím by zpochybnil svou vlastní interpretaci Bergsonova pojetí filmu jako jednoty objektu, obrazu a pohybu; ale nezmiňuje tyto procesy hlavně proto, že celá jeho koncepce diference, která je ukotvena ve zmíněné diferencí „o sobě“, by byla prostě svou reprezentací „ilustrována“ v reprezentačním, tedy obrazovém rozlišovacím principu. Vnímání a myšlení je ovšem přirozeně diferenciální a je reprezentační povahy, jak připouští Deleuze. Nicméně samotná podstata diference pro něho spočívá v procesu sebeodlišování, který je doslova „ukřižován“ právě svou reprezentací:

> [...] diference se stává předmětem reprezentace vždy jen ve vztahu k pojímané identitě, usuzované analogii, představované opozicí a vnímané podobnosti.

> [...] z tohoto důvodu je svět reprezentace charakterizován svou neschopností představit si podmínky diference o sobě; a stejně tak svou neschopností představit si repetici o sobě. [...][74]

Film je ovšem založen na rozlišování obrazů a vnímání podobnosti. Dá se obecně říci, že Deleuzovo pojetí filmu se v podstatě vzpírá reprezentaci, případně je závislé na tvrzení, že film prostě není re-prezentací ale *realitou* vztahu objektu, pohybu a času. Není tedy *přímou* re-prezentací pohybu ani re-prezentací skutečnosti. V tomto případě by mohl být film podřízen diferenci a repetici, ale tak tomu, vzhledem k neustálému procesu sebeodlišování diference a rychlosti repetice, být nemůže.

Je ovšem v zásadě sporné trvat na tom, že filmový záběr krajiny nebo interiéru není re-prezentací krajiny nebo interiéru. A Deleuzovo chápání filmu v jeho často emotivním vztahu k desítkám scén, které se svou erudicí a vášní rozebírá, musí mít nutně své kořeny v reprezentační funkci filmu, kterou prostě nemá smysl popírat. Re-prezentace ovšem může ztrácet svou moc a oslabovat svou funkci. (A právě těmto okamžikům jsou věnovány kapitoly této disertační práce.)

V rámci reflexe Bergsonových úvah Deleuze rozvíjí také jeho koncept diference v povaze (*trvání*) a diferenci ve stupni (*diference prostorové*), jak už bylo zmíněno v předcházející kapitole, a bude i nadále zmiňováno systematicky v celé práci. Oba typy diference jsou převodem k multiplicitě, která nám umožňuje vyhnout se myšlení „Jednoho a Mnohého“. Stále se ale pohybujeme v oblasti teorie a cesta, která směřuje k realitě filmu bude spíše obsažena v Bergsonových metaforických obrazech kontinuální multiplicity jako *trvání*, jako změny stavu, dosažené až ve stadiu filmové projekce. Pro charakteristiku diference v povaze je několikrát v této práci použita Bergsonova metafora rozpouštějící se kostky cukru ve vodě. Zde se ovšem jedná o diferenci opřenou o empirii, reálnou zkušenost, jak už bylo řečeno – změnu skupenství, změnu stavu. V tomto případě je možné tvrdit, že pro diference v povaze (rozpouštění kostky cukru jako trvání), existuje ekvivalent v sebe-modulativní tendenci filmu na molekulární úrovni. (Dlouhý statický záběr pomalého stmívání promění filmový záznam do té míry, že film postupně zčerná, tak jako se kostka cukru rozpustí. Deleuze naznačuje, že nemusíme čekat, až se kostka rozpustí a můžeme vodu zamíchat.[75] Stejně

74 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 180.

75 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 17.

tak můžeme vyjmout z kamery film, který zčerná působením světla rychleji). Tyto metafory poukazují na změnu stavu jako konkrétní *efekt*, který je důsledkem vnitřní, reálné diference v povaze jako *trvání*. Pro celou tuto práci je tedy nutné chápat film jako diferenci (diferenciaci) v její *aktuální* podobě, tedy nikoli jako koncept, ale v podobě jejího *účinku*, tedy v její rozlišovací schopnosti.

Vnímat film znamená vnímat efekt filmu, tedy pouhý důsledek vyvolaný strukturami jeho hmotného uspořádání. Film chápeme jako iluzi zbavenou podkladu (*substratum free*)[76], jako vizuální úkaz, který film v podstatě definuje. Proto také analýzy filmu jsou přirozeně a většinou chápány jako analýzy důsledků, nikoliv jako analýzy hmotných příčin účinku filmu. Pokud není záměrem filmového tvůrce poukázat přímo na strukturální povahu média, pak je jeho podstata většinou upozaděna ve prospěch iluze a fikce. Filmový čas nebo čas iniciovaný filmem je například charakteristickým fenoménem spojovaným přímo s jeho odhmotněnou povahou, která je ale ve skutečnosti řízena účinkem struktur, jejich změnou, polohou, trváním a tvůrčí editací. Filmy, které jsou považovány za synonyma příběhů, mají společnou, hmotnou (analogovou nebo digitální) podstatu. Cesta tohoto *společného* vede vždy povrchovým terénem, noří se do něho jako ponorná řeka regulovaného živlu – vytváří *esenci* filmu. Podstata každého filmu jako příběhu vychází tedy z elementární podstaty pohybujících se okének filmu (digitálního záznamu), hlouběji pak v elementární konfiguraci toku zrna. Atraktivita filmu je v podstatě dána specifičností diferenciačního toku zrna, podřízeného určitému rytmu. Diferenciační proces filmu je artificiální proces, který ale působí navenek přirozeně. Je vnímán podvědomě, neboť vědomí je zaneprázdněno chápáním účinné filmové narace, která se odehrává nad hladinou diferenciačních proudů.

Tato práce vychází z předpokladu, že svrchovaně umělecké momenty filmu, které vnímavý divák většinou nemůže přehlédnout a na které také není schopen jen tak zapomenout, jsou vyvolány neobvyklostí záběrů, které mají charakter poruch nebo prodlev diferenciačního filmového stroje. Právě tyto incidenty mohou, za určitých

[76] Hubert Damisch charakterizuje iluzi obrazu jako „anihilaci substrátu“ umrtvení podkladu, Damisch tvrdí, že historie evropského/západního malířství (a také myšlení) trvá na překrytí podkladu v zájmu iluze, a to i v případě zobrazení mraků; na rozdíl od čínského a japonského malířství, které nechává části hedvábí, papíru nepokryté. Součástí mraku je v tomto případě jeho hmotná (podkladová) struktura, nikoliv množství bílé barvy, které zobrazuje mrak jako je tomu v pojetí západního malířství. Hubert Damisch, Our Sheet's White Care. In: *A Theory of /Cloud/: Toward a history of painting.* Stanford: Stanford University Press 2002, s. 224–226. (*Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Editions du Seuil 1972.)

okolností, vyvolat intuici, pro kterou zdánlivě neexistuje racionální vysvětlení.[77] Za účinkem nevysvětlitelného pocitu slasti ojedinělého filmového záběru je intuice, o které se Deleuze také zmiňuje jako o „slasti diference“.[78] V případě neočekávané filmové stáze, které je v mé práci věnován velký prostor, se například stroj k vytváření iluzí jakoby zasekne a vytváří diferenci jako repetici stejného obrazu, podobně jako neočekávané přeskakování jehly gramofonové desky naruší plynulost melodie.

Již od samotných počátků filmu, kdy docházelo ke vzniku a postupné manipulaci toku jednotlivých statických obrazů bylo zřejmé, že film se musí stát velmi specifickým a korigovaným diferenciačním proudem, aby unesl příběh, který uspokojí svého diváka. Zpočátku jen pouhá atrakce pohybujícího se filmového pásu se stává historickým momentem i z filosofického hlediska, neboť virtuální síly diference a repetice se naprosto výjimečným způsobem *aktualizovaly* a to tím, že mechanickým procesem začaly rozeznívat, rytmizovat skutečnost prostřednictvím luminosity pohybujících se obrazů. Fenomény diference a repetice si v běžném chodu života neuvědomujeme. Vnímání jako diferenciační proces je přirozenou aktivitou. Aby ale tento proces sám vyvstal a stal se iniciačním, je třeba mu dopomoci neobvyklým řazením obrazů, diferenciační arytmií, nepřirozenou repeticí, dokonce určitým navozením mezer zdánlivě ne–diferenciačního prostředí prázdnoty a mizení. Historická zkušenost filmového modernismu (až do současnosti) naznačila, že film je schopen, aniž by ztrácel svou poutavost, otevírat smířlivým (tedy mimo radikální experimentální tvorbu) způsobem nové cesty, spojené právě s implementací těchto fenoménů.

Cílem této kapitoly je poukázat na účinky diference a repetice, které budou v následujících krátkých podkapitolách rozvíjeny prostřednictvím fenoménů hudby a vizuálního umění, aby se poté plně projevily ve filmu. V úvodu se zaměřím krátce na operativní princip *iterace*, který je *událostí* repetice a jemuž je připisována unikátní funkce *přesahu* spekulativního charakteru, který je odlišný od transcendence.

77 Jedná se o typ okamžité intelektuální (jak ji pojmenoval I. Kant) intuice, která je schopna uchopit věc jako celek a na kterou poukazuje Spinoza jako na *scientia intuitiva*, případně *amor Dei intellectualis*, (intelektuální, mimo-smyslová láska k Bohu). Tato intuice se stává metodou u Henriho Bergsona, která se nalézá mimo rigidní koncept a může být vyvolána „obrazy“ nebo „pohybující se, takřka tekutou reprezentací“ či „gestem“. Henri Bergson, *La pensee et le mouvant: Essais et Conférences.* Paris: Presses Universitaires de France, Quadrige/PUF 1938. (angl. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics.* New York: Philosophical Library 1946, s. 197.) U Deleuze je umělecká intuice přímo součástí ontologického přístupu k realitě. Intuice překonává jakoukoliv zkušenost aby dosáhla samotné *podmínky* opravdové zkušenosti.

78 Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 36.

3.1.1 Diference a repetice znaku bez významu

Quentin Meillasoux, jeden z významných představitelů současného proudu spekulativního realismu/materialismu, předkládá v samostatné tezi nazvané *Iterace, reiterace, repetice: spekulativní analýza znaku bez významu*[79] návrh specifických operativních postupů, vycházejících z matematiky,[80] které naznačují navození stavu, jak myslet (vnímat) *absolutno* a to prostřednictvím formálních procesů diference a repetice (iterace).[81] Aby Meillasoux usnadnil pochopení této operace, popisuje příběh archeoložky, která nalezne prastarou destičku s opakujícím se vzorem a není si jista, zda linie znaků se dají číst jako dekorativní okraje destičky nebo jako významy:

§§§§§§§§§§
+++++++++

> Ve způsobu opakování [*iterative way*] znaků, které vidíme, je zachyceno něco věčně identického v rozdílnosti empirických znaků, ať už jsou podobné nebo ne. Ve znacích, chápaných jako úkazy [*occurrences*] a ne jako motivy, vidíme něco *věčného, bez myšleného/teoretického* (od chvíle, kdy jsou zbaveny významu a podstaty – zbaveny svého *eidos*, své *myšleky*, nebo formy.[82]

Smysl této ambivalentní situace je v rozdílu repetice znaků jako dekorativního motivu (významu) a znaků jako *události opakování*, který je zde chápán jako (Bergsonova)

79 Quentin Meillasoux, *Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Meaningless Sign*. Berlin: Freie Universität, 20. April 2012. <https://cdn.shopify.com/s/..../Meillassoux Workshop_Berlin.pdf> [Cit. 7. 11. 2017]. Také: Suhail Malik, Armen Avanessian (eds.), *Genealogies of Speculation, Materialism and Subjectivity since Structuralism.* London, New York: Bloomsbury Publishing 2016, Part II. Chapter V.

80 Meillasoux v rámci spekulativního materialismu plně spoléhá na logický, konceptuálně filosofický přístup, který je zakotven v matematice, případně v lingvistických paradigmatech, podobně jako je tomu u jeho učitele Alaina Badiou. Jejich postupy jsou v podstatě irelevantní pro oblast estetiky a umění. Přesto některé metody jako je například *subtrakce* (Badiou) jsou použity při analýze uměleckých děl. Meillasoux se pokouší (jako Badiou v díle Beckettově) „dekódovat" a numericky objasnit Mallarmého báseň *Coup de Dés.* In: Quentin Meillasoux, *Le Nombre et la sirène: Un déchiffrage du 'Coup de Dés' de Mallarme.* Paris: Librairie Arthème Fayard 2011 (angl. *The Number and the Siren*. A *Decipherment of Mallarmé's 'Coup de Dés'.* Falmouth, New York: Urbanomic/Sequence Press 2012).

81 Tato myšlenka není samozřejmě nová. Deleuze v roce 1966 na základě Bergsonových myšlenek tvrdí, že: „Absolutno je diference, ale diference má dvě tváře, diferenci ve stupni a diferenci v povaze". In: Gilles Deleuze, *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006, s. 36.

82 Quentin Meillasoux, *Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Meaningless Sign*. Berlin: Freie Universität 2012, s. 33.

diference v povaze. Nepatrný rozdíl je v tomto případě mezi *repeticí* motivu/ornamentu, kterou považuje Meillasoux jako časo-prostorové, diferenciální a konečné (*finite*) opakování, které je vnímatelné jako reprodukce stejných prvků na omezené ploše destičky, a *iterací*. Iterace je proces opakování, který je *nediferenciální* a tudíž neomezený, neboť produkuje čistou identitu znaků, je *jevem* či *úkazem* onoho neustálého atd...atd...atd. v jinak diferencovaném prostředí. Znakem „bez významu" míní Meillasoux jednoduchý opakující se prvek, který podléhá *kontingenci*, tedy nahodilosti. Může být dekorativním motivem, opakováním znaku jako symbolu, nebo čímkoliv jiným.

Pro význam této kapitoly, která ustanovuje princip iterace jako spekulativní operaci směřující od záměru motivu k události *věčného* (absolutního) je také důležité rozlišení dvou modalit repetice: Meillasoux rozlišuje modality na zvukové (*auditory*)[83] a vizuální (*frieze effect*), které mohou vyvolávat časo-prostorový efekt opakování. Jak posléze zjistíme, toto rozlišení sleduje určitý cíl, a to opozici vůči Bergsonově tvrzení, že čas a trvání je v prostředí multiplicity světa efektem monotónní kvalitativní *diference v povaze* a nikoli kvantitativního prostorového rozlišení *diference ve stupni*. [84] Meillasoux chce (prostřednictvím dvou názorných příkladů) ukázat, že také diferenciální vnímání prostorové repetice může naplňovat podmínky určující, determinující trvání. Je to právě tento krok, tedy odkaz k reálným objektům a především konkrétním uměleckým dílům, který mi poskytuje motivaci a odhodlání pokračovat a rozvíjet myšlenku diference a repetice (s možností určitého kreativního vstupu), která vede pohyb filmových obrazů nejen k vnímání specifického času, ale také k pokusu o vnímání momentů *absolutna jako specifického času*, a to nezávisle na možném (sekundárním) transcendujícím účinku obrazu, který je ve filmu především spojován s přímou re-prezentací reality.

Meillasoux zmiňuje umělecká díla a tím (podobně jako Deleuze) „zobrazuje" svůj spekulativní (matematizující) přístup konkrétností a přesvědčivostí uměleckého objektu,

83 Zvukovou modalitu považuje Meillasoux za *časovou* modalitu a nazývá ji také *threnody* efekt, tedy efekt zpěvu, žalozpěvu.

84 Plynutí času, trvání, je podle Bergsona charakterizováno jako zmiňovaná (nedialektická) *diference v povaze*, tedy jako kvalitativní rozlišení *monotonie*, nikoli jako kvantitativní multiplicita prostorových uspořádání.

který se již nalézá v čistě korelacionistické dimenzi dílo-divák.[85] Meillasoux uvádí dva příklady – architekturu francouzské Národní knihovny Françoise Mitteranda architekta Dominique Perraulta (která je sestavena z repetitivního kánonu architektonických elementů) a obrazovou kompozici Daniela Burena nazvanou *Malba bílým akrylem na bílých a červených pásech látky.*[86] Tato konkrétní kompozice obsahuje, jak uvedeno v názvu, 12 vertikálních červených pásů kombinovaných s pásy bílými.[87] Uvedením těchto příkladů upozornil Meillasoux v podstatě na širší kontext, a to na již existující obecný princip diference a repetice v umění, ale také na jeho čistou a radikální formu, která se stala *primárním tvůrčím konceptem* v hudbě i vizuálním umění konkrétního stylu, kterým byl americký minimalismus. Diferenci jako repetici, iteraci (a reiteraci) znaku uplatňuje totiž prakticky jak procesuální hudba, tak vizuální umění minimalismu a to mnohem dříve, než započal seriózní teoretický diskurz na toto téma.

Na obecné principy diference a repetice (stejně jako na jejich občasné projekce do oblasti umění) poukázal již ve svém zmíněném díle *Diference a opakování* (1968) Gilles Deleuze.[88] Přesto, že Meillasoux ve svém směřování v některých ohledech oponuje Deleuzovým názorům (například konceptu *stávání se* [*devenir*]), v tomto případě byla tato práce nepochybně iniciačním zdrojem zmíněné eseje. Deleuze (v jedné z nejcitovanějších pasáží na začátku páté kapitoly) konstatuje:

> Rozdílnost (*la différence*) není různorodost (*le divers*). Různorodost je dána. Rozdílnost je to, čím je dané dáno jako různorodé. Rozdílnost není fenomenon ale noumenon nejbližší fenoménu. [...] Každý fenomén se vztahuje k nerovnováze, kterou je podmíněn. Vše, co se děje a vše, co se jeví, se vztahuje k řádům diferencí, diference je rovina, teplota, tlak, napětí, potenciál, diference intenzity.[89]

85 Zásadní postoj spekulativního realismu/materialismu spočívá v již zmíněném opuštění historické postkantovské role *korelace* objekt-subjekt, subjekt-objekt. Umění je ovšem naopak založeno na této korelaci.

86 Daniel Buren, *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et rouge* (1970).

87 Quentin Meillasoux, *Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Meaningless Sign*. Berlin: Freie Universität 2012, s. 32. Toto dílo je součástí rozsáhlého cyklu vertikálních pásů, které Buren vytvářel mezi léty 1968–1972 a který v podstatě definuje charakter jeho konceptu, kterým se zabýval v různých obměnách a variacích i v dalších desetiletích. Je třeba také upozornit na fakt, že Meillasoux je uzavřen do frankofonní oblasti a uvádí opět pouze francouzské autory – architekta Perraulta a malíře Burena, kteří pouze explikují principy, které jsou běžnou praxí, například již v dílech Franka Stelly a Carl Andreho, obecně pak v hnutí amerického minimalismu od 60. let.

88. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968.

89 Tamtéž, s. 289.

Deleuzovo tvrzení ustanovuje tedy (ve značném předstihu) diferenci jako „mimo-lidský“ (tedy nezávislý na empirickém rozlišování vycházejícím s identit a nezávislý na poznání prostřednictvím smyslových fenoménů) univerzální princip, který se ale může stát, za určitých specifických okolností iniciovaných člověkem (umělcem), její aktualizací; ontologickým nástrojem k možnému uchopení *noumena* – tedy Kantovy smysly nepostižitelné „věci o sobě“. Opakování, repetici, považuje Deleuze za formu diference; opakování je rozlišením a rozlišováním *samotné diference*.[90]

Rytmus účinků diference a repetice ve formě neustálého opakování smyslových fenoménů zasahuje do našich životů, a to nejen například jako cyklus ročních období, cyklus střídání dne a noci, cyklus repetice mechanismů strojové výroby, cyklus pohybujících se objektů při jízdě autem, vlakem atd; ale v ojedinělých případech je tento virtuální rytmus rozezněn *unikátním* kreativním způsobem jako opakování samotné diference. Podle Deleuze je ovšem lidská populace uzavřena do světa pomalých repeticí, který se jeví jako svět kontrastů, protikladů, opozic:

> Prostor a čas jsou samy o sobě repetitivní milieu: a skutečný protiklad není maximální rozdílnost, ale minimální opakování – opakování redukované na dvě, které je ozvěnou a návratem k sobě; opakování, které nalezlo prostředky aby definovalo sebe sama.[91]

Tento moment v Deleuzově uvažování je pro mou práci podstatný a do velké míry formativní, neboť upozorňuje na účinky rychlosti a intenzity repetice, která nejen definuje sebe sama, ale také prezentuje sebe sama jako *aktuální* opakování, jehož operativní principy používá ve vizuální sféře právě film. Repetice jako forma diference má podle tohoto tvrzení charakter opakujících se světelných impulsů a intenzita repetice nemůže výrazně kolísat, neboť musí aktualizovat virtuální obraz. V otázce času má intenzita repetice jednotlivých obrazů rozhodující význam a z tohoto důvodu by měl pravdu jak Bergson, který tvrdí že trvání je tvořeno kvalitativní, monotónní *diferencí v povaze*, která by byla (hypoteticky) daná projekcí repetice *stejných* obrazů, tak i Meillasoux, který nevylučuje také kvalitativní estetický efekt prostorové repetice, neboť

90 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 79. „Diference musí být ukázaná jako diferující“. V této souvislosti si podle Deleuze právě moderní umění uvědomuje tento potenciál a je schopno opouštět doménu pouhé reprezentace jako reprodukce a stát se „událostí“ transcendentálního empirismu.

91 Tamtéž, s. 23.

rychlost impulsů filmových obrazů může klesat a vytvářet tak v iluzi projekce prostorové „kontrasty“ útvarů odměřujících trvání.

V životě vnímaném počitky nejsme schopni vnímat diferenci vědomě jako koncept, neboť jsme odkázaní na konkrétní fenomény, jejichž rozlišení a rozlišování je samozřejmostí a proto jim nevěnujeme pozornost.[92] Diferenci si začínáme kupodivu plně uvědomovat až v ojedinělých případech a to tehdy, pokud diference začíná mizet v neustávající *repetici* stejného. Ve specifických případech je „duch“ diference vyvoláván právě opakující se repeticí samotného opakování, které může mít iniciační charakter. Opakování začíná rezonovat s rytmickými proudy virtuální diference. Peter Hallward popisuje Deleuzovu filosofii tvořivého opakování takto:

> Tvořivé opakování může být myšleno pouze jako *opakování samotné diference.* [...] Skutečné opakování musí zahrnovat intuici naprosto jedinečných událostí, diferencí, které nemohou být zaměněny nebo nahrazeny.[93]

Příkladem přibližování se fenoménu opakování samotné diference mohou být náboženské zpěvy (*chants*), zen-budhistické mantry, v následujících uvedených příkladech radikální Reichovy opakující se rytmické figury, reliéfní struktury Carl Andreho nebo Waltera de Marii, ve filmu například Vertovovy strojové sekvence, flicker efekty strukturálního filmu Tonyho Conrada nebo pečlivé repetitivní editace Martina Arnolda.[94] Charakter a jedinečnost zmíněných filmových děl spočívá ve sjednocení zvukového a vizuálního efektu repetice do útvaru *zvukového* frieze efektu (nebo projekce frieze efektu, jehož součástí může být i zvuk), v kterém už nehraje roli jen diference, repetice a iterační proces, ale především *hustota a intenzita* těchto fenoménů v repetici. Pokud repetice *stejného* znaku trvá, vytváří intenzitu tohoto znaku (opuštěním prostoru významu) a směřuje k jeho specifické časovosti. Tento poznatek může vyvstávat právě z filmu, který nejen sjednocuje zvukovou a vizuální modalitu, ale

92 Je třeba zdůraznit, že principy diference a zejména repetice ve vztahu k absolutnímu tak, jak je vnímá Meilissaux a Deleuze jsou spekulativního charakteru. Reálné repetice v běžném životě, spojené s opakováním a periodicitou například výrobních linek nebo tisku v polygrafickém průmyslu samozřejmě nevedou k vnímání absolutna. Umění používá právě „nahodilost vpádu“ specifických repeticí diference, které mohou mít teprve iniciační charakter.

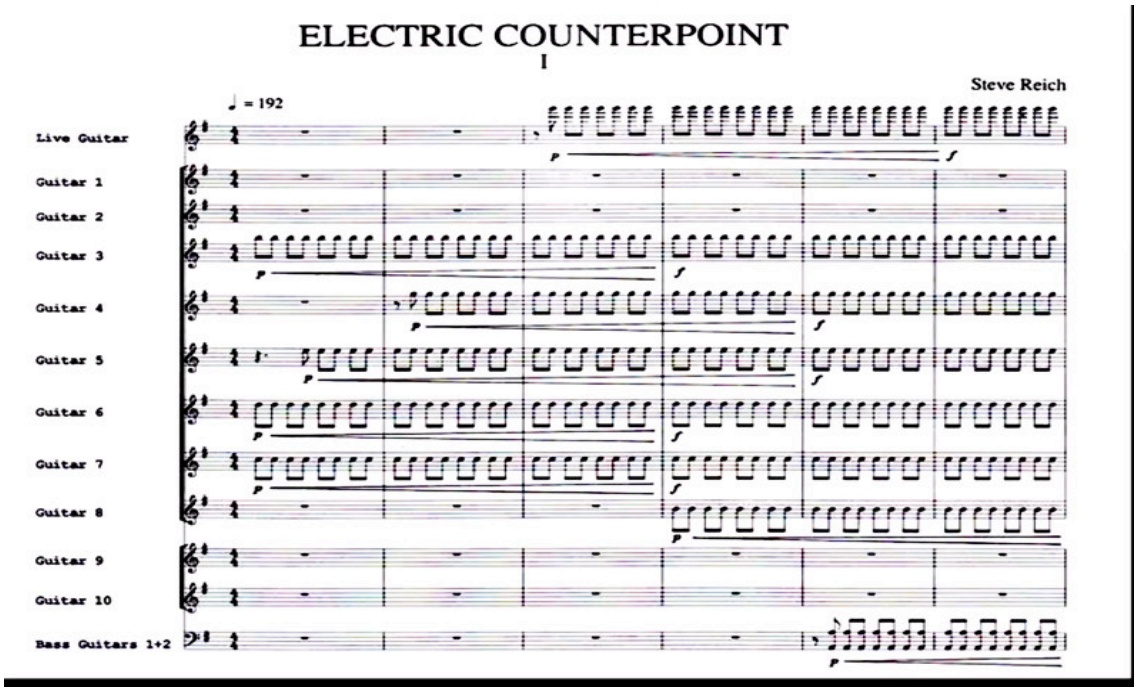
93 Peter Hallward, *Out of this World, Deleuze and the Philosophy of Creation*. London, New York: Verso Books 2006, s. 71.

94 Martin Arnold se zabývá převážně repetitivní segmentací klasického filmového materiálu (*found footage*): <https://www.youtube.com/watch?v=93-G6EYnJO4> [Cit. 26. 6. 2017].

také podřizuje obrazy/objekty rytmizaci a intenzitě impulsů, jejíž proměnlivost nebo pravidelnost se míjí nebo souzní s virtuálním rytmem universa.

3.1.2 Repetice samotné diference

Destičkou nebo záznamem s opakujícím se motivem, který Maillasoux uvedl ve svém textu jako příklad, může být partitura Steva Reicha, nazvaná *Elektrický kontrapunkt*.[95]



Obr. 04 – Partitura skladby *Electric Counterpoint* (Steve Reich, 1987).

I v tomto případě se jedná o repetitivní proces stejných znaků, který se ale pokouší nejen myslet, ale také nechat „znít“ absolutno. Uvedení formálního konceptu, který nám předkládá Meillasoux, prakticky odpovídá používání *principu opakující se pravidelné rytmické skladby*, která má v tomto případě také *auditory*, tedy zvukový (hudební) charakter. Účinky diference a repetice zvuku jako rytmické kadence jednotlivých tónů jsou rovněž diference a repetice znaku bez zjevného významu (pokud zvuk nebo melodie nesleduje tématickou linii a přímé asociační tendence). Zvuk je ve své podstatě sonickým objektem, postrádajícím význam (ovšem „tlak“ tohoto objektu může mít

[95] Elektrický kontrapunkt (*Electric Counterpoint*) je kompozice z roku 1987 složená ze tří částí, kterou nahrál poprvé Pat Metheny v témže roce.

vizuální účinky, může vyvolat v místnosti řinčení sklenic, vibrování oken a nábytku atd.). Zvuk, který je všudypřítomný ale neviditelný, nebýval příliš předmětem ontologického zájmu, jako je tomu u objektů viditelného materiálního světa. Se vznikem ontologie proudění (*flux ontology*), která nahrazuje objekty událostmi (*events*) se tato situace, podpořena oblastí zvukových efektů, podstatně proměňuje.[96] Práce se zvukem jako uměleckou formou získala v dlouhém historickém vývoji podobu hudby, zároveň však byla čistě zvuková podstata hudby její atraktivitou „zastíněna" (podobně jako je strukturální podstata filmu zastíněna příběhem). Bohatost zvuků, vytvářená hudebními nástroji a podřízena striktním pravidlům skladby a interpretace dává hudbě velmi respektovanou pozici, která začíná být testována od poloviny 50. let především přítomností Johna Cage a jeho následovníků, kteří se pokusili opět upozornit na čistě zvukovou podstatu hudby.

Pokud se v tomto kontextu vrátíme k striktnímu procesu diference a repetice v hudbě, pak jen stěží nalezneme vhodnější příklady implementace těchto konceptů, než je tomu v dílech amerických průkopníků minimalismu jako je La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich nebo Philip Glass. Steve Reich, jehož partituru jsem zařadil na počátek této kapitoly, ve svém stěžejním textu *Hudba jako postupný proces* (1968) definuje hned v prvních řádcích určitou „soběstačnost" svého tvůrčího konceptu:

> Zajímají mě procesy, které můžeme vnímat. Chci být schopen slyšet proces, který probíhá ve znějící hudbě. [...] I když je objevování hudebních procesů a komponování hudebního materiálu, který jimi proniká, potěšující; pokaždé, když je proces nastaven a naplněn, může běžet už sám od sebe.[97]

Proces, který „běží už sám od sebe" je procesem repetice jednoho motivu, který je sice omezen trváním skladby (plochou na počátku zmíněné destičky), ale je současně iterací sonického znaku, onoho nekonečného atd. atd. Reich používá tento koncept v různých provedeních, od prvních známých děl *It's Gonna Rain* (1965) a *Come Out* (1966), které

96 K této problematice například: Christoph Cox, Sonic Thought. In: C. Cox, J. Jaskey, S. Malik (eds.), *Realism, Materialism Art*. CCS Bard, Center for Curatorial Studies, Bard College. Berlin: Sternberg Press 2015, s. 123–129. Konkrétně také: Casey O'Callaghan, *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press 2007.

97 Steve Reich, Paul Hillier (ed.), *Writings on Music 1965–2000*. New York: Oxford University Press 2002, s. 34–36.

jsou vokálním záznamem těchto vět, synchronizovaných na 2 magnetofonových páscích; přes jeho významná díla jako je *Piano Phase* (1967) pro dva klavíry a dvě marimby nebo *Music for 18 Musicians* (1974–76), až po *Double Sextet* (2007). Poslech těchto skladeb, které mohou být paralelou k vizuální strohosti repetitivních strukturálních instalací amerických minimalistů, nás jen utvrdí v přesvědčení, že právě poslední styl uměleckého modernismu – minimalismus (newyorské scény) – byl stylem, ve kterém hudba, vizuální umění (prostorové instalace, malba) a také experimentální film, sdílejí obdivuhodným způsobem koncepty obnaženého média s důrazem na objektovost, maximální redukci výrazových prostředků a rytmus repetice.

Výrazovou paralelou ke konceptu diference a repetice v hudbě Steva Reicha jsou díla dvou umělců (sochařů) kterými jsou Carl Andre a zejména Walter de Maria. Jejich plošné instalace, například *Broken Kilometr* (1976) nebo rozměrná skulptura *2000* (1992) Waltera de Marii, působí jako reliéfní „transkripce“ Reichových minimalistických hudebních struktur.

Obr. 05 – Pohled do instalace *Broken Kilometr* (Walter de Maria, 1976).
Obr. 06 – Detail instalace *2000* (Walter de Maria, 1992).

Namísto grafického záznamu Reichovy partitury nebo jejich znějících samostatných tónů v pravidelném rytmu, případně jejich asynchronního posunu – fázování, zde máme „vizuální fázování“ dvou tisíc samostatných sádrových reliéfních jednotek ve tvaru pěti, sedmi a devítistěnu.[98] Právě tyto nepravidelnosti v ploše, tyto nepatrné variace povrchu, způsobují při obcházení této struktury nebo sníženém pohledu ze stran vizuální chvění, oscilaci. Toto chvění je chvěním hladiny nízkého reliéfu, je nejen skutečným úkazem ve

98 Každý z dvou tisíců sádrových elementů je 50 cm dlouhý a 13 cm vysoký. Jsou sestaveny na ploše 20 x 50 metrů. 800 pětistranných, 800 sedmistranných a 400 devítistranných elementů je položeno do sestavy 5–7–9–7–5 a 5–7–9–7–5.

světě vizuálních fenoménů, ale je zároveň možným algoritmem repetice „skoro stejného“ znaku.

Pokud Meillasoux chápe proces iterace jako jev, výskyt, úkaz (*occurrence*) opakování, případně reiteraci jako znovu-opakování (*recurrence*) tohoto procesu, pak v následujících případech se jedná ještě o něco více – o přítomnost nového fenoménu, o výskyt vizuálního i zvukového „přízraku“ repetice, který vyvstává z procesu systematického kreativního opakování „stejných“ struktur. Jedinečným příkladem tohoto úkazu je právě film, k jehož lineární strukturální repetici směřuje následující kapitola.

3.1.3 Intenzita a přízrak repetice

Čím více se necháme unášet emocionálním účinkem umění, tím více opomíjíme povahu jeho média. Není možné myslet obojí současně. Bohatost, atraktivita, vábení reprezentačních forem upozaďují primární, stavební, formotvornou funkci média.[99] Ovšem podstata všech, gest, afektů a expresí je ukryta právě v jeho struktuře. Tóny, obrazy, pohyblivé obrazy filmu jsou *pozitivní* kódy. Podřízeny rytmu sekvenčního uspořádání a jeho vnímání, následné emoce (intuice) vyvstávají také (a především) z prázdných míst, z nepatrných mezi-prostorů mezi pozitivy. Neviditelné mezitóny hudby a temná „meziobrazí“ filmu jsou stejného rodu. Meziobrazí je konstitutivní diferencí, ve které se odehrává film a zároveň i „mentální místo“, které je otevřeno průniku nového. (S nástupem elektronických a digitálních médií, které dovolují zastavení obrazu, jeho posuny a elementarizaci, byla vytvořena i nová platforma pro fenomén „nehybnosti“ filmových obrazů a její teoretický diskurz právě v 90. letech, ve které hraje velkou roli vliv Raymonda Belloura.)[100] Argumentace této podkapitoly se ovšem pokusí jít dále a na limitním stavu diferenciačních a repetitivních procesů se

[99] Dieter Mersch, představitel současné německé filosofie a teorie médií tvrdí: „Moje hlavní teze zní, že média, ať už je přesný význam tohoto výrazu jakýkoli, skrývají svou medialitu právě natolik, nakolik vytvářejí mediální účinky“. Aporetika media. In: Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií.* Praha: Academia 2016, s. 338.

[100] Termín „mezi-obrazy“ nebo „meziobrazí“ je spojován především s dvěma významnými publikacemi Raymonda Belloura – *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*. Paris: Les Editions de La Différence 1990; a *L'entre-images 2: Mots*, *Images.* Paris: Collection Trafic, P.O.L. 1999. Bellour vytváří fenomén meziobrazí jako kontext různých variací modu obrazů a dispozitivů, do kterých tyto mody vstupují. Bellour tak hledá: „[...] momenty zrodu nových forem a konstelací obrazu z hybridních spojení principů fotografie, filmu a videa, a to jak ve formálních interakcí v rovině obrazu-povrchu, tak v rovině divácké zkušenosti a transformace dispozitivu média“. In: Petr Szczepanik, Mezi-obrazy Raymonda Belloura. *Iluminace*, 14, 2002, č. 4 (48), Praha, s. 89.

pokusí nalézt reálný důkaz v podobě přízraku, který se stane průvodním jevem vznikající a pronikající ontologické intuice.

Abych přiblížil jedinečný charakter přítomnosti mezitónů, zmínil bych osobní zkušenost, která se přihodila během poslechu konkrétního vystoupení. Dokonalá prezentace ikonické skladby Steva Reicha *Drumming* v podání Colin Currie Group v říjnu 2014 v karlínské hale Forum pomohla oživit doposud skrytý fenomén. Můj sluch zaznamenal „něco", co jsem neslyšel nikdy předtím. Z vrstev už tak ohromujícího pravidelného rytmického staccata se náhle vynořil jako přízrak zvuk „třetí", který stoupal jakoby po vertikále a nepatřil ani jednomu z nástrojů. Tento zvukový přízrak byl ve své podstatě známou skutečností, jejíž příčiny jsou dnes již dostatečně analyzovány. V praxi se tento fenomén začal stále častěji vyskytovat na počátku 60. let, a to v začátcích procesuální hudby. Dnes již nestor amerických experimentátorů s délkou tónů La Monte Young přiznal, že v takzvaném čistém ladění (*just intonation*) „slyší" skutečnost. Tuto skutečnost mohou vyvolat právě mezi/útvary zdánlivě neskutečné. Young prohlašuje, že existují momenty, kdy pociťuje něco naprosto neznámého. Neznámé jakoby vycházelo z vibrací rezonančního systému. Sám to popisuje slovy:

> Uvědomil jsem si, že rozvíjím fenomén, který alespoň podle mých vědomostí dosud žádný hudebník neprezentoval. Zjistil jsem totiž, že mé prsty synchronizují rytmus kladívek klavíru s rytmy akustických rázů (*beats*) takovým způsobem, že vznikl určitý rezonanční systém. V tomto systému rezonancí jsou pozitivní pulzy vytvořené kladívky nástroje synchronizovány tak, aby posílily pozitivní pulzy vln akustických rázů, které zase určují frekvenci rytmu kladívek.[101]

Právě v těchto chvílích začínal Young slyšet zvuky, které jakoby nevycházely z nitra klavíru. Jeremy Grimshaw, autor publikace o La Monte Youngovi přibližuje tento jev, který se dnes stal předmětem častých analýz moderní psychoakustiky. Byl pojmenován jako virtuální, chybějící, potlačený, nebo přeludový základ (*virtual, missing, suppressed, phantom* fundamental) a bylo zřejmé, že Youngův upravený klavír Bösendorfer Imperial Piano byl schopen v nejznámější pěti hodinové improvizační kompozici *The Well-Tuned Piano (1964–)* docílit právě tento zvukový efekt, který si

[101] Jeremy Grimshaw, *Draw A Straight Line And Follow It: The Music And Mysticism Of La Monte Young*. New York: Oxford University Press 2011, s. 169. Také: Petr Ferenc, *La Monte Young: Želvím krokem vstříc historii.* HIS Voice, Praha: Hudební informační středisko, 5/2012.

náš sluchový orgán nevědomky doplňuje o v podstatě „neexistující“ tóny.[102] (Oblast čisté vizuality disponuje analogickým úkazem: například dlouhý pohled na plochu základní barvy a jeho přenesení na bílou plochu vyvolá „fantóm“ doplňkové barvy, jejíž obraz setrvává poměrně dlouhou dobu na sítnici). Ovšem akustické přízraky jsou v těchto případech vyvolány specifickou, do jisté míry agresivní *repeticí* a kombinací současně znějících tónových výšek a zvukových frekvencí. Není také náhodou, že v oblasti hudební teorie amerického minimalismu, poukazuje Wim Mertens na počátku 80. let na určitou formu aktivní (agresivní) repetice ve spojitosti s *libidinální* filosofií Jeana Francoise Lyotarda nebo právě Deleuze.[103] Je to totiž právě intenzita kvantitativních jednotek repetice, která aktualizuje virtuální sílu diference a dává ji v recepci kvalitativní formu libidinálního *vytržení*.

Médiem, které ve vizuální sféře disponuje exkluzivně fenoménem „meziobrazí“ a které je analogií pravidelného repetitivního procesu v hudbě je právě film. Výsledný filmový obraz je ve většině případů efektem, důsledkem, aktualizací diference a repetice, který je iniciován mechanickým rytmem pohybujících se obrazů. Téma diferenciačního procesu podrobenému rytmu ve filmu je vhodné uvést jedním z nejčastěji citovaných výroků vídeňského experimentálního filmaře Petera Kubelky:

> Film není pohyb, film je projekce filmového okénka (*still*) – to znamená obrazů, které se nehýbou – ve velmi rychlém rytmu. A vy získáváte iluzi pohybu, samozřejmě, ale to je zvláštní případ a film byl vynalezen pro tento zvláštní případ. V čem tedy spočívá vyjadřovací schopnost filmu? Ejzenštejn například prohlásil, že film je kolize dvou záběrů. Ale je velice podivné, že nikdo nikdy neřekl, že film není mezi záběry ale mezi rámečky – to je to, co bych nazval záběr, když jeden rámeček je velice podobný dalšímu rámečku.[104]

[102] Tamtéž, s. 167–170. Specifické opakování a kombinace tónů soustředěné do „cloud sections“ propojují akustické a psychoakustické fenomény, jejímž výsledkem je *„virtuální“ rezonance.* Tyto jevy jsou analyzovány v textu psychoakustiky Ernstem Terhardtem a Johnem Molinem, který přirovnává tyto postupy k ranně impresionistickým malbám, kdy kombinace barev na plátně vytvářejí ve svých shlucích barvu, která ve skutečnosti neexistuje.

[103] Wim Mertens, *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill 1983/1988, s. 120–121. Příklady libidinální funkce repetice jsou široké; od určitého psychického transu, nastoleného *techno* hudbou, až po aktivitu opakujících se pohybů při *coitu* nebo *auto-erotice*, které vedou k vyvrcholení.

[104] Sitney P. Adams, *Visionary film: the American Avant-Garde, 1943–2000*. 3rd ed., New York: Oxford University Press 2002, s. 286.

Pokud slyšíme v hudbě melodii nebo repetici melodické linky, nenapadne nás, že slyšíme v podstatě jednotlivé tóny, které se ovšem akusticky slévají do výsledného útvaru. Podobně také sledování filmu spočívá výhradně v rychlosti rytmického pohybu obrazů, který je příčinou šálení lidského oka; pohyb filmového obrazu se stává pohybem až s pohybujícím se proudem nepohyblivých obrazů, který nejen zpětně animuje svět, ale je také schopen vytvářet vizuální fantómy v perceptivní symbióze jevení a mizení. Filmový obraz se stává, podobně jako intuice, zmíněnou Deleuzovou „slastí" diference. Tuto slast ovšem nevyvolávají jednotlivé obrazy, ale *vztahy* mezi obrazy, jejichž součástí je již zmíněný svět *meziobrazí*, chápaný konkrétně v tomto textu jako virtuální síla vycházející z diference obrazů. Na historický odkaz rozsáhlých experimentů, které se týkaly optických atrakcí (v samotných počátcích filmu), navazují nové technologie. Oblast filmové a televizní produkce, jakož i rozšiřující se pole videoartu bylo v teoretických diskurzech 90. let chápáno do velké míry také jako odhalování strukturální podstaty samotného média a jeho možného přesahu. Výzkumy formálních parametrů filmu, v kterých fenomény rozhraní obrazů, okolí obrazů, případně samotného latentního i otevřeného „meziobrazí" hrály podstatnou roli, prezentovaly jak galerijní projekty, tak i teoretické reflexe a to zejména ve Francii.[105] V německy mluvícím prostředí poukazují na tuto oblast například aktivity teoretika filmu a médií Joachima Paeche.[106]

Podobně jako Belleur, i Paech chápe meziobrazí jako základní princip každého zobrazení: „meziobrazí jsou v nejprimárnější rovině jakýmisi ‚figurami bez pozadí' – konstitutivními diferencemi, operativními hranicemi, či virtuálními centry vizuální reprezentace, která v procesu recepce umožňují samotný zrod či zjevení se (pro diváka) obrazu jako takového, ale sama jsou v obraze vnímatelná jako stopy".[107] Průkopník experimentálního filmu v Německu Werner Nekes jakoby reagoval na úvodní Kubelkův citát a představil svou teorii „kinepole" (*kinefeld*), která přichází s minimální filmovou

105 Výstava konaná v pařížském Centru Georgese Pompidoua v roce 1990 nazvaná *Přechody obrazu, (Passages de l'image)* jejímž spolukurátorem byl významný francouzský režisér a kritik *Cahiers du Cinéma* Pascal Bonitzer, souzněla s již zmíněnou publikací Raymonda Belloura *Mezi-obrazy, (L'entre-images)*, publikované ve stejném roce. Raymond Bellour, *L'Entre-Images – Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Edition La Différence 1990. V anglickém překladu Raymond, Bellour, *Between-the-images.* Zurich: JRP/Ringier 2002.

106 Joachim Paech, Das Bild zwischen den Bilden. In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Stuttgard, Weimar: Metzler 1994, s. 163–178. Joachim Paech, Bilder-Passagen. In: *Kinoschriften, Jahrbuch 3.* Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs. Gesellschaft für Filmtheorie 1992, s. 181–197.

107 Petr Szczepanik, Mezi-obrazy Raymonda Belloura. *Iluminace*, 14, 2002, č. 4 (48), Praha, s. 89.

jednotkou „kine“ ve filmu, která vzniká splynutím dvou po sobě následujících obrazů, tedy jakási „energie vznikající třením dvou obrazů“.[108]

Cílem této kapitoly je ovšem navrátit rozsáhlou oblast repetice obrazů (směřující k virtuálnímu fenoménu fantomatické existence filmových obrazů) svému iniciačnímu principu, a to samotné *diferenci a repetici*. Joachim Paech ve svém textu shrnuje podstatné faktory, které směřují k jádru věci: „Operativní meziobraz je čirý pohyb bez obrazu, čistá diference, která se obohacuje o figurální diferenci dvou sousedících obrazů“.[109] Rytmická a rytmizovaná diference je tedy *modus operandi* vzniku ojedinělé zkušenosti, která za určitých podmínek může mít charakter přízraku, odlišujícího se od běžného (virtuálního) filmového obrazu. Film Tonyho Conrada *The Flicker* (1966), kterému bude v kontextu fenomenologie věnována kapitola, byl právě experimentem, v kterém intenzita rytmického opakování samotné diference byla natolik agresivní, že diference v repetici získala právě podobu „nové bytosti“, která jakoby opouštěla svůj podklad, podobně jako nový, „jiný“ zvuk opouštěl Reichovu nebo La Monte Youngovu hudební strukturu.

3.1.4 Holá repetice libovolného znaku. Film

Gilles Deleuze nazývá v kontextu diference a repetice „holou“ (*répétition nue*), *materiální* nebo také *jednoduchou* právě repetici *stejného*, která má charakter mechanické, stereotypní, systematické repetice stejných elementů. Tato holá repetice je povrchem, který ukrývá složitější repetice, které jsou nazývány „komplexní“ nebo také „oděné“ (*répétition vétue*) repetice: „materiální nebo holá repetice, takzvaná repetice *stejného* je jako kůže, která se rozpadá, která je slupkou jádra diference která je více komplikovanou repeticí“.[110] Tyto dva typy repetice nejsou v protikladu, jsou součástí diference, která v podstatě vždy „obývá“ repetici. Z tohoto důvodu také čas, prostřednictvím rychlého rytmu holé repetice překvapivého „stejného“ obrazu ve filmu, získává svou monotonii, ale také svou váhu, naléhavost, svou intenzitu. (Deleuzovy odkazy k seriálním dílům Andyho Warhola, kdy kopii kopie libovolného znaku

108 Werner Nekes, Kinefeldtheorie. In: 6. Internationaler Experimentalfilm Workshop. Osnabrück 1984, s. 162.

109 Joachim Paech, Das Bild zwischen den Bilden. In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Stuttgard, Weimar: Metzler 1994, s. 163–178. Také*: Iluminace*, 14, 2002, č. 2 (46), Praha, s. 9.

110 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968. s. 104.

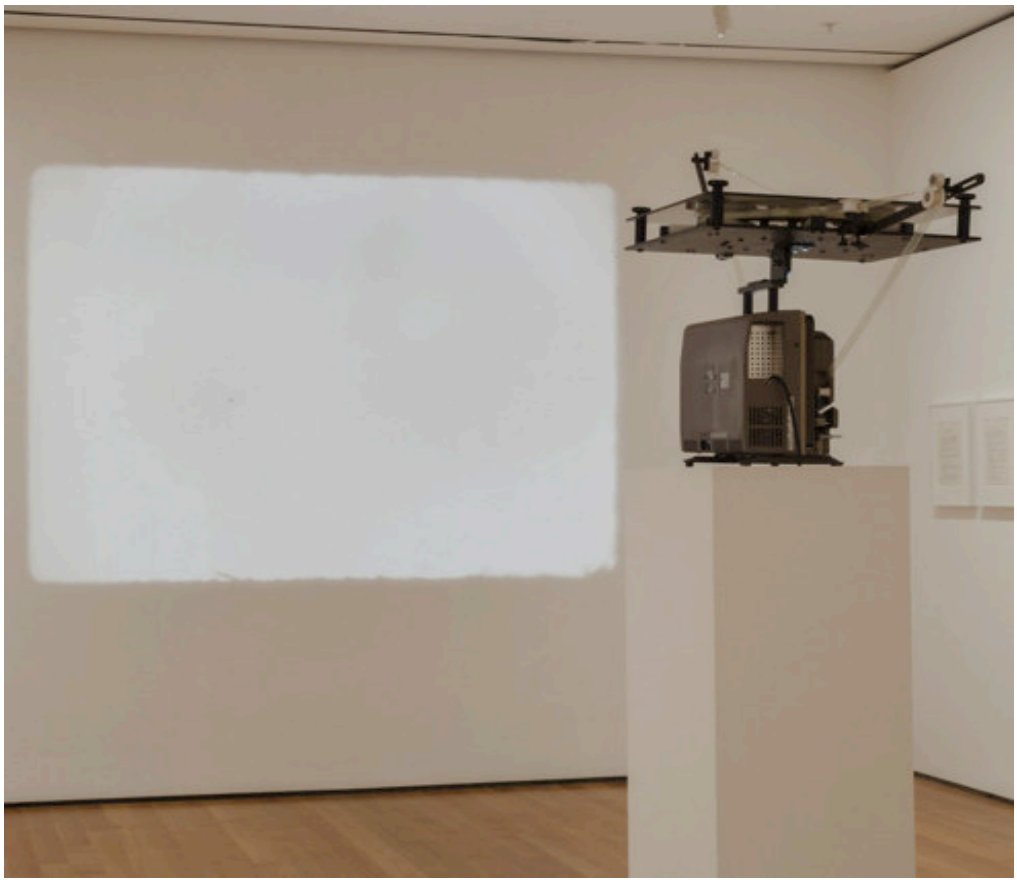
následují další kopie a vedou k fenoménu *simulakra*, nebo k filmu *Loni v Marienbadu* Alaina Resnaise,[111] který používá inovativní přemísťování a repetice stejných záběrů a obrazů v libovolném pořadí; opodstatňuje vazbu konceptu a libovolného znaku a jeho přemístění díla v mých argumentacích). Čas v těchto monotónních sériích skutečně „vyvstává", ale tímto vyvstáváním paradoxně eliminuje prostorové relace, (což jakoby opět potvrzovalo Bergsonovu myšlenku o podstatě trvání jako *diferenci v povaze* a její monotonii). Čas ve filmu je schopen „časovat", vyvstávat jakoby bez závislosti na re-prezentaci, jako neustávající rytmus iterace (také) prázdného znaku obrazového pole.

Jen stěží bychom ve filmu hledali názornější příklad zmíněného procesu, tedy *holé* repetice prázdného znaku, než jakým je dílo konceptuálního umělce a zakladatele videoartu Nam June Paika *Zen pro film* (1964). Dlouholeté studium hudby v Tokiu, získaný cit pro harmonii, rytmus a hudební skladbu, přivedl aktivního pianistu Paika během pobytu v německém Wupertalu nejen k experimentům v oblasti elektronické hudby, ale také, po setkání s Johnem Cagem, k experimentům v oblasti vizuálního umění. (Multimediální orientace byla u členů skupiny Fluxus, ke které se Paik v roce 1962 připojil, běžná). Tvůrčím impulsem pro vytvoření série „prázdných" Paikových filmů byla performance klavírního ticha ve slavném útvaru *4'33"* Johna Cage z roku 1952. Paik se pokusil o vizuální transkripci ticha/ prázdna prostřednictvím pouze transparentní prázdné plochy ne-exponovaného 16 mm filmu, na které můžeme vidět v záři projektoru pouze imperfekce samotného média – tedy občasné škrábance, nečistoty, stopy prachu. (Film měl být původně promítán jako nekonečná smyčka, ale jeho délka se dnes v různých variantách pohybuje od 8 do 20 minut.)

Prezentace tohoto filmu (většinou v galerijním prostředí) staví diváka před rozhodnutí: buď nechá na sebe působit tlak času světelné plochy, který je skutečně vyvolán neustávající repeticí prázdného znaku (s minimálním překvapením způsobeným nečistotami filmu) a skrytě očekává možnou změnu; nebo divák pochopí informaci, že film je vytvořen k tomu, aby nepodával žádnou informaci.[112] Podstatným faktorem je ale samotná existence díla jako neustálá repetice přítomnosti bez náznaku

111 Tamtéž, s. 375–376.

112 Názorová ambivalence spočívala vždy v celkovém postoji k tomuto typu umění, jehož manifestační a performativní rysy často provokovaly diváky natolik, že pozornost nebyla věnována závažnosti konceptu. Členové hnutí Fluxus mezi které patřil i John Cage a Nam June Paik byli považováni za umělce, kteří do určité míry recyklovali myšlenky dadaismu a představovali tak obnovené performativní *neo-dada* za použití nových technologií.



Obr. 07 – Projekce filmu *Zen pro film* (Nam Jun Paik, 1964).

re-prezentace, do kterého Paik „promítl“ své zaujetí povahou času. Toto směřování se ostatně projevuje jak v jeho následujících pracích s televizním obrazem (například v jeho známé videoinstalaci *TV Budha* z roku 1974, kdy sedící soška Budhy sleduje na televizní obrazovce svůj vlastní obraz), tak v jeho poznámkách, týkajících se času, jako je tomu ve známé stati nazvané *Input-Time and Output-Time* (1974).[113]

Radikální použití Paikova prázdného znaku ve filmu může být nahrazeno repeticí libovolného obrazu s nepatrnými odlišnostmi. Progresí principu *holé* repetice prázdného znaku ve filmu je tvorba, která přímo vychází z velmi dlouhých záběrů nehybné kamery namířené do prostoru nehybné mizanscény a která bývá označována termínem *statický film* (*stasis film*). V tomto případě se již nejedná o repetici prázdného znaku, ale o znak, jehož význam je výjimečnou délkou záběru postupně „vyprazdňován“.

[113] Nam June Paik, Input-Time and Output-Time. In: I. Schneider, B. Korot (eds.), *Video Art: An Antology.* New York: Harcourt Brace Jovanovich 1976, s. 98.

Když v roce 1961 básník Jackson Mac Low[114] uslyšel v New Yorku jednu ze skladeb svého přítele La Monte Younga, označenou jako 1960#7, (která sestávala s tónů B a F#, které měly znít „tak dlouho jak bylo jen možné“) rozhodl se napsat krátký scénář, nebo spíše instrukci k filmu, který byl později mnohokrát realizován. Byl nazván *Tree* Movie* a měl v podstatě formu instrukce:

Obr. 08 – Záběr z filmu *Tree* Movie* (koncept Jackson Mac Löw 1961).

> „Vyber si strom*. Nastav si a zaostři kameru tak, aby strom zaplnil většinu záběru. Zapni kameru a nech ji běžet bez pohnutí jakýkoliv počet hodin. Když dojde kameře film, nahraď ho novým. Dvě kamery mohou být také vyměňovány stejným způsobem. Nahráván může být také zvuk současně s trváním záběrů. Při projekci začni v kterémkoli místě a promítej jakoukoli dobu“.
>
> *Slovo strom může být nahrazeno „horou“, „mořem“, „květinou“, „jezerem“ atd., leden 1961, Bronx.[115]

114 Jackson Mac Low (1922–2004), básník, performér, výtvarník, skladatel byl rovněž členem skupiny Fluxus a ve své tvorbě praktikoval a rozvíjel principy *náhodných operací* (chance operations) podobně jako jeho přátelé v oblasti hudby John Cage, Christian Wolff, Earle Brown.

115 Dostupné z: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tree-movie> [Cit. 6. 6. 2018]. <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/maclow-fluxus.html> [Cit. 19. 3. 2018].

Pokud nastavíme a spustíme tento proces, který je fragmentem (omezeným délkou filmu) nekonečné repetice; nastolíme opět „soběstačnost“ procesu, který už známe z hudby La Monte Youngovy nebo Reichovy. Přesto, že se v tomto případě jedná o statické záběry konkrétní výseče reálného světa (stromu, jezera, květiny atd.) můžeme tvrdit, že se jedná o repetici znaku sice s počátečním významem, ale tento význam s délkou filmu postupně vyprchává a tlak času, daný repeticí stejného, podrobí obraz pouze molekulárním proměnám. Obraz se stává tedy procesem diference a repetice zdánlivě *stejného*, které mají ovšem vizuální charakter (a odpovídal by opět zmíněné Bergsonově *diferenci v povaze*). Počáteční fáze filmu se tedy jeví jako proces re-prezentace stromu, který udržuje diváka v naději, že se objeví další možné re-prezentace krajiny. Jelikož ovšem nedochází k žádnému pohybu v záběru, informace spojená s reprezentací je vyčerpána a strom je již nezúčastněně v čase představován v *modu prezentace* jako holá prezence stromu. V souvislosti se snahou o dlouhotrvající (a podle scénáře, jak ho navrhl Jackson McLaw) v podstatě neomezenou projekci existence stromu, můžeme nalézt přímý vztah s tvorbou a postupy La Monte Younga, který již v roce 1963 (se svou partnerkou, výtvarnicí Marian Zazeela) započal projekt nazvaný *Dream House*, spočívající v audio-vizuální prezentaci modulovaného zvuku a světla s neomezenou délkou trvání.[116]

Koncept statického filmu omezeného na galerijní provoz byl o několik let později rozvinut a realizován v plné šíři ve slavných „nehybných“ filmech Andyho Warhola (1962–64). Andy Warhol byl osobností, které se výjimečným způsobem podařilo reflektovat sociální oblast ve své konzumní podstatě, neboť skloubil profesionální erudici komerčního grafika s jeho zálibou, kterou byla obsese multiplikovat fetiše bující popkultury. S médiem filmu zachází Warhol jako grafik, fotograf. Extrémní délka jednoho záběru jeho filmu vyvolá u diváka asociaci s probíhajícím reálným časem, s kterým se ovšem paradoxně film nikdy nemůže ztotožnit. Délka repetitivního procesu jednotlivých políček jeho filmu je natolik vyčerpávající, že se opět počáteční informace filmové re-prezentace proměňuje a dosáhne stavu, kdy se filmový obraz takřka stává

[116] Tento projekt byl prezentován v mnoha různých nadacích, např. *Maeght Foundation* v Saint-Paul de Vence (1970), na Documenta V. v Kasselu (1972), Dia Art Foundation, New York (1979–85, 1989–90). V současnosti je *Dream House* trvale instalován v nadaci MELA v New Yorku, 275 Church Street.

projekcí zavěšené fotografie.[117] V rámci problematiky dlouhotrvajících nehybných filmů a kontextu repetice, poukazuje Branden W. Joseph právě na Deleuzovy koncepty repetice, konkrétně na již zmíněné rozlišení „holé“ a „oděné“ repetice, ve své analýze statického filmu Andy Warhola *Spánek* (1963).[118] Joseph nalézá opět paralelu mezi repeticí v hudbě Johna Cage, který v této souvislosti také provedl poprvé, a to v nezkrácené verzi, více než osmnáctihodinovou skladbu Erika Satieho *Vexation* (1893), ve které se jeden melodický motiv opakuje 840 krát za sebou; dále také nalézá paralelu opět v díle La Monte Younga, jehož hudební produkce Warhol navštěvoval. Je více než pravděpodobné, že právě jak provedení *Vexation*, tak nepřetržitý zvuk La Monteho dlouhých dronů, inspiroval[119] Warhola k vytvoření dlouhých statických filmů jako je zmiňovaný *Spánek* v délce trvání 5 hod. a 21 min. nebo *Empire* (1964) který trvá 8 hod. 5 min. Warholovy filmy jsou natolik známé a natolik obestřeny gloriolou experimentální „komerce“, že není nutné se jimi podrobně zabývat. V rámci kontextu, který tato práce sleduje, jsou podstatné dva momenty: Warhol vyplňuje svým rozsáhlým dílem pole repetice arbitrárního, tedy libovolného znaku (proces, který zmiňuje Meillasoux). Výběr jeho témat je nahodilý, ať už jsou seriálně multiplikovány portréty slavných, fotografie komerčních produktů, zvířat, fotografie dopravní nehody, ohně, nebo elektrického křesla[120]. Druhým a velmi podstatným rysem je stav, kdy *repetice repeticí* jednotlivých kopií dosahují fenoménu *simulakra* a opouštějí původní pole tvořivého principu repetice. Tento stav se přibližuje periodicitě reprodukce, běžně prezentované například pravidelnou repeticí stejných předmětů v prostředí výrobních linek, tištěných produktů polygrafického průmyslu, schémat nastolených a udržovaných právě mechanickým světem fyzické repetice. Warholovo dílo čerpá svou energii právě z nově etablovaného konzumního prostředí a na základě jedinečných multiplikací pak získává oceňovaný kredit artefaktu, a to jen chvíli před tím, než se umělecké tvůrčí

117 Justin Remes (Remeselnik) ve své disertační práci a později publikované knize hovoří o statickém filmu tohoto typu jako o „nábytkovém“ filmu, tedy „furniture film“. Inspiroval se termínem „nábytková“ hudba (musique *d'ameublement*), který použil poprvé Eric Satie. In: Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press 2015, s. 81

118 Branden W. Joseph, Andy Warhol's *Sleep:* The Play of Repetition. In: Ted Perry (ed.), *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2006, s. 179–207.

119 Tamtéž, s. 195.

120 Warhol se zabýval multiplikacemi jednoho obrazu už v raných velkoformátových serigrafiích např. *Silver Car Crash (Double Disaster*) součást cyklu *Death and Disaster series* z roku 1963 dále 22 verzí obrazů *Double Elvis* a *Eight Elvises* nebo cykly *Double Marilyn* a *32 Campbell's Soup Cans* z roku 1962, které byly vystaveny na jeho první samostatné výstavě v Galerii Ferus v Los Angeles téhož roku.

gesto rozšířilo v globální distribuci, prostřednictvím informačních médií (a získává tak charakter Deleuzem kritizované informace a komunikace).

Cesta statického filmu, kterou svými radikálními kroky Warhol započal, pokračovala dále již za použití nové digitální technologie, která umožňovala širší variace konceptů s libovolnou délkou záběru, jejich posuny a segmentace. Ryze postmoderní přístupy, které v oblasti videoartu využívají mimo jiné i principy *apropriace* právě ve vztahu ke klasickým dílům filmové historie (případně malířských děl), přispívají velkou měrou do současného uměleckého diskurzu, který tematizuje nejen modernistický fenomén času, ale také upozorňuje na sociální problematiku originality, autenticity a autorství. Z širokého pole experimentálních děl s výjimečnou délkou a pomalostí záběru (využívající principy apropriace), vyčnívá nad ostatními například práce Douglase Gordona *24 Hour Psycho* (1993), která v projekci dvou políček za sekundu prodlouží Hitchcockův originální titul na délku trvání 24 hodin, případně cyklus Billa Violy *Passions* (2000–2003), který ve 20 videích zachycuje gesta, afekty, nepatrné pohyby těl a obličejů v extrémně pomalé projekci. Díla videoartu mají obecně svá specifika. I práce s extrémním zpomalením a délkou musí totiž nalézat vstřícná a atraktivní témata, která by na sebe vázala stálou pozornost, neboť projekce jsou celkově limitovány provozem galerijního prostředí. Nemohou tedy (ve většině případů), vytvářet časově náročná prostředí příběhu, který může být teprve tvořivě „narušen“. Konkrétní díla jsou na závěr kapitoly zmíněny záměrně jako příklady experimentů, které preferují nikoli kvalitativní, ale *sekvenčně modifikovaný* – tedy (vzhledem k originálu) zpomalený (opakem je zrychlený) obraz – tedy využívají manipulativní, modifikační povahu diference a diferenciace.

Tato podkapitola poukazuje na filmy, pro které je libovolnost výběru znaků a extrémní délka jejich reprezentace, přerůstající v pouhou prezentaci, určujícím faktorem. Toto téma je podstatné pro *vymezení se vůči* tomuto postupu, jehož zacyklení sice navodí stav (až meditativního) vnímání časového posunu, nepřipustí ovšem vstup intuice, prostřednictvím prolomení tohoto cyklu. Právě určující fenomén náhlých diferenciačních „poruch“ a vsunutých statických záběrů v dlouhometrážních tradičních filmech, které v těchto zlomech, „trhlinách“, přetrvávají jako stáze, je věnována samostatná kapitola „4. Stáze“.

3.2 Repetice a fenomenalizace fenoménu

Mechanismy diference a její repetice v hudbě jsou schopny (jak bylo uvedeno v podkapitole „3.1.3 Intenzita a přízrak repetice“) iniciovat specifický vjem v podobě akustického přízraku, jehož výskyt může být vyvolán jak procesem čistého ladění, tak razantní repeticí určitých zvukových struktur. Film je, podobně jako hudba, schopen vytvářet pronikavé repetitivní struktury, které iniciují vizuální přízrak v podobě ozvěny primárních světelných jevů, jejichž překvapivost a novost může radikálním způsobem vyvolat kreativní narušení senzomotorického schématu vnímání.

Tato podkapitola zkoumá *limitní* schopnosti filmu, které přesahují jeho běžnou funkci, související s reprezentací reality jako podmínky nutné pro nosnost narace. Výrazný vizuální rytmus, vytvořený světlem a tmou projekce (flicker-efekt) vytváří v těchto radikálních případech optický vjem, který má charakter pulsující energie. Potenciál této síly je ukryt v povrchu filmu, jeho skladbě a editaci a jeho podstata spočívá ve výjimečné rychlosti rytmu svrchovaně modulativní aktivity, jejíž prchavost a těkavost souvisí se zdrojem a impulsy zakládajícími a doprovázejícími každou umělecké tvorbu. Aktualizace této síly je v moci výjimečné, tvořivé intuice, kterou Deleuze nazývá příhodně *vitální intuicí*:

> Nestačí ani narušit senzomotorická spojení. K opticko-zvukovému obrazu se musí *připojit* ohromné síly, které nejsou silami vědomí pouze intelektuálního, ani sociálního, nýbrž silami hluboké, vitální intuice.[121]

Odhalené síly *efektu* diference a repetice filmového obrazu mohou tedy, pod tlakem neúprosného rytmu, poukázat na principy, které ve svém důsledku odhalují fenomén skryté aktivní sebe-modulace objektu/obrazu.

Jak už bylo naznačeno, repetice podmiňuje proces aktualizace diference. Intenzita repetice filmového obrazu je jedna z mála oblastí, kde se může efekt diference projevit vizuální formou v nesčetných variacích svých proměn. Jako rychlost posloupných impulsů prázdného znaku/obrazu nebo jednoho obrazu reality získává repetice ve filmu charakter zdánlivé statičnosti, která aktualizuje proces *trvání*; naopak intenzita diference posloupnosti a posunu rozdílných obrazů směřuje k iluzi a zdání prostoru. Některé

[121] Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 31.

konkrétní momenty strukturálního filmu můžeme bez nadsázky nazvat svrchovanými, neboť doslova *extrahují* z neúprosné rytmizace světla a tmy ve světle projektoru dosud neexistující novou entitu, která je ve své podstatě vizuální alternativou k hmotné neposkvrněnosti repetice zvukových útvarů. Důležitými faktory těchto postupů je trvání a intenzita repetice, během které je nová entita, zmíněný přízrak nejen zrozen, ale také udržován při životě. I v tomto případě je třeba určité neutuchající razance opakování „stejných" kontrastních obrazů, zabraňující jejich splynutí do souvislého toku běžné filmové informace. Podmínky vyvolání těchto procesů souvisejí opět se strukturálním a stavebním uspořádáním filmového záznamu, jenž přímo ovlivní specifičnost projekce. V tomto kontextu je vhodné připomenout si myšlenkové tendence, které se obracejí k povaze média a při této příležitosti také rozlišit úhly pohledu, reflektující právě vznik „přízračnosti" inherentní každému médiu.

Cestami k poznání vnitřního charakteru média v rámci uchopení komplexní povahy mediality se zabývá současná německá filosofie médií. V úvahách Dietera Mersche,[122] se sféra symbolického může projevovat v jeho zlomech, trhlinách, přerušeních, které odhalují paradox mediálna. V kapitole, nazvané „Anamorfotika jako postup" popisuje Mersch úkaz, kterým disponuje *mystérium* média malby. V tomto případě může optický přízrak vystoupit přímo z povrchu, a to tehdy, pokud nahlížíme na obrazy z neobvyklého úhlu nebo „ze strany":

> Obraz musíme negovat, musíme je rozpustit do nesrozumitelné spleti linií, aby divák zakusil hádanku, jejíž řešení může odhalit jen tehdy, pokud na obraz pohlédne ze strany, z místa odkud člověk obvykle nevidí nic. Obraz pak náhle vyskočí jako přízrak a ukáže se tam, kde být nemůže: před obrazem, podoben mysterióznímu zjevu bez základu.[123]

Mersch věří tomu, že se změnou úhlu pohledu na obraz nebo jeho *anamorfickou distorzí* je možné nechat vystoupit jeho „imaginarium". Tento pohled je podpořen ilustrací konkrétního díla, které uplatňuje zkušenost transformace zobrazení perspektivy

[122] Dieter Merch používá pojem „nagativní teorie médií" jímž zdůrazňuje ne-předmětný přístup k mediálnu. Filosofii médií jde o „postranní pohled" sledujícíí modality označování a zobrazování, které vystupují na hranici nezobrazitelného. Dieter Mersch, Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií.* Praha: Academia 2016, s. 336.

[123] Dieter Mersch, Anamorfotika jako postup. In: Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií.* Praha: Academia 2016, s. 347.

v dějinách evropského malířství.[124] Optická anamorfická distorze z pozice určitého divákova pohledu je ale opět *diference ve stupni* (prostorová diference), tedy změna úhlu pohledu, v tomto případě opět spojena s čistě reprezentační funkcí obrazu a relativizujícím, tedy proměnlivě prostorovým pohledem. Není tedy projevem zahrnujícím časovou *kvalitativní* dimenzi proměn, jenž by v našem případě vyvstala z intenzity repetice a kterou je zmíněný „přízrak" vyvolaný v médiu hudby již zmiňovanou repeticí zvukových útvarů. Jakýkoli „mysteriózní jev" (například fenomén camery obscury) je materiální povahy, je optickým jevem sice v prostoru, kde ale úhly pohledu a nahlížení „na" obraz hrají sekundární roli. (V digitální manipulaci obrazu jsou optické anamorfické distorze založeny na *diferenci v povaze* při „přemísťování" struktury uvnitř téhož obrazu například v metodě zvané *morfing*.)

Médium filmu je jedinečné v tom, že nemusí být nutně vázáno pouze na reprezentační schéma obrazu. Metoda rychlé repetice omezeného počtu (grafu) několika stejných, ale kontrastních obrazů ve filmu, je schopna atakovat samotnou podstatu percepce v které se mohou ukrývat nám neznámé, nové vizuální figury. (Zde skutečně, a to díky pohybu, se může zdát, že „obraz náhle vyskočí jako přízrak", aniž by se jednalo o klam ploché distorze obrazu, na který poukazuje Mersch.)

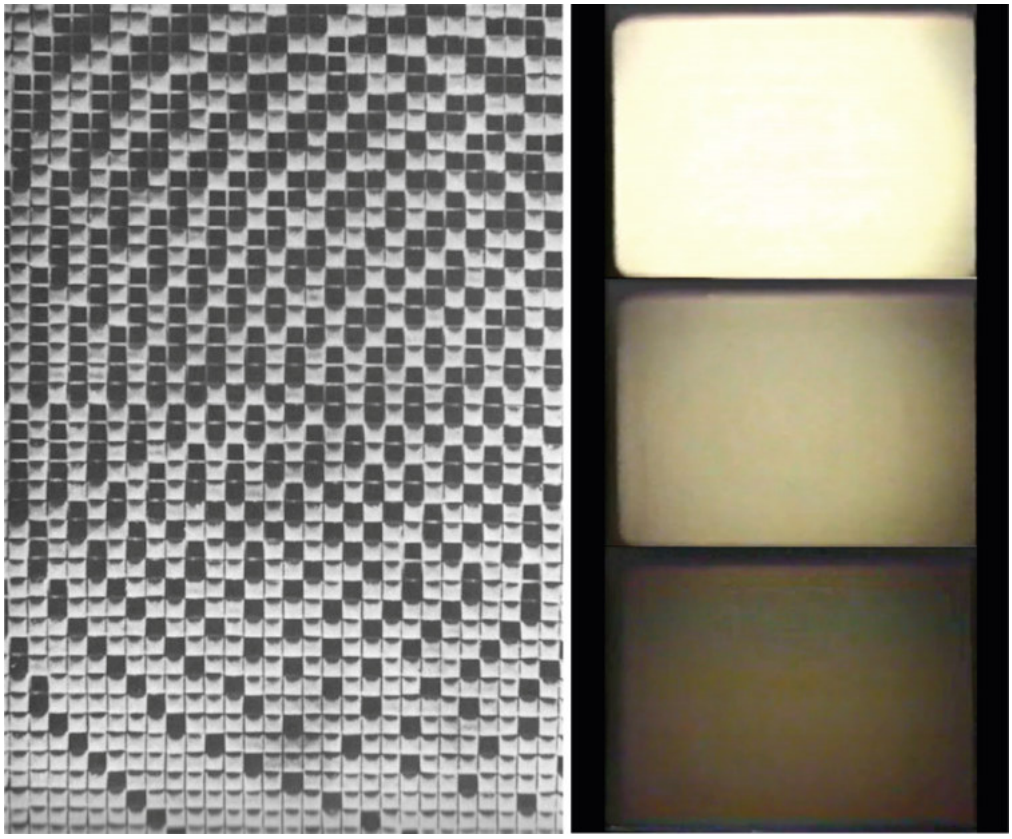
Když absolvent matematiky na Harvardské univerzitě, ale také houslista, skladatel a režisér experimentálních filmů Tony Conrad na základě svých pokusů se stroboskopickými efekty dokončil v roce 1965 svůj 30 minutový snímek nazvaný *The Flicker*, neopomenul uvést v dlouhé úvodní sekvenci toto důležité oznámení:

> VAROVÁNÍ. Producent, distributor a projekční odmítají veškerou zodpovědnost za fyzickou a mentální újmu, která by mohla být způsobena filmem *The Flicker*. Tento film může vyvolat epileptický záchvat nebo může způsobit mírnou terapii šokem u určité

[124] Inspirujícím momentem pro Mersche je zřejmě obraz Hanse Holbeina mladšího, nazvaný *Velvyslanci* (*The Ambassadors*) z roku 1533 (který Mersch zmiňuje pravděpodobně na základě četby knihy Raymonda Belleura, *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Edition La Différence 1990). Obraz je vystaven v Národní galerii v Londýně. Ve spodní části obrazu je neznámý předmět, který při pohledu v ostrém úhlu z pravé strany vytvoří lidskou lebku, symbol smrti. Tuto poměrně frekventovanou metodu distorze zpracovávají nejen baroko ale i nová umělecká díla; Mersch zřejmě také reaguje na objekty lebek, které prošly stejnou anamorfickou distorzí v díle Roberta Lazzariniho nazvané *Skulls* (2000) a kterou použil Mark Hansen na titulní stranu své knihy: Mark B. N. Hansen, *New philosophy for new media.* MIT 2004. Ve filmu používá často anamorfickou distorzi obrazu Alexandr Sokurov ve filmu *Matka a syn* nebo *Faust* (viz kapitola „8.3 K jinému filmu. Alexandr Sokurov").

skupiny osob; jste upozorněni na to, že setrváváte v kinosále na vlastní nebezpečí. Lékař by měl být přítomen.[125]

Film Tonyho Conrada, sestávající pouze z variací světlých a temných políček filmu, byl sestříhán podle předem sestaveného schématu 47 seskupení, které se desetkrát opakovaly.



Obr. 09 – Grafické schéma pásů a detail filmu *The Flicker* (Tony Conrad, 1966).

Výsledkem bylo pronikavé mihotání světla, atakující sítnici a mysl diváka, které se po čase ustálilo do obtížně definovatelného vizuálního útvaru, jehož účinek byl nejpůsobivější v určitých vymezených frekvencích (6–16Hz). Po filmu Nam June Paika nazvaného *Zen pro film* (1964), který spočíval v 8 minutové projekci prázdného pásu 16mm filmu, byl Conradův *The Flicker* druhým a zřejmě nejradikálnějším počinem

[125] Text je uveden přímo v úvodní minutové stopáži filmu *The Flicker*. ...x

v oblasti rytmizace světelných fenoménů filmu, které vyvolávají a do jisté míry i udržují u diváků okamžiky spojené s *primární percepcí* světla.[126]

The Flicker v podstatě zdůrazňuje a staví do popředí již zmíněný flicker-effect, který je charakteristickým a znepokojivým fenoménem většiny experimentálních, zejména pak strukturálních filmů. Ten spočívá v omezení funkce rotační závěrky, která v běžných filmech umožňuje vykrývání obrazu tak, aby byl vnímán divákem jako plynulý obraz.[127] Jak uvádí P. Adams Sitney,[128] je flicker-effect společně se statickým umístěním kamery, používáním smyčky (*loop printing*) a znovu-natočením záznamu z projekce (*re-photography*), jedním ze čtyř základních faktorů, kterými je experimentální, respektive strukturální film charakterizován. Vídeňský avantgardní filmař Peter Kubelka, který stál u zrodu účinků těchto útvarů (které nazval extázemi) nazývá první černobílé filmové diagramy také analogicky s hudbou *vizuálními partiturami.* Jeho film *Arnulf Rainer* z roku 1960 je už celý komponován jako vizuální partitura, tedy výhradně z tmavých a transparentních ploch filmu: „můj film Arnulf Reiner je dokumentace; je to objektivní film; je sám o sobě světem, mohli bychom tak říci, ve kterém se zablýskne a zahřmí čtyřiadvacetkrát za vteřinu.“[129]

Proč jsou ovšem na úvod vůbec zmiňovány tyto epizody z dějin experimentálního filmu? Proto, že v těchto projektech se už nejedná o pohyby figury a pozadí na mizanscéně, dokonce ani o znázornění pohybu v iluzi obrazu, ale o *prezentaci* opakujících se vizuálních fenoménů upozorňujících pouze na aktivní matérii, „holý život“ filmu, podřízený a udržovaný specifickou rytmizací. Rytmus repetice tvořený *staccatem* světla a tmy vytváří *organismus,* figuru[130] jevení a mizení toho, co by mohlo být v reflexi vědomí charakterizováno jako jeden z nejhlubších primárních jevů, které se staly rovněž předmětem fenomenologických analýz. Přitom se nejedná o pouhé stroboskopické efekty, které používá například zábavní průmysl, ale o mezní využití

126 Prvním konceptem, využívajícím plně fenoménu „flicker effect“ byl film vídeňského avant-gardního filmaře Petera Kubelky nazvaný podle jeho přítele a výtvarníka *Arnulf Rainer* z roku 1960. Film nedodržuje přesné černo-bílé schéma jako film Conradův, je ale už celý komponován jako *vizuální partitura*, tedy výhradně z tmavých a transparentních ploch filmu.

127 Jako plynulý obraz vnímá lidské oko teprve 50 impulsů za vteřinu, tedy 24 obrazů za vteřinu musí být u tradičního filmového pásu dvakrát vykryto rotační závěrkou.

128 Sitney P. Adams, *Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943–2000.* New York: Praeger 1973, s. 348.

129 Jonas Mekas, Interview with Peter Kubelka. In: Sitney P. Adams (ed.), *Film Culture Reader*, s. 67.

130 Figura v tomto případě ovšem není vnímána jako „tělo“ fenoménu vnímané lidským tělem, jak na něho poukazuje v antropomorfickém fenomenologickém přístupu Vivian Sobchack, vycházející z fenomenologie Maurice Merleau Pontyho, ale tato figura je postupně rytmem „vyvolána“ jako nezávislá „třetí bytost“ bez jednoznačného určení, zdali je světlem nebo tmou.

charakteru filmového záznamu, který je obdařen vizuální kvalitou. (Paul Sharits například použil stejný flicker efekt s použitím barevných monochromních ploch k vytvoření „přízraku“ vnímaných i tušených barevných nuancí.)[131] Důležitým faktorem této kapitoly je také vizuální rytmická distribuce a re-distribuce temné plochy, která je vědomě (i podvědomě) vnímána divákem a v případě filmu má přímý vliv na vibrace nebo rezonance obrazů a to mimo aktivní pohyb daný běžnými záběry. Přibližujeme se tedy samotnému „bytí filmu“ jako *efektu* (události) v jeho ontologické funkci, neboť film jako médium disponuje nejen schopností *jevení*, ale rovněž jedinečnou schopností *jevení* a *mizení* obrazu, nebo *jevení jako mizení* obrazu.

Alex Ling charakterizuje přístup Alaina Badiou k filmu nikoli jako formování ontologického ale *onto-logického procesu*, neboť plynutí filmu logicky odpovídá strukturovanému pohybu obrazů, který naplňuje vizuální formou samotné poslání ontologie, jež je od dob Aristotela a Tomáše Akvinského charakteri-zováno jako nauka o „jsoucnu jako jsoucnu“ (*on hé on, ens qua ens*). Již pouhý filmový záznam reality (bez intence příběhu) a následná projekce poukazuje na jsoucno jako jsoucno v projevu *jevení se jako jevení,* zprostředkované obrazem-vjemem; ale rovněž – s ohledem na charakter filmového pásu – jako na jedinečný útvar *jevení a mizení*, které je dáno už samotnou technologií projekce. [132] (Mikro-událost mizení obrazu je už součástí analogového filmového pásu s temnými mezerami mezi jednotlivými políčky filmu, v naraci filmové stopy pak v částečném nebo úplném „zatmění“ obrazu.)

Z hlediska čistě fenomenologického přístupu by mohly být některé radikální strukturální filmy považovány za vizuální *metaforu* toho, co bylo předmětem Husserlových úvah. Je nepochybné, že vnímání filmu je *také* fenomenologickou zkušeností. Z tohoto faktu ovšem vyplývá otázka, do jaké míry může být film spojován se samotnou fenomenologií, neboť vnímání projekce filmu není čistou „žitou skutečností“ ale má v podstatě vždy artificiální, záměrně *manifestační* charakter. Pokud není film právě „re-prezentací něčeho“, je v jeho moci pouze „prezentovat něco“. V těchto případech se jedná o čistou prezentaci objektu/světla a jeho aberace v projekci, vnímané divákem jako počitky, které jsou natolik výrazné, že přesáhnou a v podstatě atakují jakoukoliv možnost fenomenologické *intuice.*

131 Americký tvůrce experimentálních filmů Paul Sharits (1943–1993) použil flicker-efekt v nepravidelných barevných schématech filmu *Ray Gun Virus* (1966).

132 Alex Ling, *Badiou and Cinema.* Edinburgh: University Press 2011, s. 58–59. s. 79n.

Je třeba si položit otázku, zdali je fenomenologie vůbec vhodnou metodou pro uchopení, analýzu filmových obrazů? Husserlova fenomenologie upřednostňuje čisté vědomí, dává důraz na jeho schopnosti analyzovat prožívanou skutečnost. Světlo vědomí ovšem nemůže snadno podchytit fenomén, který je sám *aktivní*, sám světlem vyzařuje a odpovídá. V určitých momentech radikálního strukturálního filmu je dokonce sám o sobě a v sobě „žitou skutečností". Fenomenologické „nasvětlení věcí vědomím" se může zdát neslučitelné se samotnou odpovídající luminositou, nepřirozenou světelností a v mnoha případech agresivitou filmových obrazů, vytvářejících svůj svět, který se vymyká přirozenému vnímání a s vehemencí ho přesahuje. Na rozdíl od Henriho Bergsona, který kriticky chápe kinematografii a film, Edmund Husserl se k filmu nevyjadřuje vůbec. (Možná byl pro něho, tak jako pro většinu tehdejší populace, jen „atrakcí", pouhou lidovou zábavou a nebyl tedy ani jeho zmínky hoden.) Už tento důležitý historický fakt poukazuje na odlišnost myšlení (Husserlovy) fenomenologie a filmu. Paradoxem ovšem zůstává, že obojí, jak fenomenologie tak film, operuje ontologickým potenciálem, vztahujícím se k věci a věcnosti. Film ovšem až donedávna nebýval spojován přímo s ontologií a rozvoj filmu, v jeho důrazu na fikci a narativní linii (pod společným jmenovatelem re-prezentace) spíše svůj možný ontologický potenciál promarňuje, a to ve prospěch své výjimečné vnější atraktivity.

Ono Husserlovské „veškeré vědomí je vědomí něčeho" upravuje Bergson na „veškeré vědomí je něco". Je to malá ale velmi podstatná významová korekce, ale až poté přichází odhalující tvrzení: „Věci jsou světelné samy sebou, aniž by je cokoliv osvětlovalo: veškeré vědomí je něčím, směšuje se s věcí, to znamená s obrazem světla".[133] Nejen obrazy, ale především filmové obrazy, které mají schopnost realitu *aktualizovat* (a které jsou také identické s objektem/hmotou média); mohou být samy (v luminositě a transparenci) v pohybu a čase – obdařeny vědomím. Fenomenologická metoda čistého vědomí, jako „nasvícení" věcí při odhalování ontologických (a jak bude zmíněno před-ontologických) fenoménů, se tedy ve svých postupech potýká s příliš silným protivníkem v podstatě „zasaženým vědomím", tedy nejen se světelnými ale také myslícími obrazy.[134] Myšlení diváka, které je obecně závislé na „exterioritě"

133 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 79.

134 Fenomény „myslící film" a „myslící obraz", které od éry italského neorealismu rozvíjí v 60. letech především díla Antonioniho, Bressona, Resnaise a dalších, jsou poměrně běžné. V rámci kontextu této kapitoly je třeba zmínit právě důležitost *vztahu* vjemu a rytmu při sledování jevů, které jsou

obrazu, je ale silou tohoto filmového obrazu přemáháno, potlačováno. Současný akční film, využívající veškeré prostředky digitální simulace, přirozené myšlení a vnímání nejen překonává ale uvádí ho do stavu závislosti na rychlosti zobrazení, která sice odezní s koncem filmu, ale nastolí také pocit jakési návykové bezútěšnosti. Tato vlastnost filmu je známá a má obecně své historické kořeny: „Už nemohu myslet to, co chci; mé myšlenky byly nahrazeny pohyblivými obrazy", ztěžoval si už v roce 1930 francouzský spisovatel a humanista Georges Duhamel.[135] Od sledování, chápání, a „porozumění" filmu, tedy od „empirie dané iluzí" k čistě pocitové sféře ustavující Deleuzovo *sentiendum*, vede cesta přes intenzity diferenciačních procesů, které jsou pociťovány okamžitě. Genetická struktura filmu disponuje prvky, které umocňují diferenciaci jako „těkání" způsobené rovněž existencí a distribucí již zmíněné temné plochy.

Zásadními faktory ve vztahu fenomenologie a filmu není tedy jen primární luminosita obrazu, ale také a především jeho opacita v podobě právě možného umístění temné plochy. Existence temné plochy má ve filosofii obecnou funkci spojenou s lidským mozkem a jeho vnímáním. V teoretickém rámci existují v Bergsonově bezstředovém vesmíru *obrazů-hmoty* a *obrazů-pohybů* také „živé obrazy", které jsou spojeny a aktivovány mozkem diváka. Tyto obrazy by nevznikly, pokud by nebyly v rovině imanence zastaveny neprostupným černým plátnem, které je definováno jako „střed neurčitosti", který se nachází v bezstředovém prostoru. Tímto středem neurčitosti je právě tělo a vědomí: „Tentokrát namísto rozptylování a šíření se všemi směry, na všechny strany a bez odporu a beze ztráty naráží linie nebo obraz světla na překážku, to jest na neprůhlednost, která jej odrazí".[136] Vědomí obrazu se projevuje tím, že pozastavuje průniky světelných obrazů v rovině imanence. „Co se týče *našeho* faktického vědomí, bude pouze neprůsvitností, bez ní by světlo stále se šířic nebylo nikdy odhaleno. Protiklad Bergsona a fenomenologie je po této stránce radikální".[137]

pro filmový příběh zdánlivě nepodstatné. Kameraman Bély Tarra, Fred Kelemen spojuje termín myslící obraz s velmi dlouhými záběry kamery, kdy její pohled, který je již zbaven přísného diktátu narace, sleduje svou vlastní cestu (viz poznámka 12 a problematika *vědomí-kamery* v kapitole „2.1 Vakuum filmového obrazu").

135 Georges Duhamel, *Scenes de la vie future.* Paris: Mercure de France 1930, s. 52. Více o filmovém myšlení a myšlení filmem: Daniel Frampton, *Filmosophy*. New York: Columbia University Press 2006. O psycho-fyziologických rozhraních mezi fikcí filmu a skutečností: Cinema as door – screen and treshold. Thomas Elsaesser & Malte Hagener, *Film Theory: an Introduction Through the Senses*. New York: Routledge 2010, s. 35–54.

136 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 81.

137 Tamtéž, s. 80.

Film poskytuje možnost skutečného uvědomění si, *aktualizace* objektu obrazem (jehož je součástí), neboť obrazy-vjemy jsou a mohou být prezentovány v jiném režimu, vycházejícím právě z existence *konkrétní* temné plochy a jejího dynamického použití uvnitř sledu filmových obrazů. Temná plocha je v tomto případě přímo součástí *rytmu* vyvstávajících obrazů jako součást filmové projekce. Filmová políčka klasického materiálu, která obsahují vizuální informaci, jsou oddělena tmavou mezerou, plochou momentálního mizení obrazu, která určuje podvědomý rytmus obrazů. (Digitální obrazy ruší tuto temnou plochu a navazují na sebe plynule. Toto skryté, podvědomé střídání temné plochy a světlé plochy, ukrývající *rytmus* je tedy odstraněno ve prospěch plynulosti a účinnosti hloubky iluze). Záleží nyní na *distribuci a délce* této temné plochy v čase. Fenomenologie a její primární podchycení před-jazykových stavů nepočítá ve vědomí se ztrátou (i dlouhotrvající) obrazu která by byla uměle vyvolána.

Styčné momenty filmu a fenomenologie v rámci primární percepce, pokud vůbec existují, by se mohly tedy nalézat v setinách vteřin, v nepatrných mikro-intervalech změn, v onom podvědomém mihotání světla obrazu, ve světelné matérii filmu jako *metafoře* „zření podstat“, které naruší senzomotorické vnímání filmu, a které neurolog Francisco Varela vymezuje časovým intervalem 0,3 sekundy – po kterém je teprve lidská mysl responsivní a je schopna nalézat odpovídající význam.[138]

Předmětem této kapitoly je tedy tvrzení, že film jako komplexní vizuální útvar je schopen rozeznívat fenomény jevení a mizení a touto vibrací vyvolávat jev, který *aktivuje* fenomén vedoucí k procesu jeho *fenomenalizace*.

Zpochybnění pouze symbolické funkce významů a soustředění se na vnímání ozvěn před-ontologických hloubek bylo v zájmu francouzského fenomenologa Marca Richira.[139] Richir uvádí do fenomenologie právě termín samotné *fenomenalizace fenoménu*. Tento proces spočívá v odchylkách, v diferování fenoménů jako divokých bytování, které vytvářejí fenomenologickou konkréci. Toto diferování samotného fenoménu nazývá Richir obrazně fenomenologické mihotání (*clignotement*): [140] „fenomén ve svém transcendentálním fenomenologickém obsahu je pouze to, co se

138 Mark B. N. Hansen, *New philosophy for new media.* MIT 2004, s. 258.

139 Marc Richir (1943–2015) francouzský filosof narozený v Belgii. Jeho práce vychází z analýz Maurice Merleau Pontyho a Edmunda Husserla.

140 Richir zde vychází z termínu Martina Heideggera „schwingung“, který je fenomenologicky chápán jako „otřásání“ nebo „pohybování“, „jiskření“, jenž je ek-statické chvění časovosti. Marc Richir, Schwingung a fenomenalizace (Heidegger, Fink, Husserl, Patočka). In: Ivan Chvatík, Pavel Kouba (eds.), *Fenomén jako filosofický problém: sborník prací k filosofii Jana Patočky a Eugena Finka.* Praha: Oikoymenh 2000, s. 166.

přerušovaně míhá, co probleskuje – jako hvězdy na nebi“. Richir používá metaforu světla a jeho probleskování nejen jako důkaz nepostižitelné přítomnosti hvězdy, ale především jako něco, co není ničím jiným, než fenoménem:

.

> Na základě tohoto faktu navrhuji zachycovat toto probleskování fenoménu jako *fenomenalizaci*. Fenomén se fenomenalizuje pouze probleskováním či míháním (německy *schweben*) či vibrací (*schwingen*) mezi jevem a zmizením. Kdyby se jev stabilizoval, stával se jevením, ukazováním se v Heideggerově smyslu, a protože toto ukazování se směšuje s jakousi manifestací, s manifestací něčeho *jiného* než fenoménu, jev by *tu zmizel* zakryt oním jiným. [141]

Jsou tyto rytmické fáze probleskování, mihotání, které můžeme (jako ve filmech z počátků kinematografie) při sledování reality zachycené syrovostí strukturálního filmu vnímat jako *fenomenalizaci*?

Technologie projekce obrazů, rytmus vykrytí rotační závěrkou nebo její odstranění, velikost temné plochy mezi políčky, jejich rychlé kontrastní střídání mohou obraz reality skrytě rozechvívat. Pravděpodobná *fenomenalizace* fenoménu by zde probíhala jako specifická *rezonance* obrazu, která je důsledkem tohoto střídání. Tento chvějící se světelný obraz, využívající plně luminositu média, se stává jednotou agregátu jednotlivostí a podobností. Jednotlivá políčka filmu jsou v případě snímání reality před objektivem nejen podobné realitě ale jsou především velmi podobné samy sobě navzájem. Marc Richir ustanovuje celkový charakter podobnosti kde: „podobnost je jednotou rezonujícího“. A dále pokračuje:

> [...] v těchto smyslových jednotách, které jsou jakožto jednoty fenomenologické určitými fenomény, se tedy jedná o to, co Merleau-Ponty velice náležitě označoval jako „soudržnost bez pojmu“: tím, co tuto soudržnost tvoří, není logicko-eidetická aktivita vědomí, nýbrž „syntéza“, jež je vzhledem k této aktivitě pasivní a jež spočívá na jisté rezonanci a to až v hudebním smyslu.[142]

141 Marc Richir, Co je fenomén? In: Karel Novotný (ed.), *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Praha: Oikoymenh 2010, s. 230.

142 Tamtéž, s. 195.

Účinek běžných filmů, který je založen na proměňující se diferenciaci obrazů podrobené naraci, stavy *rezonance* obrazu – míjí. Tyto rozsáhlé, ale hlavně diferenciačně rozmanité sledy obrazů, odvádějí pozornost od virtuálního rytmu, do kterého film vstupuje; dále nedovolují aby došlo, prostřednictvím specifického rytmu, jako *nejdůležitějšího* faktoru filmu, k *aktualizaci* skutečnosti, která probíhá právě v procesu jeho vnitřní rytmizace, která rezonanci obrazu navozuje.

Pro rekapitulaci této podkapitoly je vhodné si připomenout již na počátku zmíněný Deleuzův termín *vitální intuice*, který je v jeho pojetí silou, dramatickým vztahem *vjemu a rytmu*. V poznámce pod čarou nalezneme u tohoto termínu odkaz k textu, v kterém D. H. Lawrence popisuje způsob tvořivého přístupu Paula Cézanna k zátiší.[143] Právě specifikum tohoto přístupu – spočívající v Cézannově touze a úsilí zachytit podstatu reálného ve své niterné povaze (spíše než jen pouhou reprezentací modelu) – může v rámci našeho tématu fenomenalizace nabídnout pohled z nového úhlu. Za pozornost totiž stojí závěrečná etapa Cézannovy tvorby, kdy mezi léty 1904–1906 maloval horu Sainte-Victoire poblíž Aix en-Provence. Cézanne kolem této hory často projížděl vlakem již od osmdesátých let a v rytmickém sledu obrazů, umocněných zvukem průjezdu přes viadukt nad údolím Arc, sledoval z různých úhlů její proměnlivou majestátnost.[144] Můžeme v tomto případě nastínit domněnku, že ono fenomenologické „mihotání, těkání" hory při jízdě vlakem v nesčetných atmosférických proměnách přimělo Cézanna, aby se k hoře vrátil a vytvořil více než šedesát olejomaleb, kreseb a především akvarelů, v kterých zachytil prchavou, rytmizovanou (sekvenční) proměnu hory právě rytmem samostatných tahů štětcem. Cézanne skutečně odhaloval svou malbou vjemy imanentního světelného rytmu objektu, který se odlišoval od plynutí času – rytmu okolí. Vytvářel proměny časových sekvencí téhož světelného objektu, jaké mechanickým způsobem už tehdy vytvářely filmy bratří Lumiérů.

Podobně jako Monet nuancí, podřízenou rytmu „molekularizuje" objekt, tak i Cézanne obrazy, podřízenými rytmu, nechává objekt „krystalizovat" a tím transformuje

143 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 31. Deleuze odkazuje k problematice Cézannovy malířské tvorby ve vztahu k dílu anglického malíře Francise Bacona. Deleuze cituje D. H. Lawrence, který popisuje Cézannův individuální tvůrčí zápas o prolomení malířského klišé: Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Différence 1981, s 116–130. (angl. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation.* New York, London: Continuum 2003, s. 87–89.)

144 Tomoki Akimaru věnoval doktorskou disertační práci vztahu Paula Cézanna k lokomotivám, dráze v Aix-en Provance a také jeho jízdám okolo hory Sainte-Victoire. Dostupné z: <http://tomokiakimaru.web.fc2.com/cezanne_and_the_steam_railway_1.html> [Cit. 21. 8. 2019].

symbolickou, znakovou podstatu reprezentace do jiného systému. Rytmizací vjemu a variacemi téhož, projevující se jako *fenomenalizace fenoménu*, postupuje od naplnění prostoru symbolem, do upozadění symbolu ve prospěch zvláštního času v mihotání, chvění. Giorgio Agamben se možná nemýlil, když tvrdil, že: „malby nejsou nepohyblivé obrazy, ale políčka filmu nabitého pohybem, políčka filmu, který chybí“.[145]

[145] Giorgio Agamben, Difference and Repetition: on Guy Debord`s Film. Přednáška při příležitosti “Sixth International Video Week” v Centre Saint Gervais v Ženevě, listopad 1995. In: Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. MIT Press 2004, s. 313–319.

4 Stáze

4.1 Zlom, stáze

„Použití filmové metody vede k neustálému obnovování, během kterého mysl, neschopná se nikdy uspokojit a nacházet klid, přesvědčuje sebe sama, že napodobuje se svou nestabilitou skutečný pohyb reálného. I když se namáhá až k hranici závratě, může skončit svým odevzdáním se iluzi pohyblivosti; operace mysli však nepokročily ani o krok, neboť setrvávají tak daleko jako nikdy od svého cíle. Abychom postoupili s pohybující se realitou, musíme se v ní zaměnit, musíme se umístit uvnitř změny a pak uchopíme naráz obojí, změnu samotnou a postupující stavy, v kterých bychom mohli být v každém okamžiku znehybněni.“

(Henri Bergson)

Změna, kterou má Bergson na mysli, nemá oporu; nemá podklad na kterém by se mohla projevit. Proto ji také metaforicky chápe jako melodii,[146] spíše než prostorový obraz. Účinek změny v případě vstupu stáze do filmového záznamu je nehmotným efektem, je průnikem, ozvěnou jiného rytmu obrazů, podobně jako je tomu v hudbě.

Vnímání filmu, nehledě na stupeň jeho dramatičnosti, je spojeno s určitým nezúčastněným pohodlím senzomotorického schématu. Náhlá změna, momentální „nehybnost“ v diegetickém rámci filmu[147] je jako zásah zvenčí, událost výskytu *mezi-útvaru*, který přerušuje očekávaný proud filmových obrazů, aby snad jen na chvíli evokoval pole fotografie, které účinkem svého trvání opět míjí. Obtížně definovatelný stav pozastaveného pohybu v záběru, související s arytmií filmu byl na počátku sedmdesátých let nazván Paulem Schraderem – *stáze*.[148] Vhodnému načasování stáze byl přisuzován transcendující účinek a pozdější úvahy (zejména Raymonda Belleura a

146 Henri Bergson, Vnímání změny. In: Henri Bergson, *Myšlení a pohyb.* Praha: Mladá fronta 2003, s. 159–160.

147 Termín „nehybnost“ je v celém rozsahu mé práce uváděn v uvozovkách, neboť se o skutečnou nehybnost ve filmu nemůže jednat. I statický záběr je *pohybem* jednotlivých (takřka totožných) políček filmu. Navíc stáze je věcí pouze odlišného rytmu filmu a v mnoha případech dovoluje i pohyb na mizanscéně.

148 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 49. V českém prostředí se vztahem filmového obrazu a „zastaveného“ času zabýval již Jan Mukařovský v eseji „Čas ve filmu“ z druhé poloviny 30. let. Jan Mukařovský, *Studie z estetiky.* Praha: Odeon 1966, s. 182.

Rolanda Barthesa), zahálily rozsáhlé diskursy o povaze „nehybnosti“ ve filmu.[149] V rámci rozvíjejícího se ontologického přístupu k filmu je stáze tématem vždy latentně aktuálním, neboť právě prostřednictvím obrazu-času je překlenut pohyb do té míry, že se sám stává času podřízen. Vnímání filmových obrazů je v těchto případech vystaveno lomu/refrakci; je navozením nové, ztišené rytmizace. Během stáze dochází k transformaci hloubky časo-prostoru filmové iluze, dané pohybem, do *trvání* nepatrných změn – do *modulace* vnitřní struktury obrazu. Film, jako efekt diferenciačního procesu, je v těchto případech schopen vyvolat nejen dramatické zlomy modelované příběhem, ale může také nastolit jednu vizuální informaci prostřednictvím stáze, jako sebe-modulativní proces trvání. Téma stáze ve filmu je možná tématem úzkým, ale v rámci čisté vizuality se dotýká podstatných faktorů, které mohou přispět k re-valuaci obrazů/objektů, které v průběhu rozvoje filmové tvorby bývají upozaděny ve prospěch narace jako účelové fikce.[150]

Filmová stáze je sekvenční útvar kvalitativní povahy, vklíněný do kvantitativních diferenciačních segmentů, vyžadovaných narací.[151] Ovšem bez narativních postupů a jimi vytvářených „živoucích prostředí“, teritorií vymezených odlišnými rytmy, se okamžik nebo trvání stáze míjí svým účinkem, který je zpočátku viditelný pouze jako následek zlomu v tomto prostředí. Tento zlom je ve většině případech důsledkem

149 Eivind Røssaak v předmluvě své knihy *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam University Press 2011, s. 14, uvádí výčet titulů z posledních let, které zkoumají vztah „nehybného-pohyblivého“ obrazu v kontextu současného diskurzu. Zde doplňuji ještě tituly: Laurent Guido, Olivier Lugon (eds.), *Between Still and Moving Images: Photography and Cinema in the 20th Century.* Bloomington: John Libbey Publishing 2012. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006. David Green, Joanna Lowry (eds.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks/Photoforum 2006. Karen Beckman, Jean Ma (eds.), *Still Moving: Between Cinema and Photography.* Durham, N.C.: Duke University Press 2008. Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité: style, politique, reception.* Paris: Publications de la Sorbonne 2008. Dominique Païni, Le temps exposé: Le Cinéma de la salle au musée. *Cahiers du Cinéma,* n edition, February 24, 2002, Paris. Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (eds.), *Freeze Frames: Zum Verhältnis von Fotografie und Film.* Bielefeld: Transcript 2010. Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode (eds.), *Viva Fotofilm: Bewegt/unbewegt.* Marburg Schüren Verlag 2009. François Albera, Maria Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam University Press 2010. David Campany (ed.), *The Cinematic (Whitechapel: Documents of Contemporary Art).* London: MIT Press 2007.

150 Nehybný záběr nebo delší trvání záběru se stává poměrně běžnou praxí v současném (nejen artovém) filmu. (Tento fenomén je v českém filmovém prostředí označován jako „zámlka“ případně ve filmařské hantýrce jako „mrtvolka“.) Je však třeba ustanovit určitou topologii těchto záběrů a hranici, která odlišuje tyto záběry od záběrů, které mají odhalující a ve svém důsledku rovněž ontologickou aspiraci.

151 Stáze bývá někdy spojována s experimentálním/strukturálním filmem, který je „genetickou zásobárnou“ pro statičnost nebo omezenou pohyblivost obrazu. V této oblasti se ovšem jedná spíše o *statické filmy.* Více: Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press 2015.

iracionálního,[152] nečekaného střihu. Nejedná se ale o typ střihové skladby, která akcentuje logiku příběhu ani o dramatickou kolizi záběrů ve smyslu Ejzenštejnovy metody nebo o retrospektivní strategii flashbacků. Tento střih často nenavazuje na předcházející záběr, přichází zčista jasna a nechává záběr v čase prodlévat.

Přímý obraz-čas, „troška času v čistém stavu", prázdný čas,[153] *caesura*, mezera (*interstice*),[154] mrtvý čas, meziprostor (*intermediate space*),[155] extradiegetický prostor (*pillow shot*),[156] – jen několik příkladů termínů, které se přibližují podchycení komplexní časo-prostorové povaze fenoménu blízkého stázi, jehož nesnadné teoretické uchopení začíná už u samotného pojmenování, neboť stáze je – v původním Schraderově pojetí a definici – jak příčina, tak i subjektivní důsledek nehybného záběru.

4.1.1 Metoda a neuchopitelnost

Neexistuje metoda, která by mohla podrobit téma stáze (v její nepředvídatelnosti, trvání a prchavosti) spolehlivému zařazení a analýze. Stáze může a nemusí patřit do agendy neo-formalismu, jako překvapivý a poněkud nadbytečný element nefunguje příliš v kontextu filmové naratologie (narušuje a vymyká se naraci i když ji potřebuje ke svému rozeznění), nezdá se být Šklovského „ozvláštněním" ani stylem v Bordwellově „parametrické naraci". Stejně ale také nepatří do opačného tábora – stáze přerušuje plynulost myšlení filmem ve Framptonově *filmosofii*, nedá se prokázat, že by právě stáze přispívala k spirituální prozření v kontextu Schraderova transcendentálního stylu. Je ovšem určitým paradoxem, že může být za pomoci těchto přístupů *interpretována*, nikoli ale podchycena ve své podstatě, jako možném zdroji ontologické *intuice*. Pozastavený pohyb v obraze (nebo monochromie prázdného obrazu) se také vymyká pozici „ztělesněné" filmem-textem. Není proto možné pohlížet na toto ryze vizuální téma z hlediska sémiotických studií, jak je ustanovil Barthes, Derrida a ve filmu Christian Metz. Z hlediska lingvistického uchopení by stáze byla událostí odmlky, která je nečekaná, její trvání opět nepředvídatelné a v podstatě vymykající se jakémukoliv

152 Myšlenku náhlého zlomu ve filmu, iracionálního střihu, který na čas suspenduje myšlení a úsudek, který má následovat po obraze, převzal Deleuze do velké míry z konceptů Antonina Artauda. Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 199, 202.

153 Termíny, které používá Gilles Deleuze.

154 Gilles Deleuze, Tom Conley.

155 David Bordwell.

156 Noël Burch.

(fixovanému) zápisu. Stáze a její účinek jako „porucha“ v procesu narace je *mimo-lingvistického* charakteru a její možný transcendující účinek vyplývá z fyzičnosti zlomu a specifického *trvání* obrazu, které má hodnotu náhlé repetice dat unikající kognitivnímu přístupu, tedy procesu pochopení a porozumění záměru filmu.

Umělecká praxe, stejně jako její reflexe byly (a stále ještě setrvávají) ve vleku doznívající postmoderny, neustále oživované strategiemi konceptualismu a post-konceptualismu; jsou tedy stále zaneprázdněny *příběhy* „jazyka a těla“ v dominujícím prostoru, který opomíjí nebo relativizuje existenci samotného bytí a objektivních pravd (na které na přelomu tisíciletí často poukazoval například Alain Badiou). Až donedávna se zdálo, že z hlediska umělecké tvorby a její reflexe budeme setrvávat v prostředí, které by se dalo nazvat „mimo-ontologickým“. Avšak se vznikem a popularizací filosofické koncepce *spekulativního materialismu* a *objektově orientované ontologie* (OOO) se situace začíná od počátku nového tisíciletí postupně měnit. Filosofie se začíná zabývat materialitou; jevy, kterými se až doposud zabývaly většinou přírodní vědy.[157] Právě v tomto kontextu by mohlo být poukázáno i na téma filmové stáze a statického filmu jako na *realitu*, která umocňuje sebe samu prostřednictvím možnosti výrazné sebe-reflexivity (sebe-modulace) média. (V úvahách iniciátora objektově orientované filosofie Grahama Harmana je například také „znovuobjevena“ ryzí objektovost minimalismu, stejně jako Greenbergovo pojetí malířství ve vztahu k povrchu.) Současná situace vytváří tedy opět pole pro úvahy, spojované s pozdním modernismem v jeho víře ve schopnosti obrazu jako ontologického doteku, (případně oživující Kantovu estetiku transcendence prostřednictvím kategorie *vznešeného*).[158] André Bazin, Stanley Cavell, Alain Badiou[159] a především Gilles Deleuze, jsou opětovně středem zájmu pro velké množství autorů a

157 U zrodu původně *objektově orientované filosofie* (1999) stál Graham Harman, v roce 2009 ji Levi Bryant dává název *objektově orientovaná ontologie.* Harman na základě myšlenek Martina Heideggera zpochybňuje privilegium lidské existence a myšlení ve vztahu ke světu/objektu. Objekty existují nezávisle (ve smyslu Kantova *noumena*) na lidském vnímání: „[...] když oheň rozpouští sklo, když kosmické záření způsobuje dezintegraci protonů, chce se po nás, abychom toto vše přenechali pouze fyzikům. Filosofie se postupně vzdala svého nároku mít cokoliv společného se samotným světem“. Graham Harman, Object-Oriented Philosophy. In: *Towards Speculative Realism.* Winchester: Zero Books 2009, s. 94. Zájem odborné veřejnosti vzbudila po roce 2007 Harmanova spolupráce s Quentinem Meillassouxem, žákem Alaina Badiou, tvůrcem respektovaného díla *Après la finitude*, která přehodnocuje post-Kantovskou filosofii, založenou na „korelacionismu“ objektu a subjektu a antropocentrismu. Meillassoux otevírá pole ontologie nového typu.

158 Výjimečnou v tomto kontextu je publikace: Stephen Zepke, *Sublime Art, Towards an Aesthetics of the Future.* Edinburgh: University Press 2017.

159 Podstatné faktory ontologického a subtraktivního přístupu k filmu u Alaina Badiou shrnuje Alex Ling v publikaci: Alex Ling, *Badiou and Cinema.* Edinburgh: University Press 2011.

tím je vytvářena dostatečně silná teoretická platforma, která nejen opodstatňuje historickou nosnost ontologického přístupu k filmu, ale může následně poskytnout i podmínky pro nové úhly pohledu na svět obrazů a zvuků „myslícího" filmu. Tento přístup byl často transformován do oblasti teorie nových médií, kde se setkával s inovativními postřehy, soustředěnými především na *embodiment*, tedy *ztělesnění* těchto konceptů myslí i tělem příjemce v prostoru.[160]

Komplexní téma filmové nehybnosti přitahuje autory, obdařené schopností ontologické intuice, jejíž intenzita je impulsem i hnací silou možných analytických aktivit. Tedy úvahy iniciované intuicí, kterou ovšem provází určitá „neschopnost myslet". To, co podle Deleuze (na rozdíl od bordwellovské linie myšlení) pohání kinematografii kupředu, „není moc myšlení, nýbrž naopak jeho bezmoc". To, co nás nutí myslet, je právě „neschopnost myslet", ona figura aktivní „nicoty", neexistence celku, který by mohl být myšlen.[161]

Filmový zlom, po kterém následuje stáze jako projev „zadržované přítomnosti", může být pro některé teoretiky obsažen i ve a filmech hollywoodské produkce. Nevytváří filmový horror situace neočekávaného zlomu, úleku, ustrnutí a úlevy v nově nalezené „přítomnosti"? V tomto případě je třeba se navrátit k myšlenkové linii, kterou argumentuje Deleuze, když rozlišuje mezi názory Artaudovými a Ejzenštejnovými. Zatímco Artaud hovoří o zlomu „otřesu", který ve filmu může nastat, jako o prázdnu, „bezmoci", jako *vakuu*, kdy mozek a neurofyziologické vibrace jsou zrodem myšlenky, která (v Deleuzově interpretaci) „nemá jiný důvod fungovat než svůj vlastní zrod, je vždy opakováním svého zrození, utajeným a zásadním"[162]; pak Ejzenštejnův zlom jako „kolize dvou obrazů" ona „rána pěstí" má jiný účel. Je založen na atraktivitě zlomu, který má racionální dopad a prezentuje kinematografii nového poznání jako síly a moci obrazů (tedy strategie, kterou později beze zbytku přebírá Hollywood). Existuje určitá pokora obrazů a příběhů, která vyvěrá z prostého faktu, že svět existuje a že může být zaznamenán. Devalvace obrazu, slova (příběhu) nastává právě z důvodu uvědomění si pouze a jen *zprostředkované* síly obrazu, slova a příběhu a v možnostech její neomezené

160 *Ztělesnění* percepce existence, započaté Bergsonem, Husserlem a Maurice Merleau Pontym má v oblasti filmu desítky pokračovatelů z nichž nejvýznamnější jsou Vivian Sobchack, Barbara Muriel Kennedy, Laura Marks ale především Mark Hansen a William Conolly, kteří se soustřeďují na vazby primárních fenoménů a jejich recepce a transformace prostřednictvím těla. Pro Hansena a Conollyho je filosofie Henriho Bergsona ústředním zdrojem jejich konceptů: Mark B. N. Hansen, *New philosophy for New Media.* MIT 2004.

161 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 199, 202.

162 Tamtéž, s. 198.

manipulativní schopnosti, která je skryta za velmi atraktivní filmovou iluzí. Protržení této iluze ve filmu bývá nežádoucí, stejně jako náhlé probuzení uprostřed příjemného snu (málokdy se herec uprostřed filmu obrátí k divákům v sále a konfronuje je se svými myšlenkymi, jako je tomu například v Hanekeho filmu *Funny Games*, 1997).

4.1.2 Více než 10 vteřin. Morální dilema a skepse

Stáze je v kontextu plynutí filmové narace v podstatě nepotřebný, v současnosti možná až rušivý útvar. Není ho ve filmu třeba. Je produktem modernistického *vědomí-kamery*, který je těsně spojen s idiosynkrazií svrchovaně autorského přístupu. Průnik filmové stáze do pohodlí senzomotorického „automatu" je příkladem zmiňované *refrakce*, lomem, odchylkou od určeného směru vnímání. Ovšem následek tohoto lomu, který se zdá být v prvních chvílích spoluvytvářen subjektem, tedy součinností s tělem a smysly příjemce, je posléze právě svým nadlimitním trváním tímto tělem a smysly pomalu – opouštěn. Vazba subjekt-objekt je vyčerpána a filmový objekt je objektem už pro sebe, stejně jako obraz je kontemplován sám sebou.

> Ve filmu je možné vidět obrazy, které se vydávají za objektivní nebo subjektivní; ale zde se jedná o něco jiného, jedná se o překročení subjektivna a objektivna k čisté Formě, která se povyšuje na autonomní vidění obsahu. Již se nenacházíme před obrazy subjektivními nebo objektivními; jsme zachyceni v korelaci mezi obrazem-vjemem a vědomím-kamerou, které tento obraz transformuje (neklade se už tedy otázka zda obraz byl objektivní nebo subjektivní). Je to velmi speciální kinematografie, jež přišla na chuť tomu „dát pocítit kameru".[163]

Film bez aktivní účasti diváka ztrácí svůj smysl, je vždy korelací objekt-subjekt, ale průlom stáze ve filmu subjekt překvapí a odsune ho stranou a to náhlým průnikem „jiného" času (který je u Bergsona i Deleuze spojen se vznikem intuice). Stáze se tedy jeví jako univerzální model *trvání* nikoli „zadrženého" času, jak je tomu u fotografie, ani času „zadržovaného", jako je tomu v dlouhých filmových záběrech kinematografie

[163] Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 95. Deleuze takto navazuje na úvahy P. P. Pasoliniho, který hovoří o situaci, kdy nám kamera „vnucuje" jiné vidění jako „nepřímé subjektivno" prostřednictvím „obsedantního, naléhavého rámování", které již bylo zmíněno v první kapitole.

pomalosti, ale času „rozeznívaného“ a to nehybným nebo prázdným záběrem, kde aktivní reciprocita obraz-divák je již utlumena a obraz „zní“ sám o sobě.[164] Tato skutečnost je součástí *subtraktivního procesu*,[165] který doslova „vyluhuje“ obraz až k monochromii jeho prázdnoty.

Pole filmových stází dlouhého trvání je vizuálním útvarem, který byl především spojen s pozdně modernistickým filmem a je nadále přítomen v dílech tvůrců, kteří v této tradici odhodlaně pokračují. Není tedy možné hledat nebo snažit se hledat pozastavené záběry v kontextu kinematografie, která plní odlišnou, komerční funkci a v které čas ve filmu znamená peníze. Stáze ve filmu není útvarem svévole. Pokud Jean Luc Godard v rámci politické debaty týkající se filmu Alaina Resnaise *Hirošima, má láska* prohlásil v roce 1959, že dlouhý záběr (*tracking shot*) je morální otázkou, pak je třeba konstatovat, že každý film, který začlení do své struktury neobvyklé záběry, dané individuálním postojem svého tvůrce, se v podstatě potýká s morálním dilematem. Film je vždy limitován svou délkou, přijatelnou pro diváka. Od prvního záběru, kdy se spouští jeho čas je v podstatě striktně zavázán k tomu, aby poskytl divákovi vyžadované uspokojení, ale na velmi odlišných stupních intelektuální úrovně. Například závažnost sekvencí, spojená bezprostředně s jejich délkou, která tvořila převážnou část filmů Michelangela Antonioniho (ve filmech *Dobrodružství*, 1960 nebo *Zatmění*, 1962) a byla tenkrát určena širokému publiku, je pro dnešního diváka nemyslitelná. Nehybnost nebo pomalost záběru, pokud se vůbec objeví, musí být omezena a doslova ohleduplně „vpašovaná“ do narace filmu, jak ji využívá například Michael Haneke. (Pokud není ovšem součástí již známého rukopisu, stylu tvůrce, jako je tomu například u režisérů jako jsou Tsai-Ming liang nebo Apichatpong Weerasethakul.) Akademický diskurs nerozlišuje mezi filmy dobrými a špatnými, nerozlišuje mezi artovými filmy a komercí běžného Hollywoodu, neboť vše je pouze *látka*, která může být podrobena analýze jakéhokoliv druhu. Proto je třeba v rámci této práce nalézt kritéria, která patřičně vymezí pole zájmu. Takovým kritériem může být délka statického záběru, která umožní oddělit filmy, které jsou vedeny tvůrčím záměrem od filmů, kde záměrem je především důraz na divácký ohlas (spojený s očekávanou finanční návratností).

164 Quentin Meillassoux vtipně poznamenává, že „věc o sobě“ je v podstatě věc „beze mě“. Obrazy a dokonce *percepty* existují, podle Deleuze, mimo diváka a s ním teprve vytvářejí počitkové kompozitum: „Percept je krajina před člověkem, krajina v nepřítomnosti člověka“. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh 2001, s. 147.

165 Viz kapitola „7.1 Memento prázdného znaku“, s. 185.

Více než 10-ti vteřinová hranice nehybnosti, nebo omezené hybnosti záběru, kterou jsem si pro svou práci zvolil, je ustanovena proto, že více než 10 vteřin trvá nejdiskutovanější nehybný záběr, „záběr vázy“ ve filmu Jasudžira Ozu *Pozdní jaro* z roku 1949. 10 vteřin nehybného záběru spolehlivě odděluje svět filmu, kde v rámci uměleckého záměru není možné, ani nutné spěchat, od filmů, kde vymezený čas je pouhou nádobou, která musí být naplněna vyžadovaným obsahem. Čas zahrnující 10 vteřin nehybného záběru je dlouhý čas, v rámci mainstreamového filmu čas až nekonečně dlouhý. Zároveň je ovšem nutné zdůraznit, že délka pozastaveného záběru, případně jeho statičnost v žádném případě neznamená, že se film stane uměleckým dílem, potvrzujícím právě těmito prostředky svou závažnost.[166] Pozastavená nebo ztišená rytmizace obrazu je mimořádnou událostí i ve filmech, které svou podstatou navozují odlišný režim vnímání světa. V rámci kinematografie pomalosti, nebo také pomalého filmu (*slow cinema*)[167] se často hovoří o *myslícím filmu* nebo *myslících obrazech*, které vytvářejí již zmíněné postupy *vědomí-kamery*. Statické nebo velmi pomalé záběry ovšem nejsou našemu myšlení vlastní. Naše myšlení a pozorování světa je rychlé, účelové, často chaotické a náš pohled s vedením kamery a jejím objektivem nemá nic společného. Tvorba pohyblivých obrazů, aspirujících na vyšší cíle než je zábava, je nesmírně pečlivou uměleckou stylizací, která pod vedením tvůrce nepočítá s požadavky instantního uspokojení, běžně kladenými na komerční kinematografii. Specifická temporalizace filmového obrazu je tedy záležitostí pouze a jen výjimečné citlivosti tvůrců, skoro již zmíněné idiosynkrazie ve svrchovaně uměleckých postupech. Díky tomu můžeme být svědky malých filmových událostí, kdy například bílá pověšená košile zakrývá na dlouhý čas celý záběr v *Turínském koni* (2011) Bély Tarra,

166 Kinematografie zná nespočet příkladů filmů, kdy délka jednotlivých dlouhých záběrů je svévolná a kontra-produktivní. Například film Fliegaufa Benedeka *Mléčná dráha* (2007) sestává celý z velmi dlouhých statických záběrů, které sice úspěšně navozují odlišný režim vnímání, ale postrádají *potenciál* stáze, který je charakterizován již zmíněnou topologií zlomů a pozastavení v naraci.

167 <https://theartsofslowcinema.com> Kinematografie pomalosti, nebo také „pomalý film“ (*slow cinema*) je rozsáhlý a stále se rozvíjející fenomén kontemplativního filmu, který se délkou a pomalostí záběru přirozeně vymezuje proti mainstreamové kinematografii. Vychází z evropské kinematografické moderny režisérů jako je: Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Alexandr Sokurov, Miklós Janscó, Chantal Ackerman, Béla Tarr, Fred Kelemen, Pedro Costa, Albert Serra, Theo Angelopoulos atd., nabývá v současnosti na důležitosti zejména díky asijské kinematografii a autorů (Tsang Ming-liang, Wang-Bing, Bi-Gan, Hu-bo, Apichapong Weerasetakul a zejména filipínský režisér Lav Diaz). Literatura: Matthew Flanagan, *Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. 16:9 29 (1), 2008.* Matthew Flanagan, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film.* PhD thesis, Exeter: University of Exeter 2012. Lutz Koepnick, *On slowness – Toward an aesthetic of the contemporary*. New York: Columbia University Press 2014. Ira Jaffe, *Slow Movies*. New York: Columbia University Press 2014.

světélkující strom může na dlouhý čas zářit v temnotě v *Tropické nemoci* (2004) Apichatponga Weerasethakula, závěr filmu se místo dramatického rozuzlení může „rozplynout“ v dlouhém záběru kamery do rozpáleného povrchu dvorku ve filmu *Mrtví* (2004) Lisandra Alonsa, případně můžeme čekat celých osm minut, než se stmívání v nehybném záběru promění v temnou noc ve filmu *Tiché světlo* (2008) Carlose Reygadase. Tyto a další okamžiky „pozastavenosti“ nelze prožít v běžném životě (mimo film), neboť diegese filmu je schopna přerušit náhle příběh, s kterým se ztotožňujeme; je schopna zamířit a soustředit skrytou modulativní „oscilaci“ obrazu, manifestovanou světlem, vstříc neznámému.

Stáze setrvává, nemyslí; ve svém setrvávání se přibližuje prázdnu, smrti obrazů – setrvává v opakující se rytmizaci, aby svou náhlou a překvapivou existencí, svým *vpádem*, odhalila látku ne/známého. Metafora je na závěr příhodná: ...ticho, které nastane po neočekávaném prasknutí větve v lese, je odlišné od ticha v lese; je trváním ticha v lese. Právě tyto zlomy a trvání jejich dozvuků by nás mohly přiblížit Věci, mohly by, slovy Deleuzovými, hypoteticky „učinit člověka vidoucím“. Analýza filmové stáze, spojená s požadavkem trvání statického záběru, vklíněného do plynulosti narace, je hlavním kritériem pro argumentace následujících kapitol.

4.2 Obraz-čas

Čistota a jasnozřivost konceptů, týkajících se plurality a multiplicity časů, které Gilles Deleuze rozvádí ve svých filosofických dílech *Diference a opakování* a *Logika smyslu*,[168] je v jeho dvousvazkovém díle týkajícího se filmu,[169] podřízena *zobrazení*, tedy znázornění filmovým obrazem. Mezi zastánci a obdivovateli Deleuzových čistých filozofických konceptů je jeho obrat právě k filmové reprezentaci určitým rozčarováním. Tento krok není ovšem ústupkem v jeho myšlení, jak by se mohlo zdát.

James Williams ve své studii *Gilles Deleuze's Philosophy of Time* [170] se v závěru knihy neubrání kritice, týkající se právě Deleuzova použití filosofických konceptů času na konkrétní filmová díla. Zejména ve čtvrté a páté kapitole druhého svazku *Film2. Obraz-čas*, jak uvádí Williams, jsou konstrukce konceptů mnohem volnější a „jsou otevřeny metaforickým, reprezentačním a analogickým interpretacím". [171] To, co Williamsovi vadí, je nejen vazba na celkový rámec reprezentace (kterému se samozřejmě snaží Deleuze vyhnout právě poukazováním na stavební, strukturální složky díla) ale také to, co je Williamsem trefně nazváno jako „aboutness" – filmy jsou vždy „o něčem" co svým způsobem odkazuje na „něco jiného", a tím je, přehnaně řečeno, ilustrována původní Deleuzova koncepce časů, která je v případě filmu vždy systematicky doprovázena obrazovou deskripcí.

Pokud v rámci čistoty teoretického konceptu a „nečistoty" sedmého umění – filmu, připustíme, že Williamsovy připomínky jsou do jisté míry opodstatněné, pak to ovšem neznamená nějakou marnost, případně selhání filmu v kontextu jeho ontologické aspirace, jak ji přisuzuje po Bazinovi, Cavellovi a dalších i Deleuze. (Ten ostatně upřesňuje, že mu v jeho textech šlo především o „klasifikaci obrazů a jim odpovídajících znaků", vyjádřených novým pojmoslovím.)[172] Williams má také pravdu jen částečně, neboť jeho „aboutness" zřejmě vychází pouze z filmu jako re-prezentace

168 Gilles Deleuze, *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France 1968. Gilles Deleuze, *Logique du sense*. Paris: Les Editions de Minuit 1969. *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013.

169 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000. Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006.

170 James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time, A critical Introduction and Guide.* Edinburgh: University Press 2011.

171 Tamtéž, s. 162.

172 Rozhovor s Gillesem Deleuzem v *Cahiers du Cinéma* č. 352, říjen 1983.

skutečnosti pod diktátem narace a nepřipouští abstrahovaný filmový obraz, případně realitu vyprázdněných filmových záběrů, s kterou v mnoha případech pracuje experimentální, strukturální film. Právě možnost potlačení obrazu jako hluboké iluze (příběhu), se může stát výchozí pozicí pro chápání *jednoty* obrazu (jako povrchu), pohybu a času ve smyslu komplexní matérie, a to dříve, než bude zastíněna svým čistě re-prezentujícím poselstvím. Alain Badiou ostatně v poznámkách k Deleuzovým konceptům přiznává filmu status specifické reality, která je schopna ve svém pohybu myslet a vymyká se tedy pouhé re-prezentaci. Badiou se vyjadřuje lapidárně:

> Bergson objevil, že pohyb a obraz je jedna a tatáž věc. Deleuze slučuje tento objev v klíčových konceptech „pohyb-obraz" a „čas-obraz". Tam, kde je rozpor mezi obrazem a pohybem, Deleuze zakládá novou syntézu založenou na Bergsonovi. Toto je podstatné, neboť od této chvíle je film realitou a už nikoli reprezentací, jelikož obraz a pohyb jsou jedna a tatáž věc, obraz už není reprezentací pohybu.[173]

Iniciačním zdrojem Deleuzových úvah je tedy myšlení Henriho Bergsona, který již důsledně rozvíjí filosofii *simultaneity obrazu a času*. V rámci filmové teorie je pak pro Deleuze inspiračním zdrojem André Bazin, pro kterého je kinematografie „dokončení fotografické objektivity v čase" kde „poprvé obraz věcí je obrazem jejich trvání".[174] Bazin jako jeden z prvních poukázal na ontologický potenciál filmu, ukrytý i v trvání dlouhých záběrů reality před objektivem kamery. Dlouhý záběr sice neznamená statický záběr, ale pro argumentaci v této kapitole je důležité poukázat právě na Bazinovu preferenci dlouhého záběru[175] (sdílenou režiséry jako je Jean Renoir, neorealisty Roberto Rosselinim, Vitorio de Sicou) oproti pojetí záběru, který preferuje Jean Mitry nebo Sergej Ejzenštejn. V této spojitosti je možné vymezit obecně Bazinovu teorii dlouhého záběru (*long-take theory*) a Ejzenštejnovu teorii/praxi filmové montáže

173 Alain Badiou, *A tribute to Gilles Deleuze* je v angličtině, seminář na téma *Penser le Cinéma,* Buenos Aires, září 24–25, 2003. Celý text také: Alain Badiou, *Cinema*. Cambridge: Polity Press 2013, s. 223.

174 André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 18.

175 Brian Henderson, The Long Take. In: *A Critique of Film Theory*. New York: E. P. Dutton 1980, s. 53–54. Problematiku dlouhého záběru: Lutz Koepnick, *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2017.

(*montage-theory*). [176] Bazin stojí rozhodně na počátku hledání nejednoznačnosti (*ambiguity*) filmového záběru, zprostředkovaného také jeho neobvyklým trváním. Nepovažuje tedy kinematografii za cílevědomou produkci narativní linie ve smyslu programování emocí, ale hledá možnosti, jak v samotné skladbě filmu nacházet nové postupy, například také ve vložených záběrech *mikro-narace*, jejíž první náznaky nalézá v neorealismu například u Vittoria de Sicy.

Deleuze je přesvědčen o tom, že film je schopen neobvyklou editací záběrů (do které spadají i neočekávané vložené záběry), navodit specifickou audiovizuální událost bezprostředně spojenou s časem:

> [...] kde již neexistuje po sobě jdoucí minulost, přítomnost a budoucnost v souladu s explicitním průchodem přítomností, které rozeznáváme. Jak to jasně vyjádřil Augustin, *existuje přítomnost budoucnosti, přítomnost přítomnosti a přítomnost minulosti*, všechny zahrnuty v dané události, zavinuté v ní a tedy simultánní, nevysvětlitelné.[177]

Tato specifická událost není jen aktem zpřítomnění, ale také „třecími plochami" vrstev časů, které prezentují konkrétní filmové scény. Do širšího povědomí se dostává Deleuzova metafora času jako *obrazu-krystalu*,[178] vyjadřující „koexistenci aktuálního a virtuálního obrazu", kdy aktuální obraz je ukotven v přítomnosti, zatímco virtuální obraz je jeho „současnou minulostí, je minulostí v přítomnosti".[179] Současné vnímání přítomnosti a minulosti je obecně obsaženo již v percepci projekce filmového obrazu, který byl pořízen v minulosti a minulost v přítomnosti re-prezentuje. Deleuze poukazuje na několik modelů času, které prezentují konkrétní filmová díla: čas jako zmíněné „třecí plochy minulosti a přítomnosti" nalézá například v hloubce fotografického pole ve filmu *Občan Kane* (1941) Orsona Walese; přímý obraz-čas, který Deleuze nazývá „simultaneita hrotů přítomnosti" prezentuje Alain Resnais ve filmu *Loni v Marienbadu* (1961). Pro mou práci je ovšem podstatný model, o kterém se Deleuze vyjadřuje jako o „čistém času, o trošce času ve své čisté formě" a který je iniciován vpádem a okamžitým vnímáním nehybného obrazu zátiší:

176 Lutz Bacher, The Mobile Mise-en-scène: A critical analysis of the theory and practice of long-take camera movement in the narrative film. *Master's Thesis. Wayne State University*. Detroit, New York: Arno Press 1978, s. 190, 193.

177 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 121.

178 Viz kapitola „6.1 Rytmus diference. Filmový ritornel", s. 167–168.

179 Jacques Aumont, *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2010, s. 242.

> [...] objevuje se možnost temporalizace filmového obrazu: čistý čas, troška času ve své čisté formě, spíše než pohyb. Tato filmová revoluce byla nastíněna v rozličných kontextech Wellesem a dlouho před válkou Ozuem. U Wellese je to hloubka času, koexistující vrstvy času, kde se hloubka pole rozvíjí ve skutečně časovém rozměru. A jestliže jsou Ozuova slavná zátiší svrchovaně filmová, je to tím, že přinášejí neměnný stav času ve světě, který již ztratil senzomotorická spojení.[180]

Dá se říci, že v rámci časových posunů a zlomů, které je film schopen vyvolat, je právě obraz-čas „nehybné změny" jejich kulminací.

Jak ovšem Williams oprávněně tvrdí, u Deleuze často dochází k rozporům mezi analytickými operacemi jeho uvažování a emocionální vazbou ke konkrétním filmům a jednotlivým scénám. Na jedné straně vidíme jeho posedlost vytvářet, pod vlivem souvislé klasifikace znaků Charlese Sanderse Peirce, novou znakovou taxonomii, které médium filmu nabízí – *diciznak, kvaliznak, potiznak, chronoznak, geneznak, opznak, audioznak, synznak, nooznak* atd. Na druhé straně je zde ovšem emocionální vnímání jednotlivých scén, které podněcují a jitří Deleuzovu volnou imaginaci. Zde je čistota jeho dřívějších filosofických konceptů skutečně rozptylována a jeho text získává esejistický charakter, plný překvapivých metafor.

Inovace, které poskytuje médium filmu se ale u Deleuze vážou vždy na momenty specifických audio-vizuálních událostí, zlomů ve schématech neuro-motorického vnímání posloupnosti filmového příběhu. Právě v těchto momentech vyvstávají fenomény blízké jeho pojetí *stávání se* jak je zmiňuje v rozhovoru s Gilbertem Cabassem a Fabrice Revault d'Allones:

> Příběh ve filmu je jako představa: je to velmi nepřímý produkt pohybu a času, spíše než naopak. Film vždy vypráví to, co je od pohybu a času vyžadováno, aby vyprávěl. Jestliže je pohyb veden senzomotorickými schématy, jestliže ukazuje charakter reagující na situaci, pak dostáváte příběh. Jestliže se, naopak, senzomotorický systém porouchá a zanechá dezorientované a nesouvislé pohyby, pak získáte jiné systémy, stávání se (*des devenirs*) spíše než příběhy.[181]

180 Gilles Deleuze, *Pourparlers 1970–1990.* Paris: Les Éditions de Minuit (pour la présente éditions électronique) 2013, s. 151–152.

181 Tamtéž, s. 150.

Filmová událost je v podstatě stejného rozsahu (koextensívní) s událostí *stávání se*. Ovšem za nejzajímavější pasáže v Deleuzových taxonomických analýzách filmu považuji ty, kdy se autor sám dostává do „slepého ramene“ času, který si vytvořil – do oblasti nehybnosti pohyblivého obrazu, ke kterému nemá dál co říci. Deleuze v těchto případech vždy poukazuje k dílu Jasudžira Ozua a tento stav připomíná, jak bylo uvedeno v citaci, Proustovou formulací: „čistý čas, troška času v čistém stavu“ v odkazu k vloženému záběru zátiší s vázou ve filmu *Pozdní jaro* (Banšun, 1949):

> Váza ve filmu *Banšun*, (1949) se vsouvá mezi dívčino pousmání a moment, kdy má slzy na krajíčku. Je to nastávání, změna, přechod. Avšak forma toho, co se mění, se sama nemění, nepřechází v něco jiného. Je to čas, zosobněný čas, „trocha času v čistém stavu“: přímý obraz-čas, který dává tomu, co se mění, neměnnou formu, v níž se tvoří změna.[182]

Čas této stáze zde není jen projevem tlaku času v záběru, který trvá (jak ho Deleuze připomíná u Tarkovského), ale je také především časem *zlomu*, který je bezprostředně vázán na neměnnou změnu jako „rezonanci“ nehybnosti, jež se vklíní mezi dva záběry a vyvolá momentální výpadek narace. Senzomotorické vnímání filmu, onen lineární „automat“ je přerušeno obrazem, který se vymaní z toku předcházejících záběrů, padá do prázdna ne-komunikace, rezonuje v sebe-modulativním modu, aby se opět navrátil do časové posloupnosti příběhu. „Čistý čas, troška času v čistém stavu“ nemusí znamenat jen odkaz k Deleuzově třetí syntéze času nazvané „prázdný čas“. Nicméně tyto záběry jsou vloženými po-zlomovými záběry, pro které je charakteristický právě čas prázdný.

Fenomén prázdného času je v Deleuzově díle uveden nejdříve ve filosofickém kontextu v již zmiňované knize *Diference a opakování*. Zde se také objevuje ve spojitosti s *a priori* ustanovením času první zmínka o pozastaveném záběru:

> […] empirické obsahy jsou mobilní a následují po sobě, přičemž a priori ustanovení času je naopak pevné nebo zadržené, jako ve fotografii nebo pozastaveném filmovém obrazu (*freeze-frame*).[183]

182 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 26.

183 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968. s. 376. Deleuze poznamenává, že *a priori* čas předchází členění na minulost a budoucnost, které jsou fixovány ve statické syntéze: „Syntéza je nutně statická, neboť čas již není podřízen pohybu; čas je radikální formou změny, ale forma změny se nemění“. Tamtéž, s. 120. Tato formulace je totožná

Až v roce 1985 je zmíněn opět v kontextu filmu, a to právě při analýze filmové události. V druhé kapitole *Diference a opakování* má – *nové* – v jeho definici charakter vstupu neočekávané události, která naruší/zlomí nejen strukturu času, ale také především strukturu „Já" strukturu subjektu (Deleuze používá termín „prasklé Já" [*Je fêlé*]). Zde do korelace mezi pasivním subjektem a „prasklým Já" vstupuje událost transcendence. Deleuzova filosofická teze času bývá právě často zastíněna tvrzením, že chápání času, případně času prezentovaného obrazy je poutáno pouze vazbou na subjekt. V rámci filmu se nejdříve skutečně subjekt ztotožňuje s obrazem. Ovšem nečekaná změna v jinak plynulém vnímání filmu, onen překvapivý *zlom* může být tak působivý, že momentálně zastíní subjekt a ponechá ho stranou. Trvání obrazu po tomto nečekaném zlomu může být také tak extenzívní, že ho subjekt pro nezájem opustí. (I mimo oblast vědomí, mimo subjekt, může být tlak překvapivého obrazu přítomen a spolu-účasten události, která je neočekávaná, jakoby mimo kauzalitu příčiny a důsledku. Okamžitost zlomu a posléze „tlak pasivního obrazu" může být přítomen v přírodních úkazech – v prolomení měkkých podloží půdy pod tíhou vrstev, nenadálým stržením laviny bez jakékoliv vazby na subjekt.)[184]

4.2.1 Deleuzova třetí syntéza času. Prázdný čas

Deleuze zavádí tři syntézy času:
První syntéza je nazývaná pasívní syntézou (*synthèse passive*), je návykem (*l'habitud)*. Je spojovaná s termínem žité přítomnosti (*présent vivant*). Přítomnost je zde kontrakcí, stlačením reálného do neustávající přítomnosti. Druhá syntéza je aktivní syntézou (*synthèse active*), spojovaná s pamětí. Je to syntéza stlačení přítomností do variabilních rytmů jež odhalují minulost. Pro Bergsona je toto pojetí času čistá minulost, bez které by nemohla přítomnost vzniknout. Třetí syntéza spočívá v obou předcházejících syntézách, které jsou podmínkou pro vznik *nového*, *budoucího.* Třetí syntézou je prázdný čas (*temps vide*). Takřka totožná definice této třetí syntézy času v Deleuzově

s formulací, popisující záběr Ozuovy vázy. Statická syntéza času zde souvisí s Deleuzovou třetí syntézou času, nazvanou právě *prázdný čas* (*temps vide*).

184 Problematiku absence subjektu, vycházející z Bergsonova „sebe-existujícího obrazu" (H. Bergson, *Matter and Memory*. New York: Zone Books 1991, s. 10) oživuje Quentin Meillassoux, *Subtraction and Contraction. Deleuze Immanence, and Matter and Memory.* In: R. Mackay (ed.), *COLLAPSE Volume III: Unknown Deleuze.* Falmouth: Urbanomic 2007. Dále pak Quentin Meillassoux*, Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence.* Paris: Éditions du Seuil 2006. (angl. *After Finitude, An Essay on the Necessity of Contingency*. London, New York: Continuum 2008, s. 2–3.)

Diferenci a opakování (1968) a času, vyvolaného vstupem záběru vázy ve filmu Jasudžira Ozua *Pozdní jaro*[185] zakládá hlavní argument této podkapitoly, která se nebude zabývat analýzou jednotlivých syntéz, ale zaměří se konkrétně na problematiku třetí syntézy času ve vztahu k iniciační kapacitě filmu a možnostem jejího vyvolání.

Prázdný čas je časem tajemným. Je to určitá možnost „afektu" času, který je „z/dramatizován" nečekanou událostí, která může být v podmínkách filmu iniciována aktuálním obrazem reprezentace, ovšem podřízeným specifické skladbě, především nečekanému střihu, dále pak posunům v délce trvání obrazů. Právě střih jako událost, jako řez do linearity času nebo jeho *lom*, především pak *iracionální střih*[186] jako netradiční uspořádání vytvářející mezeru (ceasura) a tím nastolující momentální myšlenkové *vakuum*, se může v percepci stát iniciátorem prázdného času.[187] K tomuto označení dospěje Deleuze na základě postřehů francouzského filosofa a antropologa Bernarda Groethuysena[188], kterého cituje v následující pasáži, kde přibližuje jeho specifikum:

> Událost se již nesměšuje s prostorem, v němž se odehrává, ani s aktuální přítomností, která míjí: „čas události končí dříve, než skončí sama událost, k události dochází tedy znovu v jiném čase [...] celá událost je proto takříkajíc v čase, kde se nic neděje" a je to prázdný čas, v němž předjímáme vzpomínku [...][189]

Třetí syntéza času je syntézou kapacity pro vytváření ryze nového, spíše než opakováním minulosti. Třetí syntéza času je v podstatě *podmínka* vytváření nového; proto je čas prázdný a čistý. Třetí syntéza času není založena na lidské zkušenosti, ale je časem *řezu*, vstupem neočekávané události, většinou dramatického charakteru.[190]

185 Viz poznámka 170.

186 David Bordwell používá termín *diskontinuální střihová sklatba*, Noel Burch používá například ve vztahu k Ozuovým zátiším ve filmu *Jediný syn* (1936) termín *extradiegetický* záběr.

187 Tom Conley podrobně analyzuje tento stav v eseji 'The Film Event, From Interval to Interstice'. In: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, s. 303–325.

188 Deleuze poukazuje na B. Groethuysenův text 'De quelques aspect du temps', In: *Recherches Philosophiques V*, 1935–1936, s. 139 (A. Koyré et al. eds., Paris: Boivin & Cie.) ve svém druhém svazku o filmu *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 121.

189 Tamtéž, s. 121.

190 Zde je třeba připomenout, že dramatický zlom neznamená formu dramatické montáže dané střihovou skladbou. Zlomy a „kolize" obrazů, které jsou přítomny například v Ejzenštejnově tvorbě a které prostřednictvím střihové skladby vyvolávají svrchované dramatické účinky, nevyvolávají podmínky nutné k vyvolání prázdného času, v jeho pasivním založení.

Tento čas je v umělecké tvorbě chápán spíše jako načasování dramatického momentu. Deleuze byl v těchto případech inspirován momenty v díle Friedricha Hölderlina a Williama Shakespeara. Soustřeďuje se na velmi známý verš Shakespearova Hamleta „the time is out of joint“,[191] tedy doslova „čas je vyklouben“. Čas, který je obecně měřitelný, prochází pevnými momenty (u Williamse *cardinal points*), otáčením zemské osy, registrací poledne, půlnoci, narozenin v kalendáři atd. Ovšem v případě prázdného času se začíná dít něco jiného. Něco je v nepořádku. Do toku času znenadání zasahuje událost vykloubeného času. O jaký čas se jedná?

Čas je vyklouben proto, že je zbaven svého obsahu, který mu uděluje jeho měřitelnost. Čas se stává prázdným, protože postrádá pevné body počítání, měření a čistým proto, že postrádá hierarchii tohoto měření. V dramatickém pojetí Hamletově je návrat krále v podobě jeho ducha, událostí, porušením cykličnosti času. Čas je osvobozen od všech druhů obsahů, které nacházíme v jeho cykličnosti, obsahu (dat) a očištěn od všech druhů hodnot tohoto obsahu (originálů, kopií a konců). To ovšem neznamená, že když čas přestane mít obsah, že přestává existovat. Cyklický čas pohybu hodinových ručiček je nahrazen řazením událostí; v případě Hamleta je to čas – před zjevením a po zjevení ducha krále – svého otce. Toto řazení událostí je ve skutečnosti střih, nebo řez (*cut, caesura*). Provedení tohoto řezu znamená uvedení časové asymetrie do toho, co Deleuze nazývá *formální* a *statickou distribucí*, neboť čas již není podřízen přímému pohybu. [192]

Toto zaujetí asymetrií času v podobě řezů v čase bylo, podle mého názoru, také jedním z důvodů proč Deleuze v 80. letech obrátil svou pozornost k filmu,[193] v kterém nachází náznaky i příklady pro svou ontologii *stávání se* a to právě prostřednictvím *trvání* obrazu v čase a modifikacemi trvání. Je zde však ještě jeden aspekt, který přímo odkazuje k zmíněnému řezu v čase a tím je již zmíněný filmový střih a zejména

191 Také v poválečném vydání: „Čas vymknut z dráhy“. Jednání První, Scéna 5. William Shakespeare, *Hamlet.* Přel. Josef Václav Sládek, 6. vyd. Praha: Nakladatelství František Růžička, 1946. Dostupné z: <http:// web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/32/10/hamlet.rtf> [Cit. 3. 10. 2019].

189 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 120.

193 V práci *Différence et Répétition* pracuje Deleuze výhradně s alegorií a metaforami divadla (v reflexi spojitosti Wagner – Nietzsche), které spojuje s pohybem a repeticí: „Divadlo je skutečný pohyb a extrahuje skutečný pohyb ze všech umění, které zahrnuje. […] Divadlo repetice je v protikladu k divadlu reprezentace, […] V divadle repetice prožíváme čisté síly, dynamické linie v prostoru, které působí bez zprostředkování na ducha, a spojují tak přímo přírodu s historii, s jazykem hovořícím před slovy, s gesty rozvíjejícími se před organizovanými těly, s maskami před obličeji, s přízraky a fantómy před postavami – celý aparát repetice jako ‘strašné síly’“. In: Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 18–19.

specifická forma iracionálního střihu, která je bezprostředně vázaná na možnost vytvoření mezery, spojenou s iniciací filmové stáze. Deleuze přibližuje změnu, kterou navodil iracionální střih v moderní kinematografii takto:

> Čas jako měřítko pohybu tak zajišťoval obecný systém souměřitelnosti, v této dvojí formě intervalu a celku. V tom spočívala krása klasického obrazu. Moderní obraz nastolil vládu „nesouměřitelnosti" neboli iracionálních střihů: to znamená, že střih již není součástí ani jednoho, ani druhého obrazu ani první ani druhé řady, které separuje a rozděluje. Za této podmínky se posloupnost či sekvence stává řadou v tom smyslu, jak jsme ji analyzovali. Interval se uvolňuje, mezera se stává neomezitelnou a má platnost sama o sobě.[194]

Tato mezera je zlomem v „návyku", který poskytuje závislost na senzomotorice vnímání. Ovšem tento zlom je ve filmu splynutí vědomí a vědomí-kamery. Je řezem do cyklické, nebo lineární povahy času: „Není to tedy již mezera, kterou by asociované obrazy měly překonat; obrazy jistě nejsou ponechány náhodě, ale místo střihů, podřízených zřetězení tu existují pouze zřetězení podřízené střihu". [195] Z této „nehybnosti mezery" je v okamžiku, v momentu nejdříve jakoby „vysát" čas a prostor. Lineární posloupnosti „možného", onen časo-prostorový „arzenál možného", který by mohl být využit, je ponechán stranou. V tomto okamžiku je stáze také vyčerpáním časoprostorové artikulace – jazyka, symbolu, významu. Dochází zde k okamžité *de-potencionalizaci* času a prostoru příběhu, který je nahrazen průnikem jiného útvaru, který připomíná první Deleuzovu syntézu času – živoucí přítomnost – vklíněného obrazu, který nemá s předcházející a následující řadou nic společného. Tato přítomnost je v případě znehybnění obrazů udržována při životě vibrací a rezonancí opakujících se stejných/obdobných políček filmu. Pokud je skladebnost jednotlivých filmových událostí řízených narací daná schématem: A+B+C+D+E ..., pak stáze – mající charakter specifického času mezery a vklíněného obrazu X, který do řady nezapadá – se z linearity vyčleňuje rezonancí opakujících se políček, evokujících zásah vertikality prázdného času:

194 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 329.

195 Tamtéž, s. 254.

X

X

A + B + C + XXXX + D + E . . .

Dramatický aspekt prázdného času v podobě vertikálního lomu, který je řezem do linearity nebo cykličnosti času, je vyčerpáním „možného“, kdy toto vyčerpání trvá v podobě živoucí přítomnosti čistě optické situace.[196]

Obr. 10 – Záběry z filmu *Jediný syn* (Jasudžiro Ozu, 1936).

Jeden z prvních vklíněných dlouhých záběrů interiéru/zátiší, který je vložen nelogicky do příběhu a ve kterém se „děje“ pouze svítání uvnitř interiéru, se objevil ve filmu Jasudžira Ozua *Jediný syn* z roku 1936. Záběr zachycuje v jediném minutovém a „nehybném“ záběru rychlé svítání v místnosti (00:56:25–00:57:28), které paralelně doprovází zvuk připomínající tikání nástěnných hodin. Přesto, že se nejedná o dramatický vpád události, kterým je prázdný čas iniciován, drama je v nenadálém zlomu a jedinečném setkání dvou časů – ve *stávání se* probíhající nuance rychlého filmového svítání, doprovázeného přímým lineárním časem pravidelného rytmického zvuku. Teď, teď, teď...svítá.

Mechanické odměřování času je vyjádřeno nejen zvukem, ale je také skrytě zobrazeno mechanickým pohybem zdánlivě stejných polí filmu, které ovšem v dlouhé

196 V oblasti poezie poukazuje na moment „vertikálního času“ Gaston Bachelard, ‘Instant poétique et instant métaphysique’ In: *Messages No. 2: Métaphysique et Poésie 1939*. Paris: Jean Flory, coll. Les Presses du Hibou 1939. V okamžiku básnické intuice, rozptýlená a nesoustředěná bytost dosahuje v plynutí času – průlomu – který vše sjednocuje a proniká linearitou času. V oblasti výtvarného umění můžeme vysledovat čas jako vizuální vertikální útvar zvaný *zip* v monochromních plátnech Barnetta Newmana z roku 1948–1953 (Onement I–VI).

sérii postupně zobrazují trvání nuance. A nuance je tendencí: „trvání, tendence je diference vzhledem k sobě“.[197] Právě v této jedinečné filmové sekvenci je předveden *paradox* filmového zobrazení, který je názornou ukázkou jak Bergsonovy kritiky filmu jako fragmentace (času a prostoru) nepatrnou změnou filmových políček, tak Deleuzovou obhajobou jeho syntetické funkce (v jednotě obrazu, pohybu, času), směřující v projekci k prezentaci fenoménu *nuance*, jako diference v povaze.

Následující kapitoly budou zaměřeny na dvojí chápání a interpretace „po-zlomové“ situace ve filmu: a to jako na vstup transcendujícího okamžiku v rámci zdůrazněné reprezentační (symbolické) funkce záběru na příkladu stáze Paula Schradera, a transcendence iniciované imanencí stavebních (strukturálních, čistě optických) podmínek, spojených s každodenním během života v záběrech filmů Jasudžira Ozua.

[197] Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 42.

4.3 Transcendence a stáze. Paul Schrader

Termín „stáze“ je používán v rámci filmových studií poměrně často v obecném slova smyslu, a to v souvislosti s nehybností filmového záběru a jeho délkou. Toto označení se ale může potýkat s nejasnostmi a různými interpretacemi, které neberou v úvahu původní význam, který mu dal na počátku 70. let Paul Schrader. Stáze by neměla být ztotožňována (podle definice uvedené v tomto kontextu) se *statickým filmem* v rámci experimentu. Netýká se také často používaného termínu *freeze-frame*, jako radikálně pozastaveného záběru, vytvářeného většinou optickým (nebo digitálním) kopírováním jednoho filmového políčka. (I když k vyvolání stáze může být použita i tato metoda.) V průběhu stáze ve Schraderově interpretaci není dokonce vyloučen ani pohyb (mnohdy nepatrný) v záběru. Za důležitý je ovšem považován účinek, *dopad* stáze, který je způsoben výraznou arytmií, případně pozastavením rytmu záběrů,[198] kde překvapivé zjevení stáze trvá tak dlouho, aby nenarušilo strukturu narace a opět navázalo na záběry předchozí. Stáze v poválečném filmovém modernismu (specificky od konce 40. let) bývá také poměrně často zařazena na samotný závěr filmu, kdy trvání nehybného záběru již překonává energii a dozvuky záběrů předcházejících a v setrvávajícím klidu může docházet k sjednocující, osvětlující, a v rámci této kapitoly „transcendující“ zkušenosti.[199]

Scénarista a později režisér Paul Schrader[200] vymezuje stázi (*stasis*) jako samostatný fenomén; stáze je „zamrzlým pohybem“ (*frozen motion*) ve filmu a stává se „kulminační fází transcendentního stylu“ v jeho knize *Transcendentní styl ve filmu:*

198 Pozastavenost v záběru nebo okamžité pozastavení pohybu ve filmu se vyskytuje v dějinách kinematografie prakticky od jejího vzniku. Často používaný obrat *freeze-frame* je obecný termín, poukazující na pozastavenost obrazu (zejména) ve filmu, ale také na momentální ustrnutí akce při divadelním představení (*tableau*). *Freeze-frame* ve filmu má charakter *mezi-útvaru* mezi pohyblivým obrazem a statickou fotografií (obrazem v malířství). Vzniká opakováním, kopírováním jednoho políčka filmu ze stejného zdroje. Fenomén pozastavení filmového obrazu (nebo děje) je použit již ve dvacátých letech ve filmech René Claira *Když Paříž spí* (1925), Alfreda Hitchcocka *Champagne* (1928) a Dzigy Vertova *Muž s kinoaparátem* (1929). V teorii filmu je často uváděn od chvíle, kdy Serge Daney upozorňuje na samotný závěr Truffautova filmu *Nikdo mne nemá rád* (1959). *Freeze-frame* a filmová stáze patří k fenoménům, které vždy přibližovaly film jeho materiální podstatě, skryté v pohybu „nehybného“ obrazu (*the still*).

199 Například v závěrečná stázi v interiéru ve filmu *Heli* (2013) Amata Escalanteho. V exteriéru v závěru filmu *Tiché světlo* (2007) Carlose Reygadase nebo *O těle a duši* (2017) Ildikó Enyedi.

200 Paul Schrader je především znám díky své spolupráci s režisérem Martinem Scorsesem a později také jako režisér řady vlastních filmů. Napsal scénaře k Scorseseho filmům *Taxikář* (1976), *Zuřící býk* (1980), *Poslední pokušení Krista* (1988). Jeho vlastní kinematografie zahrnuje např. filmy *Naostro* (1979), *Americký gigolo* (1980), *Kočičí lidé* (1982), *Mishima* (1985), *Utrpení* (1997) a *Auto Focus* (2002).

Ozu, Bresson, Dreyer,[201] která byla rozšířenou verzí jeho disertační práce na UCLA (University of Califoria, Los Angeles). Schraderův přístup k filmu byl silně ovlivněn jeho náboženskou, přísně kalvínskou výchovou v rodném Michiganu, která odmítala obecně ikonografická a symbolická zobrazení v náboženství.[202] Jeho láska k filmu (jako nově objevenému médiu s emocionálním potenciálem sdělení, která přesahují, transcendují emoce i zkušenost) směřuje k hledání spirituálních aspektů filmu jako výjimečných momentů v konkrétních záběrech. Teoretické zdroje pro svou práci nalézá (šestadvacetiletý) Schrader v dílech francouzských fenomenologů, kteří se přikláněli ke katolické tradici – Henriho Agela a Amédé Ayfreho.[203] Schrader ve svém textu věnuje pozornost jak celkovému charakteristickému způsobu snímání reality, tak analýze konkrétních scén v dílech tří významných režisérů – Jasudžira Ozua, Roberta Bressona a Carla Theodora Dreyera, v jejichž tvorbě nalézá příbuzné znaky. Sledovanou spojnicí v celém textu jsou právě spirituální aspekty tvorby těchto režisérů (tato spiritualita ovšem obsahuje jak posvátná, tak profánní témata), které se Schrader pokusil sjednotit do jednoho útvaru – *transcendentního stylu*. Jsou to právě konkrétní momenty filmu, které jsou podle Schradera schopny navodit transcendující okamžiky „úplné stáze" (*complete stasis*), tedy pozastavení v hybnosti, které jsou znakem, doslova značkou (*trademark*) duchovního umění v každé kultuře (stejně jako byzantinské mozaiky, ikony a malířská díla středověku, na které autor poukazuje). Pozastavené záběry se ovšem nemají přibližovat statickému výtvarnému umění – svým vklíněním do narace navozují stav, který se vnímání statických děl spíše vzdaluje. Schraderův přístup, který byl těsně provázán s reprezentací vycházející z náboženské problematiky, a to jak západní katolické tradice tak východního zen-budhismu (v Japonsku šintoismu), reflektoval do jisté míry dobový trend konce 60. let, který se z dnešního pohledu může jevit jako příliš religiózní a neodpovídající aktuálnímu analytickému přístupu. Zdroje z kterých Schrader čerpal své poznatky a argumenty (a které se týkají problematiky transcendence) nacházel především v *teologických* spisech Rudolfa Otta a Mircea Eliadeho (spíše než ve filosofických dílech konkrétních „filosofů transcendence"

201 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972.

202 Schrader byl údajně poprvé v kině ve svých osmnácti letech.

203 Texty těchto francouzských teologů nebyly v americkém prostředí příliš známé. Jeden z důvodů byl také ten, že nebyly přeloženy do angličtiny. Výběr režisérů (kromě Jasudžira Ozua) byl v jeho práci zřejmě ovlivněn studiemi Ameéde Ayfra (Bresson). Podrobnější komentář k dílu Amédé Ayfreho, Henriho Agela In: Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, CDK 2007, s. 15–20.

Immanuela Kanta nebo později Karla Jasperse).[204] Religiózní Schraderův přístup vůči filmu byl osobitý a ojedinělý. Ovšem prudký nástup vývoje filmových studií (v období druhé poloviny 70. let), kdy nastává expanze teorií post-strukturalismu,[205] způsobil zásadní obrat v teoretické reflexi filmových děl. Schraderův osamělý text ztrácel své příjemce a postupně, až na malé výjimky,[206] začínal mizet ze slovníku pozdějších diskurzů intermediální terminologie.[207] Schraderův text je z hlediska klasifikace stáze, její „formální" podstaty a konkrétních příkladů ovšem zásadní. Pro mou práci je tento text důležitý z několika konkrétních důvodů:

a) znehybnění obrazu (nebo náhlá změna rytmizace) je u Schradera jak příčinnou stáze, tak v rámci psychického dopadu na diváka i jejím důsledkem. Nehybná stáze jako následek *zlomu* v plynulosti filmu dopadá okamžitě na subjekt, vyvolává specifický mentální obraz (s možností splývání subjektu a objektu), který ale trváním stáze subjekt posléze opouští.
b) stáze je součástí určitého *procesu*, řetězce událostí; na závěr pak jeho kulminací.
c) na příkladech filmů Roberta Bressona zdůrazňuje Schrader monotónní každodennost jako „estetiku povrchu" (*surface-aesthetics*), určitou frontální plošnost realistických gest a jejich detailů.
d) upozorňuje jako první na záběry a v nich obsažené prvky stáze ve filmech (tenkrát ještě neobjeveného) Jasudžira Ozua.[208]

204 Gilles Deleuze si všímá, že Američané (a také Paul Schrader) v protikladu ke Kantovi nerozlišovali mezi transcendentálním a transcendentním. Ve Schraderově pojetí je „stáze" u Ozua: „výrazem transcendentna o sobě." G. D. *Film2. Obraz-čas,* s. 23. Konzultantem Schraderovy práce byli mezi jinými propagátor japonské kinematografie Donald Richie a Rudolf Arnhheim. V rámci filmové kritiky byl Schrader velmi ovlivněn také kritickým postojem Pauline Kael.

205 Druhá polovina 70. let ve filmové teorii je charakterizována nástupem Althusserova Marxismu, Lacanovy psychoanalýzy a post-Saussureovy lingvistiky. Z této pozice je Schraderův text mimo přijatelný kontext.

206 Zřejmě nejrozsáhlejší prací týkající se filmové stáze je publikace: Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press 2015. Autor se zde zabývá především díly americké filmové avantgardy, americkým, případně britským experimentálním filmem od počátku 60. let minulého století až po současnost. Autor naznačuje, že téma filmové stáze jako modality, tedy variantní formy pohybů obrazů, je stále nevytěženým tématem. Autor ovšem nebere příliš v úvahu původní význam filmové stáze, který Paul Schrader spojoval především se stází, která je vzácným okamžikem v kontextu modernistického filmu v dílech již zmíněných tří klasiků – Bressona, Dreyera a Ozua.

207 Je určitým zadostiučiněním, že Schraderova kniha je v současnosti opakovaně publikována a svou orientací vytváří cennou platformu a v podstatě určitý standard pro vnímání spirituálního účinku filmu a to zejména mezi nábožensky orientovaným publikem.

208 Schrader viděl v roce 1969 film Jasudžira Ozu *Podzimní odpoledne* z roku 1962, jehož styl velmi upoutal jeho pozornost. Je třeba připomenout, že tvorba mnoha japonských režisérů nebyla ve

Schraderova stáze, *stasis*, je třetí, konečná fáze jeho *transcendentního stylu*, která následuje po každodennosti (*the everyday*) a rozpor*u* (*disparity*). Toto členění do tří fází je podstatné, neboť ve skutečnosti odpovídá struktuře většiny filmů, které budou zmíněny.

Prvním krokem Schraderova transcendentního stylu je *každodennost*. Tento krok je plně ve smyslu rytmu neúprosné každodenní rutiny. Každodennost jde v podstatě ještě dál než filmový „realismus". Není totiž nakloněna žádnému záměru, žádnému vysvětlení, žádné interpretaci:

> [...] každodennost oslavuje holé meze existence, ony banální jevy, které oddělují prosté žití od smrti, čistě fyzické od materiálního, jevy, které mnoho lidí srovnává se životem. [...] v každodennosti není nic expresivního, vše je chlad.[209]

Existují filmy, v kterých zdrcující každodennost připravuje pomalu ale jistě půdu pro nečekaný zlom (nebo závěr), který je tím překvapivější, čím je proces každodennosti delší a čím déle nás udržuje v očekávání. Od filmu *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* (1975) belgické režisérky Chantal Ackerman až po filmy Lisandra Alonsa *Mrtví* (2004) a *Liverpool* (2008), jsme ve filmu stále více účastníky *velmi dlouhého procesu každodennosti* v životě hlavních představitelů, který na závěr odkrývá nebo (v případě Alonsa) skrývá pointu nebo tajemnou „nejednoznačnost" právě ve formě stáze.

Druhým krokem transcendentního stylu je u Schradera *rozpor*. Rozpor znamená nesoulad nebo konflikt postavy s okolním prostředím nebo uvnitř mezilidských vztahů. Může znamenat nepatrný nebo zjevný konflikt, nevysvětlenou zápletku, někdy výbuch emocí nebo dokonce násilný čin. Tyto momenty už konkrétně připravují půdu pro krok třetí – *stázi*, která je vyvrcholením transcendentího stylu. Stáze je Schraderem definovaná jako: „zamrzlý pohled na život, který neřeší rozpor ale přesahuje ho".[210] Stáze tedy někdy neočekávaně ukončí rozpor, mnohdy „uhodí" do bezvýznamnosti děje, vše odesílá – transcenduje – a opět navrací v podobě, kterou ještě neznáme a která se vymyká jakékoliv klasifikaci.

Spojených státech na počátku 70. let ještě dostatečně známá. Díky osvětové činnosti popularizátora japonské kultury a kinematografie Donalda Richieho a jeho studiím se situace začínala velmi pomalu měnit.

209 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1972, s. 39

210 *„Stasis: a frozen view of life which does not resolve the disparity but transcends it."* Tamtéž, s. 49.

V krátké závěrečné kapitole knihy [211] Schrader rozlišuje dva typy filmů. Ty, v kterých je *stáze* statickým prvkem uvnitř *transcendentního stylu* – tedy, kde stáze přerušuje filmovou naraci; a dále druhým typem, kterým jsou přímo statické filmy (*stasis films*), vznikající průběžně od roku 1962 (v podstatě až do současné doby) na pomezí výtvarného umění a videa, určené víceméně pro galerijní prezentaci. Do této kategorie patří díla nejznámějších tvůrců statických filmů jako je Andy Warhol, Hollis Frampton, Michael Snow, (v současnosti také Bill Viola, Douglas Gordon, Sharon Lockhart a další). Schrader považuje tyto filmy nikoli za extenzi transcendentního stylu, ale spíše za úplně odlišný druh filmu.[212] Minimální, svrchovaně reduktivní prostředky dlouhých statických záběrů experimentálního filmu označuje Schrader termínem „oversparseness". Pro tyto „pře-ochuzené" filmy a dlouhotrvající záběry (zejména u Warhola) má Schrader poměrně jednoduché vysvětlení. Jsou totiž vytvářeny tvůrcem, který je „film-painter" a nikoliv „film-maker" transcendentního stylu. Výtvarný umělec, malíř, je, podle Schradera, jen stěží schopen systematicky vytvářet a realizovat složitou konstrukci sestávající z mnoha složek (práce se scénářem, samotné snímání filmu v týmu asistentů, post-produkční práce atd.) směřující k vizuální realizaci příběhu, jako je tomu v případě dlouhometrážních filmů. Tedy výtvarný umělec, „film-painter" většinou neusiluje o strukturu příběhu, z které teprve útvar stáze může vyvstát. Statické filmy mají ale schopnost vyvolávat jakousi „magii trvání", která proniká filmovanými objekty. (Když máme příležitost sledovat záběry bezpečnostních kamer, kde běží digitální záznam času, pociťujeme, že filmový obraz se jakoby vymyká lineárnímu času a žije si svým vlastním životem, v kterém kromě jeho autenticity existuje vždy tušení něčeho, co by mohlo přijít, tedy něčeho skrytého, neznámého.)

Schraderův text *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* je jako celek poznamenán jakýmsi neutuchajícím „transcendentním naivismem", který se v konečné podobě vždy vztahuje k nepřekonatelnému a nedostižnému fenoménu „jiného", případně k fenoménu „zcela jiného" (*other, the wholly other*).[213] Okamžiky stáze mají

211 Paul Schrader, Oversparse Means: The Stasis Film. In: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 166–169.

212 *„[…] a different breed of film alltoghether"*. Tamtéž, s. 168.

213 Termín „zcela jiný" – „the wholy other" používá Rudolf Otto ve smyslu mystéria prožitku „prázdného úžasu". In: Rudolf Otto, *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě.* Praha: Vyšehrad 1998, s. 37. Je dále pozoruhodné, že Schrader ani v současnosti nezměnil nic na svém stanovisku, který ho v mládí vedl k nalezení fenoménu *transcendentního stylu* a je obdivuhodné, že stále hledá režiséry, kteří naplňují požadavky tohoto stylu. Proto také za pokračovatele této tradice považuje Alexandra Sokurova, o kterého jako jeden z prvních projevil v

ve Schraderově pojetí zprostředkovaný, svrchovaně duchovní význam, který je vyvrcholením většinou spoře, pokorně a detailně prezentovaného příběhu, charakteristického právě pro transcendentní styl. Schraderova stáze, jako čistá filmová forma transcenduje lidský příběh prostřednictvím vertikální „erupce" jedinečné emoce.

Těžištěm mého přístupu k tomuto fenoménu je ovšem to, co by se dalo nazvat „formální" základ stáze, na který sice Schrader poukazuje, ale nemíří k jeho strukturální povaze. Ta spočívá v navození specifické „optické situace" jako extenze opakujícího se obrazového znaku, který se ovšem vyčerpává, aby uvolnil vstup procesu zpřítomňování obrazu a zpřítomňování obrazem. Právě opomenutí čistě vizuální schopnosti pozastavených obrazů je také zřejmě důvodem Deleuzovy kritiky Schraderova transcendentního stylu. Deleuze komentuje Schraderův koncept stáze následovně:

> [...] takto se příroda či stáze podle Schradera vymezují jako forma, která sjednocuje každodennost v „něco unifikovaného a trvalého". Nemusíme se vůbec dovolávat nějaké transcendence. V každodenní banalitě mají obraz-akce a dokonce i obraz-pohyb sklon uvolňovat místo čistě optickým situacím, ty však odkrývají vztahy nového typu, které již nejsou senzomotorické a uvádějí smysly do přímého vztahu s časem, s myšlením. Jde o velmi specifickou extenzi opznaku: učinit čas a myšlení vnímatelnými, učinit je viditelnými a slyšitelnými.[214]

Deleuze se vymezuje proti Schraderově členění narativní linie na každodennost, rozpor a stázi konstatováním, že vše je každodennost. U Ozua je právě tento proces určité „nivelizace" – vyrovnání obrazů přírody, prostorů (libovolných prostorů) a lidského příběhu – jevem, který (podle Deleuze) navozuje slabá senzomotorická spojení, nahrazující obraz-akci.[215] Tento projev je důležitý, neboť divákova pozornost se zklidňuje, ztišuje, a stává se více kontemplativní a citlivou na audio-vizuální projevy imanentní filmu. Tento filmový projev se vymyká aktivitě okázalé reprezentace. Ztišené Ozuovy záběry interiéru a zátiší jsou upřednostněním repetice obrazů, tedy opakování stejné série filmových polí. Repetice je v Deleuzově pojetí procesem, který se doslova „vzpírá a vzdoruje" reprezentaci. „Opakování se odlišuje ve své povaze od

USA zájem. Dostupné z: <http://reflectionandfilm.blogspot.cz/2012/03/paul-schrader-interviews-aleksandr.html> [Cit. 7. 3. 2017].

214 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 27.

215 Tamtéž, s. 24.

reprezentace, opakované nemůže být reprezentováno“;[216] navíc opakování stejného se nezadržitelně přibližuje instinktu smrti (*l’instinct de morte*). Ovšem instinkt smrti zde kupodivu funguje jako pozitivum, „hraje roli *transcendentního principu*“ (příbuznost se Schraderovým principem ovšem viděným zevnitř):

> Instinkt smrti slouží jako kladný, originální princip pro repetici; toto je jeho doména a jeho význam. Hraje roli transcendentního principu, zatímco pocit příjemného (pleasure principle) je jen psychologický.[217] [...] Vezmeme v úvahu holou repetici (repetici Stejného) jako je obsesivní ceremoniář nebo schizofrenický stereotyp; mechanický prvek v opakování, prvek akce zjevně opakovaný slouží jako zástěrka pro mnohem hlubší repetici, která je rozehraná v další dimenzi, skryté vertikalitě ve které role a masky jsou podřízeny instinktu smrti.[218]

Předmětem „nedramatické“ stáze je v reálných obrazech filmu ve velké míře (a především u Jasudžira Ozua) zátiší, které je anglicky nazváno *still-life,* ve smyslu tichého, ale také „pozastaveného“ života, nebo latinsky *nature morte*, tedy „mrtvá příroda“. Právě v tomto výrazu se zdá být ukryta povaha stáze, která obraz umrtvuje, aby jinak vyvolávala, přesahovala, tedy ve Schraderově pojetí – transcendovala.

Shrnuto: zatímco Schrader vidí ve filmové stázi duchovní přesah reálného, tedy její transcendující účinek daný symbolikou reprezentujícího obrazu, Deleuze chápe stázi v její samotné materiální povaze, v „čistě optických situacích“, změně rytmu, které činí objekt/subjekt „vidoucí“, ale ve smyslu skutečného, svrchovaně „zpřítomňujícího“, tedy primárně *časového*. Pokud Schrader vymezil a pojmenoval stázi a její dopad jako spirituální zkušenost, pak Deleuze chápe její význam v souvislostech extenze optických situací filmu jako vztahy *nového typu*, které činí čas a myšlení vnímatelné. Právě „sestup“ transcendujícího účinku reprezentujícího filmového obrazu k svrchovaně „materiálním“ podmínkám v jejich imanenci, bude předmětem následujících kapitol.

216 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 29.
217 Tamtéž, s. 27.
218 Tamtéž, s. 28.

4.4 „Pillow shot“. Jasudžiro Ozu

Obr. 11 – Váza ve filmu *Pozdní jaro* (Jasudžiro Ozu, 1949).

Vložený záběr vázy[219] v interiéru ve filmu *Pozdní jaro* (1949) Jasudžira Ozua neváhá Paul Schrader nazvat přímo stází: „Váza je stází, formou, která může přijmout hlubokou, rozporuplnou emoci a transformovat ji do výrazu něčeho sjednocujícího, stálého, transcendujícího“.[220] Noël Burch definuje v roce 1979 tento specifický typ pozastaveného záběru, který znenadání naruší plynulý proud narace, jako *pillow shot* [221] a poukazuje na poměrně častý výskyt těchto záběrů v Ozuových filmech. Gilles Deleuze

219 Vložený statický záběr vázy do nočního rozhovoru Noriko se svým otcem v interieru hotelu Kjoto Inn je ve skutečnosti rozdělen na záběry dva s krátkým prostřihem na dívčinu tvář. (1:28:18–24 a 1:28:34–44). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zUdxXzBgZYg> [Cit. 3. 9. 2017].

220 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 49.

221 Nöel Burch, *To the Distant Observer*. Berkeley: University of California Press 1979, s. 160. *Pillow shot* (doslova polštářový záběr) bývá někdy v češtině nazýván také „podpůrný záběr“ <http://www.indiefilm.cz/2012/10/02/antonin-liman-mistri-japonskeho-filmu> [Cit. 5. 4. 2017], ale tento termín se nezdá být vhodný a o typ podkladového/podpůrného záběru (establishing shot) se ve skutečnosti nejedná. V některých případech se také hovoří sporně o prodlouženém podkladovém záběru, který nevylučuje pohyb (například u Ozua v delších záběrech plujících lodí, přijíždějících a odjíždějících vlaků atd.).

se k tomuto záběru vrací opakovaně, aby právě na něm prezentoval svou ideu *přímého* obrazu-času.[222] Burch použil obrat *pilow shot* na základě článku nejmenovaného japonského novináře, který srovnává tyto pozastavené záběry s odmlkami v japonské poezii. Definice tohoto záběru je analogická s definicí termínu *pilow word* (Makurakotoba), který v japonské poezii *waka* znamená *přídomek* – pětislabičné slovo, které je vloženo do básně a má charakter spíše spojnice významů nebo také *odmlky*, která pouze připravuje pole pro další obraty básně. Statický záběr, který ve většině případech zachycuje zátiší (*still-life*) s objekty každodenní potřeby nebo průhledy do prázdného interieru (případně pohledy do exteriéru s emblematickými objekty komínů, stožárů, svítících poutačů atd.) nazývá David Bordwell „vystřižené zátiší" (*cutaway still-life*) nebo „výstřižek v diegesi filmu" (*cutaway in diegesis*) a často k této formě poukazuje ve své studii *Ozu, the Poetics of cinema*.[223] Není tedy pochyb o tom, že historie krátkých pozastavených statických záběrů, vsunutých do jinak plynulé narace filmu, má svůj počátek právě v japonské kinematografii konce druhé poloviny dvacátých let. Noël Burch ve zmíněné studii *To the Distant Observer* tvrdí, že Ozu sice kultivoval vložený statický záběr v průběhu své velmi plodné tvorby (a ten se posléze stává nedílnou součástí jeho tvůrčího rukopisu), ovšem statické záběry, které přeruší příběh se vyskytují už ve filmech Mikia Naruseho a Hiroshi Schimizu a jsou přítomny ve filmu Tomotaky Tasaka *Město lásky* právě z roku 1928.[224] V třicátých letech nazval filmový kritik Keinosuke Nambu tento typ záběrů „oponové záběry" (*curtain shots*), někdy také „rozdělující záběry", které měly v podstatě zmírnit razanci střihu a plnit funkci opony odhalující nebo zahalující obrazy mezi jednotlivými scénami.

Na specifikum Ozuova filmařského rukopisu jako na konteplaci přirozené, obyčejné reality života, je postupně poukazováno v odborných textech v rámci filmových studií od konce sedmdesátých let. Jeho charakteristický, velmi sevřený styl natáčení zahrnuje především netradiční snímání reality nízko umístěnou statickou kamerou (*tatami shot*), dále při výměně záběrů a protizáběrů jsou použity často nelogické střihy a posuny, a to jak hovořících postav, tak i při vstupech a výstupch v malých labyrintech interiérů. Ozu většinou nepoužívá kamerové jízdy (*tracking shots*), změny záběrů jsou ostré bez

222 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 26.

223 David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1988. (Přesné a svým způsobem vyčerpávající Bordwellovy racionální analýzy takřka každé formující scény v rozsáhlém díle Ozuově slouží dodnes jako zasvěcený průvodce jeho dílem.)

224 Nöel Burch, *To the Distant Observer*. Berkeley: University of California Press 1979, s. 161. (Kopii filmu *Město lásky* se podařilo zachovat v Belgickém královském archivu.)

prolínání, často proložené statickými pohledy do exteriéru propojené hudbou. Ozu dále zavádí úsporný styl specifické *eliptické* narace, zobrazující většinou prosté rodinné příběhy a jejich zápletky, v kterých jsou ale podstatné momenty (například svatba) vypuštěny, a dovídáme se o nich až dodatečně. Ozu se vyhýbá melodramatu a pronikavým emocím a spoléhá na úzký okruh herců (zejména Setsuko Hara, Čišú Rjú), kteří se objevují v jeho filmech opakovaně.

Konkrétnímu zájmu o dílo Jasudžira Ozua ovšem musel předcházet zásadní průlom ve vnímání japonské kinematografie. Ten nastal nejdříve ve Spojených státech a to po neúnavném osvětovém tažení propagátora japonské kultury a především filmu Donalda Richieho, který už v roce 1959 vydal společně s Josephem L. Andersonem publikaci *The Japanese Film: Art and Industry*.[225] Sám Richie věnoval později první samostatnou studii i Ozuovi.[226] Také zmíněný Paul Schrader se zasloužil nebývalou měrou už v roce 1972 o začlenění Ozuovy tvorby do kontextu spirituálního filmu evropské tradice společně s Bressonem a Dreyerem. Do té doby totiž Západ přijal a byl obeznámen pouze se dvěma jmény japonské kinematografie, a to s Akirou Kurosawou díky úspěchu jeho filmů *Rašomón* (1950) a *Sedm samurajů* (1954) a později s Kendži Mizogučim. Jasudžiro Ozu byl stále (až do konce 70. let) považován za „příliš japonského" režiséra, tvořícího ve velmi tradičním japonském stylu *gendaigeki,* zachycující běžný život obyčejných lidí. (Postupně se jeho tvorba stává charakteristickou pro styl *shomingeki*, který zpracovává převážně sociální témata japonské rodiny). Schrader byl v roce 1969, po shlédnutí jeho filmu *Podzimní odpoledne* (1962) uchvácen jedinečností úsporného a sevřeného Ozuova stylu (film byl také posledním Ozuovým dílem).[227] Vliv Schraderův (jak bylo uvedeno v předcházející kapitole), který na počátku 70. let spojuje (na základě specifické metody snímání reality) Ozua s transcendencí v médiu filmu, je nesporný. Ozu je tedy, i přes témata nepřesahující obvykle intimitu vztahů japonské rodiny, začleněn do kontextu duchovního přesahu, který byl původně jen doménou evropské kinematografie. Pozdější zájem o Ozuovy filmy v 80. letech vyvolaly až častější přehlídky japonského filmu a především analýzy Ozuových filmů na akademickém poli

225 Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry.* North Clarendon, VT.: Charles E. Tuttle, First Edition 1959. Předmluva: Akira Kurosawa. Kniha byla v roce 1982 vydaná v rozšířené verzi nakladatelstvím Princetown University Press.

226 Donald Richie, *Ozu: His Life and Films.* Berkeley: University of California Press 1974, 1977.

227 Film i režisérovu tvorbu, která byla součástí projekcí v kinosále Shochiku v Los Angeles (kde v 60. letech měly zastoupení čtyři japonská studia – Toho, Shochiku, Toiei a Nikkatsu), doporučil Schraderovi právě Donald Richie.

u již zmíněných filmových teoretiků Burche, Bordwella a Thompsonové. Ovšem ke skutečné erupci bezmezné adorace dochází až v 90. letech, kdy režiséři jako je Wim Wenders, Jim Jarmusch, Peter Greenaway, Aki Kaurismaki a později také Wes Anderson ustanovili ve vyšší společnosti filmařů Ozua jako kultovního režiséra. Wim Wenders, který nazval Ozua „andělem filmu" a věnoval mu také svůj film *Nebe nad Berlínem* (1987) nebyl zřejmě jediným režisérem, který podnikl pouť k jeho hrobu v dějišti filmu *Pozdní jaro* v japonské Kamakuře, jak ji zachytil ve svém filmu *Tokyo-Ga* v roce 1985. Ozuovy filmy, stejně jako jeho specifické postupy při natáčení jednotlivých záběrů, se tak nyní stávají frekventovaně součástí častých analýz v rámci teorie filmových studií a velkou inspirací pro mladší tvůrce jako je Claire Denis, Hou-Hsiao-Hsien, Pedro Costa, Hirokazu-Kore-eda, Aki Kaurismaki a další.

Pokud se vrátíme k úvodnímu tématu této kapitoly, tedy k diskutovanému záběru vázy ve filmu Jasudžira Ozu *Pozdní jaro*, který Schrader nazývá přímo stází a ke kterému se vyjadřuje Richie, Burch, Bordwell i Deleuze; pak je třeba připomenout fakt, o kterém se filmová analýza tohoto záběru nezmiňuje (nebo spíše není brán v úvahu). Po tomto záběru vázy, který doslova vpadne do emocionální scény předčasně ukončeného rozhovoru (otec neodpovídá dceři Noriko, neboť usnul a to dceru roztrpčuje takřka k slzám), přicházejí totiž v následující scéně další dva exteriérové statické záběry (rovněž rozdělené a 16 vteřin dlouhé), zachycující zen-budhistické zahrady Rjóandži v Kjótu (1:28:44–54 a 1:28:55–60)[228] a další dlouhé záběry, po rozhovoru otce a jeho přítele, následují. Okamžitě tedy nahlížíme do přesvědčivého teritoria celkového kulturního kontextu, který prezentuje konkrétní objekty spojené přímo se zen-budhismem. Tyto záběry pak mohou zpětně vyvolat souvislost s vázou, které Donald Richie připisuje ve svém textu symbolický význam „nádoby emocí" ale také prázdnoty.[229] Právě narativní vyprázdněnost jako by zde potvrzovala souvislost s fenoménem prázdnoty a tímto opodstatňovala další obecný a používaný název „prázdný záběr" (*empty shot*).[230] Prvky japonského kulturního dědictví hrají bezpochyby v japonském filmu významnou roli a zařazení těchto obrazů po sobě zasahuje i

228 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aQMQnHyUwJM> [Cit. 10. 2. 2017].

229 Donald Richie, *Ozu: His Life and Films.* Berkley: University of California Press 1974, s. 174. Metafora prázdné vázy je v zen-budhistických textech poměrně častá. Richie v souvislosti s vázou, jako „nádobou emocí", zmiňuje termín *mu* (čínsky také *wu*), který je klíčovým slovem zen budhistické tradice a znamená *prázdno, nic, nicotu*. Kámen na hrobě Jasudžira Ozu v dějišti filmu *Pozdní jaro* v japonské Kamakuře také nese pouze tento znak.

230 Tamtéž, s. 168.

do konkrétní linie vyprávění, v které kulturní milieu zen-budhismu ožívá přímo v obrazech zahrady Rjóandži. Abychom ovšem uchopili problematiku vloženého záběru oproštěného od možných asociací, je třeba mít zkušenost s vloženými záběry z jiných Ozuových filmů, které jsou svrchovaně „profánní" a tedy zbaveny jakýchkoli referencí a možných (navazujících) souvislostí. Jak správně podotýká Kristin Thompsonová ve studii věnované Ozuovu filmu *Pozdní jaro*[231] – namísto vázy mohl Ozu vklínit v podstatě jakýkoliv předmět (zavěšenou svítilnu v zahradě, větev atd.) se stejným účinkem. Rozhodující tedy není momentální symbolický význam předmětu (který se v případě vázy nabízí), ale spíše moment *zlomu* v emocionální linii filmu, který předmětům náhle „vrátí" jejich doslova ontologickou závažnost. (Pokud by Jasudžiro Ozu žil, zřejmě by souhlasil s Thompsonovou, neboť on sám chápal unáhlené odkazy k filosofii Zen jako typické klišé v uvažování Západu. Proto také prohlašuje, že pokud některý kritik nerozumí scénám z jeho filmů, pak se odvolává na Zen.) Ozu rozhodně neuvažoval o svých záběrech jako o záběrech s ontologickým významem nebo transcendujícím účinkem; obracel se k odmlkám přirozeného stavu věcí, který je ale už zahrnut v myšlení šintoismu. Je známo, že Ozu byl znalcem a obdivovatelem japonských kulturních tradic – především divadla *nó* a *kabuki*. Scénu z divadla *nó* nazvanou *Kosatec* zařazuje také jako centrální scénu zmíněného filmu *Pozdního jaro.* Stejně tak Ozuův zájem o umělecké řemeslo – obdiv k tradičním vzorům textilu a sběratelská vášeň zaměřená především na keramiku – se realizuje ve smyslu pro filmový detail (v tomto případě nehybný detail) a pečlivou kompozici každé scény (v které se někdy objevují i předměty z jeho sbírky, možná také ona proslulá váza).

Ústřední téma této kapitoly je téma stáze vyvolané pozastavenými vklíněnými záběry různých délek a v případě Ozuových filmů také jejich nesčetných variací. Je zřejmé, že právě tyto záběry mají svůj původ v tradici klasického japonského dramatu (*nó, kabuki, bunraku*), kdy obrazy už nemají přímou mimetickou funkci (jako je tomu v západní kultuře), ale funkci imaginativní; pohybují se v nevýrazné dělící linii mezi realitou a snem a především – prodlužují nebo „zahušťují" reálný čas.[232] Pozastavení gesta nebo pozastavení záběru jako chvilková *kontemplace obrazem*, je součástí Ozuova

231 Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis.* Princeton: Princeton University Press 1988, s. 339–40.

232 Antonín Líman, *Mistři japonského filmu, 13 esejů.* Praha, Litomyšl: Nakladatelství Paseka 2012, s. 7–8. Líman také podrobně popisuje děj jednotlivých scén divadla *nó* a jeho odkazy k historickým pramenům japonské literatury.

úsporného a velmi sevřeného stylu, který ve svých nepatrných nuancích a jednoduchosti vytváří jakoby řád tkané textilie. Na jedné straně opakovaný tradicionalismus morálních postojů a určitá disciplína v procesu „vcítění se do věci", prezentovaná před-moderní japonskou tradiční estetikou *mono-no-aware* nebo *wabi-sabi*,[233] na druhé straně posedlost hollywoodskou kinematografií (která ovšem neměla vliv na jeho tvorbu). To vše činí z Ozua záhadně „rozporuplného" režiséra, který vytváří jeden z nejsevřenějších a nejvíce vycizelovaných filmový stylů v historii kinematografie. V této souvislosti je ale nutno poznamenat, že jeho dílo, sledované a obdivované režiséry napříč kontinenty, bývá často spojováno s krajní redukcí exprese a Ozuovu stylu bývají přiřknuty vlastnosti, související s důrazem na oproštěnost, případně nehybnost záběrů, které jsou ovšem jen součástí skrytého rytmu pečlivě připravených jednotlivých scén v rámci konkrétního, většinou komorního rodinného příběhu.

Na tuto krajní redukci výrazových prostředků filmu, spojenou s nezávazným plynutím času, jenž zachycují reálné jevy ve statických záběrech (které mohou mít rovněž spojitost s kontextem filosofie zen) odkazují filmové ódy Abbáse Kiarostámího nazvané *Pět. Věnováno Ozuovi* (2003).[234] Tyto „nehybné" záběry pořízené statickou kamerou by se sice daly považovat za určitou formu „stáze", nebo přesněji za experimenty v rámci *statického filmu* (které jsou určeny spíše pro festivalovou nebo galerijní projekci), ovšem Ozu by zřejmě nepochopil, proč je tento typ filmů spojován s jeho jménem. Jeho 54 realizovaných filmů za třiatřicet let práce je v podstatě 54 konkrétních příběhů ze života, v kterých je kladen důraz na sevřenost a působivost narace[235] a krátké stáze (tedy uvedené *pillow shots*) jsou v podstatě jen krátká, často melancholická „nadechnutí". Ovšem jedinečnost těchto nepravidelných nadechnutí, těchto „volných nitek" v krásně tkaných textiliích je překvapivou přítomností, průnikem do nitra jejich struktury, imanencí, která (nejen slovy Schraderovými) transcenduje již známou skutečnost.

233 *Mono-no-aware*, původně literární termín, který vzniká ve formativním uměleckém období Heian (794–1185) a znamená empatii, vcítění se do věcí zejména v jejich prchavosti, nestálosti, efemérnosti. Wabi-sabi je estetika „přirozené nedokonalosti" a přirozeného stavu věcí.

234 Jedná se o pět samostatných dlouhých záběrů, zachycujících dění na břehu Kaspického moře – kus dřeva, zmítaného vlnami; zastávky a míjení chodců s pozadím horizontu oceánu; nepatrné pohyby smečky psů, ležících na písčitém pobřeží; chůzi divokých kachen před objektivem kamery a na závěr obrazy ponořené do úplné tmy, zachycujících dynamiku místa za pomoci pronikavé zvukové kulisy. (Podrobnější rozbor uveden v kapitole „7.2 Noc smyslů".)

235 Většinu (úspěšných) poválečných scénářů zpracovával Ozu se svým scénaristou Kogo Nodou. Rodinný život z vlastní zkušenosti nepoznal, byl starým mládencem a celý život žil se svou matkou.

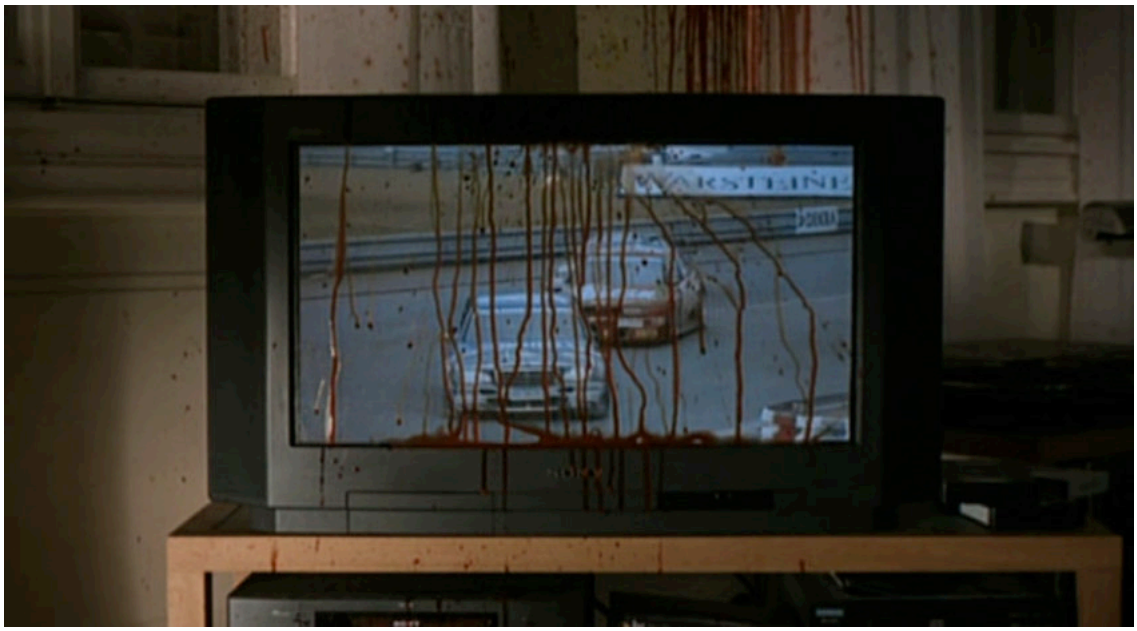
Na základě dostupných historických faktů z dějin kinematografie vyplývá, že fenomén krátkých, pozastavených filmových záběrů (jako podstaty filmové stáze), má své kořeny v samotných počátcích japonského filmu. Výskyt těchto vizuálních útvarů má přímou spojitost s japonskou kulturní tradicí, ve které odmlka, „pozastavenost", ticho, prázdnota výrazu a významu byla historicky nedílnou součástí myšlení (filosofie) i umělecké tvorby (divadla, poezie, výtvarného umění, řemesel). Rozvíjející se racionalita a přímost západního myšlení v rámci svého pozitivistického (epistemologického a metodologického) směřování přirozeně opomíjela (až do nedávna) zahrnovat fenomény spojeny s čistou „předmětností" a estetikou prázdna, do svého programu.

Důležitým faktorem v Ozuových filmech jsou tedy momenty nečekaného výběru vložených objektů, které záběry zachycují. Hierarchie obrazů, determinovaná příběhem, v těchto případech směřuje k určité *ontologické rovnosti*[236] ve způsobu vnímání a snímání reality, kdy stejná pozornost je věnována jak lidské figuře, tak váze, lampě, stromu, kamenům, nebo obecně preferenci setrvávání určitého detailu.[237] V historickém rámci problematiky filmové stáze jsou momenty pozastavení právě v japonském filmu, konkrétně v díle Jasudžira Ozua, určující a zásadní.

236 Fenomén často používané „ontologické rovnosti" zmiňuje v kontextu italského neorealismu André Bazin, Umberto D: A Great Work. In: André Bazin, *What is Cinema? Volume II.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1971, 2005, s. 81.

237 S pozoruhodným postřehem k této problematice přichází v českém prostředí Jan Mukařovský již v druhé polovině 30. let. Zabývá se vztahem filmového obrazu a „zastaveného" času v jedné ze svých esejí nazvané „Čas ve filmu": „[...] dodáme ještě jeden příklad, týkající se zastavení dějového plynutí ve filmu. Je známý jev v epice, že vedle motivů seřazených dynamicky (tj. spjatých časovou následností) se vyskytují i skupiny motivů seskupených staticky, tj. že vedle časově postupného vypravování má epika možnost časově nepohyblivého popisu. Ve své studii o poetice filmu poukazuje J. Tyňanov, že i ve filmu se vyskytují popisy vypjaté z časové následnosti děje. Popisnou moc přisuzuje Tyňanov detailu; uvádí scénu, kdy mají být popsáni kozáci, vyjíždějící na výpravu: děje se to pomocí detailů jejich výzbroje atp. V té chvíli se čas zastavil. Tyňanov generalizuje toto poznání na detail vůbec a prohlašuje jej na vyjmutý z časového plynutí; bylo by však možno uvést i příklady detailu vpjatých velmi intenzivně do řady časové. Nesprávnost generalizace neznamená však nedůležitost Tyňanovova postřehu o citovaném případě: zde jde skutečně o zastavení časového plynutí, o filmový popis, umožněný jen tím, že plynutí obrazového času prostředkuje mezi časem divákovým a dějovým; čas dějový může se zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem divákovým (který zde, na rozdíl od epiky je aktualizován), čas 'obrazový'". Jan Mukařovský, *Studie z estetiky.* 1. vyd. Praha: Odeon 1966, s. 182.

4.5 Stáze a zločin. Michael Haneke



Obr. 12 – Záběr z filmu *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

Tato podkapitola se zabývá analýzou audio-vizuálních zásahů, spojených se situacemi otevřeného nebo skrytého násilí, které umožňují důraznější a naléhavější narušení filmové iluze jako přirozeného, očekávaného a bezproblémového fenoménu. Konkrétní filmové zlomy naznačují, že toto prolomení je zároveň aktem přiblížení se realitě filmového záznamu i realitě, odhalující skutečnost mimo film, neboť prostředí konkrétní žité skutečnosti není obvykle vystaveno překážkám a zlomům tak pronikavé intenzity, aby tuto skutečnost „otevíralo".

Čím hlasitější akord, tím silnější dozvuk. Filmová stáze zní déle a intenzivněji, pokud ji předprostředíchází fortissimo náhlého zlomu. Okamžik násilí je zlomem. Šok okamžitého násilí nezraňuje, jen překvapí a vzrušuje. Vzrušuje proto, že se nás toto násilí netýká, ale mohlo by. Násilí je v těchto případech konzumováno skrytě a z povzdálí, z pozice voyera uvnitř pohodlí a bezpečí. V hierarchii násilí je nejpůsobivější právě násilí neočekávané, které uhodí svou krutostí z čista jasna jako blesk. Lidská psyché se s touto situací nedokáže nikdy vyrovnat a proto princip tohoto aktu zůstává, snad od dob antické tragédie, prakticky nezměněn. Filmové momenty krutosti a násilí podléhají globální filmové exploataci, která ustanovila princip grafického znázornění násilí jako normu. Ovšem násilí nemusí být „uspokojivé" ve své

čitelnosti. Šok přichází i po násilí skrytém, kdy vidíme pouze jeho důsledek. Obrazové ale také časové *vakuum*, které přichází bezprostředně po tomto psychickém úderu, může získat jedinečnou podobu *stáze*. Její trvání a dopad na subjekt má charakter doznívajícího psychického šoku různých intenzit. V rámci příběhu nám tato odmlka, stáze, poskytuje také „oddechový čas", který nám posléze dovolí návrat do plynulosti příběhu filmové fikce.

Ve filmech Michaela Hanekeho trvá stáze déle, než bývá obvyklé a déle, než může obyčejný divák dokonce snést. Tyto dlouhé post-šokové scény jsou v podstatě součástí Hanekeho strategie sofistikovaného vzdoru; strategie pečlivé obstrukce, která má protrhnout iluzi grafického násilí a vnést do snímku prvek znepokojení z možné kruté reality (doléhající nemilosrdně na diváka), a to právě nikoli prohloubením filmové fikce a iluze, ale připomenutím *holé reality* obrazu v její ambici odhalovat realitu samotnou. Tato tendence je spojena se zmíněným procesem prolomení iluze, který je v běžné filmové produkci nežádoucí. Haneke docílí tohoto prolomení například technickými možnostmi narušení struktury obrazu (zrychlení, přetočení u videozáznamu) nebo vložením odlišně strukturovaného obrazu do jinak plynulé filmové iluze.[238] Tyto postupy, týkající se v podstatě narušeného filmového pohodlí, jsou ovšem součástí mnohem širšího a závažnějšího režisérova programu, spojeného s morálním závazkem vůči divákovi, který by neměl být jen pasívním konzumentem, ale měl by být vyzván ke spolupráci a zodpovědnosti. Hanekeho diváci se stávají nejen svědky dramatu, ale také spoluaktéry, kteří jsou vtaženi do děje a jejichž úsudek film v podstatě dotváří. Připomenutí morálního selhání a odmítnutí zodpovědnosti za minulost (*Bílá stuha*) a současnost (*Kód neznámý*, *Utajený*), pronikavé reflexe pohnutek, směřujících k neopodstatněnému násilí (*Bennyho video*, 71 *fragmentů chronologie náhody, Funny Games*), to vše vyvolávalo vždy nejen pozornost médií (především po významných oceněních Hanekeho filmů na mezinárodních filmových festivalech), ale jeho nezaměnitelný přístup k tématu se stával stále častěji předmětem analýz a odborných

238 Ve známém úvodu filmu *Utajený* (2005), který byl natočen HD digitální technikou, nechá Haneke diváka po dlouhé minuty sledovat exteriér domu ústřední dvojice, aby ho pak v momentu „narušil" posunem záznamu (*fast forward*), kdy si divák uvědomí, že sleduje vlastně video, sledované ústředními postavami filmu. Ve filmu *Funny Games* (1997) dokonce jeden z viníků vrátí ovladačem celou násilnou epizodu zpět před incident, aby se jí posléze vyhnul a dal příběhu jiný směr.

studií.[239] V posledních letech narůstá počet filmů, které jsou ve velké míře ovlivněny jeho nezaměnitelným filmovým stylem a které rovněž získávají festivalová ocenění.[240]

Ve svém tvůrčím přístupu k filmu a zejména k dramatickým situacím využívá Michael Haneke plně potenciálu audio-vizuálních možností, které film poskytuje. Protržení iluze je docíleno jednoduchými, ale velmi účinnými prostředky, vycházejícími z faktu, že film je jen důmyslný konstrukt a jako takový plní ve velké míře své poslání právě prostřednictvím své manipulativní funkce. Haneke s oblibou parafrázuje známou větu Jean Luc Godarda: „film je dvacet čtyři krát pravda za sekundu" na „film je dvacet čtyři lží za sekundu ve službách pravdy. Nebo lež s možností být ve službách pravdy".[241] A dále tvrdí: „Film předstírá, že rekonstruuje skutečnost, ale nedělá to – je to manipulativní forma. Je to lež, která může odhalit pravdu. Pokud film není uměleckým dílem, je jen spoluviníkem v procesu manipulace".[242] Manipulace je tedy *modus operandi* filmu a Haneke je velký „manipulátor". Snaží se znejistit a znepokojit, a to nejen určitou formou „poruch" v naraci a odhalováním samotné podstaty manipulace, ale snaží se také zrušit bariéru odstupu, která dělí svět diváka od fikčního světa filmu. Divák je v tomto případě vtažen dovnitř, jeho svědomí je nahlodáno, je dohnán filmem k spoluvině, je mu trapně, úzko, až nesnesitelně zle. Zdálo by se, že tyto reakce mohou být způsobeny jen neobvyklými postupy a zvraty v narativní linii, ale – a to poměrně ve velké míře – jsou také prezentovány neobvyklými „formálními" postupy, které budou právě předmětem mého zájmu.

Jedním z nich je například to, co Haneke nazývá „double screen", tedy dvojí projekční plocha. Touto plochou se rozumí projekce uvnitř projekce, kterou je v jeho filmech nejčastěji televizní program na obrazovce v záběrech interiérů.[243] Televize

239 Poměrně nedávno byly publikovány například tyto studie: Roy Grundman (ed.), *A Companion to Michael Haneke*. New York: Wiley-Blackwell 2010. Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image.* New York, Oxford: Berghahn Books 2009. Ben McCann and David Sorfa (eds.), *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia.* London, New York: Wallflower Press 2012. Peter Brunette, *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois Press 2010.

240 Například filmy *Michael* (2011) Markuse Schleinzera, *Špičák* (Dogtooth, 2010) Yorgose Lanthimose nebo *Dobrou, mámo* (2014) Severina Fialy a Veroniky Franz. Sociálně kritický postoj v současném artovém filmu nese časté rysy „haneke-nizace", např. ve filmech Rubena Östlunda *Turist* (2014) nebo *Čtverec* (2017).

241 Richard Porton, Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview With Michael Haneke. In: *Cinéaste*, 31(1), 2005, New York, s. 50–51.

242 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bQDmGE01pWw> 1:05-1:15, [Cit. 6. 6. 2016].

243 V Hanekeho posledním filmu *Happy End* (2017) je to dále posun k displeji mobilu a počítače. Digitální technologie představující film na různých typech displejů je použita ve výjimečném thrilleru *Pátrání* (2018) režiséra Aneeshe Chagantyho.

uvnitř filmu distancuje, *objektivizuje* obraz. Už nejsme svědky jedné obrazové iluze, ale dvojité iluze, která paradoxně činí obraz ještě více reálným. Televizní obraz ve filmu už, podle Hanekeho, není obrazem fikce, chápaný jako realita, ale artefakt v iluzi.[244] Záběry pořadů na televizní obrazovce nebo zrnité záznamy domácích videi ve filmu jsou u Hanekeho také prostředkem netečného sdělení během nejotřesnějších scén. Již úvodní scéna jeho filmu *Bennyho video* (1992), zachycující v nekvalitním domácím videu v opakovaném detailu zabití vepře na venkovské zabijačce, způsobí divákovi značný psychický diskomfort, po kterém se už může obávat čehokoliv. Vražda dívky v témže filmu je zachycena videokamerou na televizní obrazovce, kterou teprve snímá skutečná kamera. Když dívka umírá, je mimo záběr a obraz je nahrazen pronikavou zvukovou stopou průběhu činu. Hlasitý televizní program je také svědkem a doprovodem pečlivě promyšlené sebevraždy rodiny v Hanekeho prvním celovečerním filmu *Sedmý kontinent* (1989). Jennifer Rush zpívá v záběru televizního videoklipu píseň *Síla lásky* (The Power of Love) ve chvíli, kdy rodiče podávají své dceři, malé Evě, smrtící dávku sedativ. Záběry televizních zpráv a dokumentů zabírají výraznou stopáž i v dalších Hanekeho filmech jako je *71 fragmentů chronologie náhody* (1994), *Kód neznámý* (2000), *Utajený* (2005).

Zrnitost vložených záběrů, zvuk a netradiční použití hudby jsou podstatnými fenomény, které umožňují narušení fikce a úspěšný průnik do divákovy psyché. Haneke odmítá postupy, kdy nediegetická hudba doprovází záběr a tím mnohonásobně a uměle umocňuje jeho emocionální účinek, jako je tomu ve většině běžných filmů. Proto používá reálné zdroje zvukové stopy, o kterých se ale ani nedá říci, že by byly čistě diegetické. V již zmíněném filmu *Sedmý kontinent* malá Eva ještě netuší, proč její otec prodává auto, které už nikdy nebudou potřebovat. V noční scéně pozoruje proplouvající lodě za zvuku nejemocionálnější pasáže houslového koncertu Albana Berga z roku 1935 s názvem *Na památku Anděla.* [245] V nejkrásnějším momentu však hudba neočekávaně skončí, neboť se zabouchnutím dveří auta a nastartováním motoru je přerušen i zvuk hudby, která zněla z jeho rádia. V úvodní scéně filmu *Funny Games*

244 Interview Michaela Hanekeho a Serge Toubiany jako bonus na DVD *Benny's Video*. Artificial Eye 2009.

245 Svůj poslední houslový koncert *Na památku Anděla* (to the Memory of an Angel) vytvořil Alban Berg v roce 1935 a věnoval ho předčasně zemřelé dceři Almy Mahlerové a Waltera Gropia Manon, která zemřela ve věku osmnácti let 22. dubna 1935 na dětskou obrnu. (Dem Andenken eines Engels Geschrieben in Memoriam Manon Gropius, Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius, die am 22. April 1935 an Kinderlähmung starb.)

(1997) vidíme z ptačí perspektivy v krajině projíždějící auto. Záběry doprovází záznam operních árií. Ty jsou ovšem součástí hry, kdy jeden z partnerů má během jízdy uhodnout zpěváka z magnetofonové kazety rádia v autě. Ve filmu *Bennyho Video* slyšíme majestátní Bachovu varhaní skladbu, kterou doprovází zrnitý, strukturálně odlišný video-záznam z dovolené, konkrétně z egyptské cesty a tržnice. Zvuk hudby ovšem vychází z programu kanálu egyptské televize s obrazem varhan, který Benny naladil předtím na hotelovém pokoji. Hanekeho tvořivá práce se zvukovou stopou jednak narušuje filmovou iluzi a dále vytváří znepokojivé prostředí pro následný nehybný obraz stáze. Především práce s jedinečnými formacemi polodetailů a detailů v jejich rytmické skladbě se jeví jako jeden z nejpodstatnějších fenoménů Hanekeho filmů.[246]

Jak sám Haneke přiznává, největší vliv na jeho práci a konečné formování jeho osobitého projevu měl Robert Bresson, jehož velmi osobité filmové uvažování se míjelo nejen s hlavním proudem inovací francouzské nové vlny (přitahující celosvětovou pozornost), ale i s vývojem kinematografie 70. a 80. let. Jeho klidné, rytmicky jedinečné snímání reality a překvapivé posuny v dějové linii, vytvářené velmi osobitou střihovou skladbou i zvukovou stopou, formují specifický styl, jehož aktualizaci můžeme do určité míry sledovat v současné artové kinematografii. Scéna zavraždění postaršího páru[247] na venkovském sídle v Bressonově filmu *Peníze* (1983), sleduje postavu vraha, který prochází místnostmi za svitu petrolejové lampy a jeho oběti jsou nacházeny pobíhajícím psem. Polodetail na ustrnutí sekery a posléze na gesto jejího máchnutí, které srazí lampu a zanechá na stěně kapky stékající krve, byl zřejmě také jedním z momentů, který inspiroval Hanekeho k tomu, aby opustil rušivé zobrazení přímého, grafického násilí. Záměrně pomalý (a jakoby všední) rytmus nejdramatičtější scény v Bressonově filmu činí tuto scénu ještě hrozivější, než důraz na vypjatou akci a její popisnost. Hanekeho film *Funny Games* (1997), který se soustřeďuje na postupnou eskalaci násilí, je záměrnou a důmyslnou manipulací s divákem. Je hrou s fikcí a jejím radikálním narušením, kde je dokonce porušeno základní, nejdůležitější pravidlo filmu jako obrazové fikce – jeden z vrahů se obrací přímo k divákům a seznamuje je se svými úmysly. Tento moment okamžitě prolomí pomyslnou hradbu iluze a skutečnosti, která

246 Tento názor, stejně jako postupy, týkající se zvuku jsou prakticky totožné s názory režiséra Roberta Bressona a je na ně poukázáno v kapitole „8.2 Duše povrchu. Robert Bresson“, s. 211.

247 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MseCLC_YBqw> [Cit. 12. 10. 2017].

by ve filmu měla zůstat nedotknutelná. Ve zmíněné původní rakouské verzi Hanekeho *Funny Games*[248] následují unáhlenou vraždu chlapce (kterou spáchá jeden z dvojice útočníků, která drží v zajetí tříčlennou rodinu na jejich venkovském sídle) dva statické záběry. První ukazuje zakrvácenou obrazovku na které probíhá závod sportovních vozů. Druhý nehybný záběr trvá takřka jednu a půl minuty (1:02:48–1:04:12) a zachycuje celkovou situaci v místnosti po vraždě.[249]

Obr. 13 – Post-šoková stáze ve filmu *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

Záběr je v kontextu událostí neobvyklý. Vypadává z celého rámce filmu. Interiér místnosti spíše připomíná divadelní scénu, ale možná (volbou objektivu) dokonce malý model místnosti. Odhaluje důsledek zločinu na jevišti tragédie bez přítomnosti viníků o kterých ani nevíme, kde se momentálně nacházejí. Žena naprosto nehybně zírá ve světle převrácené lampy na svázané tělo manžela, skrytého za pohovkou. Vpravo leží v kaluži krve tělo zastřeleného syna. V nehybném obrazu stáze je jediným živým a velmi

248 Jedná se zde o první, rakouskou verzi z roku 1997. Druhá, americká Hanekeho verze nazvaná *Funny Games U.S.* byla natočena v roce 2007.

249 V Hanekeho filmu *71 fragmentů chronologie náhody* (1994) zachycuje stáze (která trvá rovněž více než jednu minutu) zvětšující se kaluž krve pod jednou z obětí, která podlehne náhodnému vražedném útoku v bance.

hlasitým momentem banalita akcí na obrazovce televize.[250] Tato dlouhotrvající scéna je zpočátku přesvědčivým projevem post-šokového strnutí, ale poté (po nekonečné minutě) se může zdát její trvání již „nadbytečné“. Ale právě v těchto momentech vstupuje do hry určitá „palčivost“ *jiného času*, který dává Haneke pronikavě a nesmlouvavě pocítit divákovi, protože krátký interval by jinak splynul s fikcí a nebyli bychom schopni si čas vůbec uvědomit. Na filmovém pásu dochází k neúnavné repetici jedné obrazové struktury, která je jen systematicky rušena vstupem okolního světa v podobě agresivity zvukového záznamu televizního programu.[251] Struktura filmového obrazu se nemění, přesto je čas této struktury časem nepatrných změn, v jinak proměnlivém toku času narace.

4.5.1 Každodennost a stáze

Stáze, která přichází po zločinu nebo dramatu s nejasným vyústěním, může být umocněna dlouhým procesem banální každodennosti, který této události předchází. Dá se také říci, že účinek stáze je o to silnější, oč je proces spojený s každodenními úkony delší. Divák je záměrně nasměrován a poté ponořen do rytmu opakujících se rituálů nebo pečlivě sledované dlouhé cesty, nad jejímž průběhem a cílem visí stále naléhavější otazník. Očekávání a napětí, které číhají za banalitou úkonů se tedy s délkou filmu stupňuje. Počátky této strategie, která má povahu až dokumentární strohosti, je možné v evropském kontextu vysledovat v nově vytvořeném přístupu k realitě v poválečném období italského neorealismu, konkrétně ve filmech režisérů Roberta Rosseliniho a především Vittoria De Sicy. V rámci ústředního tématu této studie, kterým je narušení plynulosti vnímané fikce filmového příběhu, je to (kromě již zmíněných originálních přístupů v japonské kinematografii), právě neorealismus, v kterém André Bazin objevuje novou metodu působení filmového obrazu ve vztahu k času. Bazin v tomto kontextu hovoří o skutečně realistické kinematografii času, kinematografii, která předjímá a otevírá fenomén trvání záběru. Jako příklad uvádí jednak dvě komorní scény z filmu Vittoria Sicy *Umberto D* (1952) a dále se zmiňuje o přístupu režiséra Cesare

250 Program, který v ní probíhá – hlučně komentované automobilové závody – je vizuální parafrází opět na film Roberta Bressona *Něžná* (1969), kdy intimní scénu, ke které se schyluje mezi Elle a jejím milencem narušují také komentované automobilové závody na televizní obrazovce.

251 Podobně jako je tomu například na samotný závěr Fassbinderova filmu *Manželství Marie Braunové* (1979), kdy tragický konec – vražda a sebevražda po výbuchu plynu – je doprovázen strhujícím zvukem televizního fotbalového finále a výhrou Německa.

Zavattiniho (autora scénáře k Sicově filmu *Zloděj kol*), který chápe filmový příběh jako apoteózu reality, zachycující například den v životě člověka, v kterém se v podstatě nic nepřihodí:

> Už jsem se zmínil o tom, že Zavattiniho snem je vytvořit celý film, v kterém se během devadesáti minut v životě člověka nic nepřihodí? To je přesně to, co pro něho znamená „neorealismus". Dvě nebo tři sekvence ve filmu *Umberto D* nám dávají více než náznak toho, jak by měl takový film vypadat; jsou to jeho fragmenty, které byly již natočeny.[252]

Bazin intuitivně předjímá problematiku každodennosti jako unikátní formu času, který ale není možné ztotožňovat s reálným časem mimo film. Ve dvou, z dnešního pohledu zdánlivě obyčejných, scénách ve filmu *Umberto D*, zachycujících mimo hlavní příběh pracovní úkony mladé služky v nájemním domě (mletí kávy, odstraňování mravenců na stěnách kuchyně), vidí Bazin příklad *mikro-příběhu*, který prolamuje eliptickou stavbu dramatické linie (charakteristické pro hollywoodskou produkci). Tedy nejen uchopení procesu trvání banální každodennosti, ale také nacházení příležitosti, jak vložit do filmu vizuální útvar, který nás přivádí k nové sensibilitě samotného vnímání času:

> Eliptičnost je narativní proces; je ve své podstatě logický a stejně tak abstraktní; předpokládá analýzu a volbu; organizuje fakta v souhlasu s dramatickým směřováním, kterým tyto fakta násilně podřizuje. Naopak, De Sica a Zavattini se pokoušejí rozdělit filmový příběh do menšího příběhu a ještě menšího, až k úplné hranici naší schopnosti vnímat je v čase.[253]

Myšlenkové procesy, které propojují Deleuze s Bazinem mají společný základ: hlavní linií ontologického chápání filmu je (pod vlivem Bergsonových úvah) vztah vnímání vůči specifickým, někdy nepatrným proměnám času, které je film schopen navodit. Fenomén každodennosti (který ostatně uvádí i Paul Schrader jako onu *everyday-ness*), může být ve svém specifickém plynutí narušen zlomem, který je o to překvapivější, o co je rytmus každodenního pracovního rytmu pravidelnější. Jedinečným příkladem narušení dlouhého a pravidelného rytmu pracovního rituálu nečekaným zlomem je film

252 André Bazin, Umberto D: A Great Work. In: *What is Cinema? Volume II.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1971, 2005, s. 82.

253 Tamtéž, s. 81.

belgické režisérky Chantal Akerman nazvaný česky *Jeanne Dilmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* s originálním názvem *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* z roku 1975, trvající přes tři hodiny (201 min.). Film je ve své podstatě takový, jako jeho název – konstatující. Přesně zapadá do problematiky této kapitoly, neboť radikálním způsobem naplňuje všechny aspekty filmu, které svým pomalým, monotónním rytmem každodennosti a nepatrnými momenty, náznaky nesouladu, směřují k neočekávanému aktu (zločinu), který se v této každodennosti zdá být jen malou odchylkou. Zvláštní, tichou, pasivní tragičnost si začínáme uvědomovat až ve velmi dlouhé závěrečné *stázi*, kdy se tíha situace po spáchaném činu pomalu navrací jako znásobená vlna. Film zachycuje nekonečný rytmus pracovních úkonů jako je vaření, uklízení, praní, osobní hygienu, péči o syna, které jsou celodenní aktivitou zdánlivě obyčejné belgické hospodyňky, která si ovšem na své živobytí vydělává pravidelným přijímáním pánských návštěv ve svém bytě. Životní rytmus, stejně jako pracovní úkony se během tří zachycených dnů jen nepatrně odlišují. Předzvěst něčeho znepokojujícího nám naznačí malé „nehody“ v jinak pevně ustanoveném rytmu – spadlá lžička, spálené brambory, nezapnutý knoflík jinak vždy pečlivě zapnuté blůzky; tedy události, které posléze dospívají k náhlému zlomu. Po nápadně pasivním „milostném“ aktu dochází neočekávaně k činu – vražení nůžek do krku ležícího klienta, který jakoby byl součástí jiných úkonů.

V závěrečné statické scéně, která trvá 5 minut a 37 vteřin slyšíme jen zvuky projíždějících aut, které jsou nehybností scény ještě jakoby zesíleny, a reflexe míhajících se stínů a světel na nábytku interiéru. Za stolem sedí Jeanne Dielman s pravou rukou od krve, v jejím obličeji zahlédneme v trvání záběru jen nepatrné pohyby předtím, než film skončí. Stáze, jejíž nejúčinnější podoba následuje většinou po násilném aktu/zlomu v naraci, je v tomto případě soustředěna do dlouhotrvající nehybnosti závěru. Divák netuší, jak dlouho bude tato nehybnost trvat. Jeho pocity kolísají. Každým okamžikem očekává konec filmu, který prostě ne a ne přijít. Po čase, který už překonává únosnou míru, divák prostě rezignuje.

Obr. 14 – Závěrečný záběr filmu *Jeanne Dilmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (Chantal Akerman, 1975).

Nechá se unášet volně proudem času dál a dál. Účinek filmu se již pomalu ale jistě rozpouští do čistého trvání obrazu, který za normálních okolností nikdy nezakusíme, ani si ho z vlastní vůle nedopřejeme. I tato dlouhotrvající nehybnost je projevem těkání minimálních diferencí, které vyvěrají ze samotné pohybující se molekulární struktury filmu. Během této stáze se v podstatě „neděje vůbec nic“, ale tato struktura obrazu vyvolá účinek samotného nepatrného *dění* obrazu v čase, který získává novou formu, a to po naprosto nečekaném zlomu, umocněném velmi dlouhým rituálem každodennosti.

4.5.2 Zločin a mimoobrazové pole

V kapitole, která analyzovala podmínky pro vznik Deleuzova *prázdného času*, byla zmíněna právě okamžitost a mimořádnost dramatická situace, jako impuls a iniciace jeho vyvolání. Násilí, nebo přímý důsledek násilí, které vede k vyvolání stáze ve filmech Michaela Hanekeho má nezvyklou podobu. Násilí je sice lokalizováno, ale není graficky znázorněno. Některé dramatické scény se odehrávají mimo objektiv kamery, jsou skryty těsně vedle rámu záběru, za překážkou nebo už proběhly a my vidíme pouze jejíich důsledek. V těchto případech je následná stáze bezprostředně spojena

s mimoobrazovým polem, ve kterém se zločin odehrál a které se tak stává nedílnou součástí nejen *post-dramatické stáze*, ale stáze obecně. Právě totiž momentální, zdánlivě *atemporální vakuum* a jeho prodlužování, spojené s tušením zločinu mimo záběr, dokáže vyvolávat, „nasávat" tlak a energii virtuálního mimoobrazového pole. V Hanekeho filmu *Bílá stuha* (2009) sleduje divák po celý film pouze řetězec násilných událostí a viník/viníci nejsou nikdy odhaleni. Příčina násilí i konkrétní postavy jsou během filmu ukryty a nevystupují z virtuálního pole; jsou součástí tušeného obrazu kolektivní viny určité skupiny, v tomto případě dětí. Dívka v jeho filmu *Bennyho video* je zavražděna mimo záběr a opakované nabití zbraně vidíme pouze na obrazovce videa v záběru, doplněného pronikavou a psychicky devastující zvukovou stopou. Po konkrétních případech násilí, znamená buď utajení a neodhalení viníků nebo skrytí násilného činu vždy určitou frustraci, s kterou Haneke u diváka počítá a která je také součástí divákova „zapojení do hry". Gilles Deleuze na svou kritiku, která mu vytýkala fakt, že do své analýzy filmu nezahrnuje velmi širokou oblast komerčních snímků, poukazuje právě na jiný typ násilí, které není grafického charakteru:

> Špatné filmy vždy putují okruhy, vytvářené nižším mozkem: násilí a sexualita je v tom, co je reprezentováno [...] Pravé filmy dosahují jiného násilí, jiné sexuality, molekulární, nikoli lokalizovatelné.[254]

Je otázkou, zdali skrytý zločin nebo násilí, které „visí ve vzduchu", může být považováno za násilí molekulární povahy, když ono „nehmotné" tušení pociťuje pouze a jen subjekt. Násilí, které se odehrává mimo záběr je většinou zprostředkováno pouze hmotným „povrchem" zvukové stopy, vyvolávající ovšem dráždivý účinek vizuální „nenaplněnosti", kterému je náhle frustrovaný divák/voyer vystaven. Tento pocit neukojenosti přetrvává a nelze ho jen tak zapudit. Absence hlavní postavy a postav, jejich mizení, prázdnota, tlak nenaplnění, který proniká filmem, jsou charakteristické fenomény ve filmech Michelangela Antonioniho. Zmizení hlavní postavy Anny při výletu skupiny přátel na jeden z Liparských ostrovů, je iniciační zápletkou (která později navede děj filmu jiným směrem) v jeho filmu *Dobrodružství* (1960); v závěru jeho *Zatmění* (1962) absentuje ústřední dvojice na domluveném setkání; ve *Zvětšenině*

254 Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, s. 367.

(1966) zmizí jak mrtvola muže v parku, tak vrah, stejně tak důkazy a v podstatě je zpochybněna i samotná vražda; závěr filmu pak zachycuje fotografa Thomase, jak vrací do hry „prázdno“, tedy – háže v parku zpátky neexistující míček při pantomimě tenisu, který hraje skupina mimů. V dnes již proslavené scéně závěru Antonioniho filmu *Povolání: reportér* (1974) nevíme, kdy přesně došlo k násilné smrti, neboť kamera je ve velmi pomalém zoomu zaneprázdněna pohledem přes zamřížované okno malého hotelu.

Obr. 15 – Záběr z filmu *Povolání: reportér* (Michelangelo Antonioni, 1974).

Právě centrální zářící průhled oknem do rozpáleného prostranství jihošpanělské Almérie nám umožní stát se svědky probíhajících náhodných scén – za zvuku vzdálené trubky projíždí kolem okna malý fiat místní autoškoly, chlapec provokuje muže, který sedí v dálce, společnice hlavního představitele prochází prostranstvím před oknem; také ale přijíždí auto s dvěma muži, z nichž jeden vstupuje na pravé straně zřejmě do hotelu. Než kamera velmi pomalu „propluje“ v 6 minutách a 20 vteřinách[255] oknem ven a otočí se během tohoto času o 180 stupňů, odehraje se za tímto reálným pohybem ve fikci příběhu vražda, která je odhalena až v poslední fázi záběru.[256]

255 Kamera, která po kolejnici vyjede do mříže je i s touto mříží zachycena jeřábem a pomalu se otáčí zpět aby zachytila další průběh scény z exteriéru.

256 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ke2CFuLQ6t8> [Cit. 18. 9. 2017].

Vražda se odehrála skrytě mimo objektiv kamery, vlevo vzadu, tedy těsně vedle rámu záběru a nejsme si jisti, zdali jeden podezřelý zvuk byl zvukem výstřelu. Divák se dovtípí, podle rychle najíždějícího auta domnělých útočníků, že zřejmě došlo k útoku, ale není si do poslední chvíle jist jeho výsledkem. Oběť vidíme až zvenčí přes zamřížované okno na samotný závěr. Zde je tedy časová stáze (při níž není vyloučen pohyb kamery) bezprostředně spojena s virtuální scénou zločinu, který se odehrál mimo náš pohled, a to v trvání neustálé přítomnosti skrytého dění v mimoobrazovém poli.

Dlouhý záběr zavřených, případně pootevřených dveří patří mezi oblíbená hororová klišé. Režisér Béla Tarr tento potenciál využívá a vyčerpává po svém. V jeho filmu *Muž z Londýna* (2007) narůstá tušení skrytého dramatu (ke kterému dochází doslova „za zavřenými dveřmi"), právě díky extrémní délce statického záběru. Průměrná délka jednoho záběru v Tarrových posledních třech filmech *Werckmeisterovy harmonie* (2000), *Muž z Londýna* a *Turínský kůň* (2011) se pohybuje od 3,5 do 4 minut. Jedná se tedy o velmi dlouhé, pomalé a pečlivě choreograficky komponované záběry, které žijí svým vlastním životem uvnitř specificky vymezených časových bloků. Úplně nehybné záběry, které by následovaly za zlomy v zápletce, jsou u Tarra neobvyklé. Konkrétní záběr z *Muže z Londýna* je výjimkou. V příběhu dojde k vážnému incidentu – hádce a zabití v sebeobraně – o kterém divák ovšem neví vůbec nic, neboť tento čin se odehraje za zavřenými dveřmi dřevěné kůlny na břehu moře, a je odhalen samotným viníkem až při závěrečném přiznání. Záběr poté, kdy hlavní postava Maloin odemyká dveře kůlny, vchází do ní, aby přinesl ukrytému viníkovi (Brownovi) jídlo a zavírá dveře, trvá dlouhou 1 minutu a 25 vteřin (1:46:50 – 1:48:15) .

Obr. 16 – Záběry z filmu *Muž z Londýna* (Béla Tarr, 2007).

Pohled na zavřené dveře zvenčí je reálným tušením, které je film schopen vyvolat. Záběr se propadá do vakua nehybnosti a setrvává jen obraz tušení a očekávání: Maloin

vychází z kůlny a jen on ví, co se přesně v průběhu (takřka reálného) času za zavřenými dveřmi odehrálo.

Film (stejně jako výtvarné umění) je většinou odkázán na poměrně omezenou nabídku snadno čitelných znaků, které jsou pro diváka již známé a poskytují mu uspokojivá obrazová vysvětlení. Tvořivý zásah do filmu nespočívá nutně v nalezení nových znaků, ale využití *extenze* stávajících znaků v podobě jejich časových prodlev, zlomů, úniků a posléze jejich ukrývání, mizení. Pozornost pak může být upřena na odlišné vizuální rytmy klidu, pozastavení, ale i zrychlení, a to tam, kde je divák většinou neočekává.[257] Skryté riziko práce s dlouhými a prázdnými záběry ale spočívá v tom, že musí být stále podřízeny určitému vnitřnímu rytmu, který udržuje nosnost filmové fabulace. To se týká i detektivního příběhu *Muže z Londýna*, který si Tarr, (poněkud neobvykle) vybral. V tomto konkrétním případě však délky jednotlivých záběrů bez akcentace důležitých momentů nejsou schopny udržet zápletku příběhu a celá poněkud vágní konstrukce se v závěru blíží kolapsu, který si režisér možná sám uvědomuje. Proto také Tarrův film *Turínský kůň* (2011), o kterém režisér prohlásil, že je jeho posledním dílem (a dané slovo zatím dodržel), zvolí jinou strategii – rytmus děje splývá s neúprosnou každodenností (součást předcházejícího tématu) ale ta je, až na několik záběrů exteriéru, soustředěna do velmi ohraničeného prostoru interiéru vesnického domu uprostřed prázdné krajiny, který byl postaven jen k účelu filmu a nasvícen v podstatě jako filmové studio.[258] Divák je tedy chycen do pasti. Nemůže uniknout neúprosnému vleku rituálů každodennosti, účelně kumulovanému do malého prostoru, který je pod tlakem tušení okolního světa (v mimoobrazovém poli), představujícího nejasnou hrozbu a zkázu. (Zdá se, že jediný způsob pro Tarra, jak uniknout procesu postupného rozkladu a bezvýchodnosti okolního světa, je uzavřít se [s kamerou] do „vězení" domu a na neklid a chaotičnost, jejímž metaforickým obrazem je okolní krajina neustále zmítaná vichřicemi, pohlížet jen z okna, jak to činí ústřední postava filmu).

257 Vztah nehybnosti a extrémní pohyblivosti filmu v kontextu libidinální filosofie a ekonomie pozornosti přibližuje Jean-Francois Lyotard v textu „Acinema". In: Graham Jones, Ashley Woodward (eds.), *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film.* Edinburgh: University Press 2017. s. 33–42.

258 Přípravu a natáčení jednotlivých scén filmu *Turínský kůň* zachycuje filmový dokument *Béla Tarr: Být filmařem* (*Tarr Béla: I Used To Be A Filmmaker*, 2013), který natočil francouzský dokumentarista Jean-Marc Lamoure.

Čtyři velmi dlouhé záběry, které přibližuje tento text, patří v rámci reflexe filmové teorie do oblasti, která v určitých tendenčních vlnách řeší od počátku devadesátých let nastíněnou problematiku fenoménu *obrazu-času* a specificky v těchto případech otázku *přímého obrazu-času*. Účinek těchto záběrů je výrazně umocněn zlomem v podobě skrytého nebo otevřeného násilného činu, jehož realita (a zde i tušená realita) náhle prolomí nivelizační proces běžné filmové fikce a iluze. Zdá se, že v těchto záběrech filmový čas jakoby splýval s plynutím reálného času, kdy percepce reality je vázána na domnělou linearitu a její subjektivní odchylky. Film ovšem nikdy, jak už bylo zmíněno, nezachytí „reálný" čas; je ovšem schopen měnit hladinu tlaku času v záběru a vsouvat do něho „jiný" typ času. O změny tlaku, o možné rozpínání času jsme v podstatě sledem běžných filmových událostí většinou připraveni a nedokážeme si je uvědomit, neboť postrádáme právě ony přesvědčivé *iniciační* momenty, které jsou schopny tento proces vyvolat. Zmíněné filmové záběry jsou příklady svrchovaně tvořivého pokusu snímání reality; pokusu, který nás specifickým trváním odklání z předem dané cesty. Při vnímání těchto záběrů je někdy potřeba překonávat překážky, bariéry možného rozčarování a snad i frustrace z radikální změny rytmu, které ale zároveň narušují obvyklou rutinu v rámci častých klišé, s kterými ve velké míře pracují fenomény napětí ve filmu. Podobně jako strategie zlomů v současné hudbě, tak i nehybné záběry, které následují po překvapivých událostech, nemusí mít účinek, pokud se neobjeví v kontextu celé skladby. Zlomy nebo zástavy obrazů po filmových scénách násilné povahy uvolňují více než kdy jindy místo svrchované přítomnosti „jiného" času, a to nejen „uvnitř", tedy v rámci filmu, ale také v prostředí a situaci mimo film.

5 Modulace

5.1 Zlom a iniciační obrazy „jiného rodu“

Obr. 17– Vize krajiny z filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem* (Werner Herzog, 1974).

Tato kapitola navazuje na téma předcházející podkapitoly, věnované strukturálně odlišným a vloženým televizním, případně amatérským video záznamům, které překvapivě a kreativně naruší narativní linii. Použití strukturálně rozdílných typů záběrů je v současném filmu poměrně běžné, a ne vždy musí vytrhnout diváka z plynulosti a pohodlí iluze filmové reprezentace, neboť tyto záběry v podstatě dodržují návaznost, danou jeho narativní stavbou. Tato kapitola se zaměří na strukturální analýzu okamžitých změn, které se nejen vymykají přímé logice narativní linie filmu, ale směřují k samotné povaze vloženého obrazu v jeho sebe-modulativní povaze, která ovlivňuje proces intuitivního uchopení reality.

Momentální horečnaté vize a stavy vytržení, stejně jako meditativní obrazy mihotavých krajin, mohou mít u Wernera Herzoga svůj skrytý původ jak v dlouhých osamělých cestách po opuštěných místech jižního Bavorska v jeho mládí, tak v hudbě Wagnerově či obrazech Caspara Davida Friedricha. Ve svých třech vrcholných dílech, natočených v průběhu 70. let, kterými jsou *Aguirre, hněv Boží* (1972), *Každý pro sebe a*

bůh proti všem[259] (1974) a *Herz aus Glas* (1976) získávají Herzogovy vize konkrétní podobu. Zejména čtyři filmové zlomy a následující vložené záběry jakoby halucinačních krajin ve filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem*, jsou výjimečnými momenty, ve kterých se obraz stává okamžitým prozřením, intuicí, otevírající jakoby vizi univerzální krajiny. Tento typ intuice je opět vyvolán okamžitostí vloženého záběru, ale tentokrát *jiného,* jakoby neznámého druhu a odlišné strukturální povahy, jenž má v projekci schopnost odhalit svou objektivní autenticitu. (Obrazy se v tomto případě vymykají konkrétní prostorové hloubce a jsou podobny snům, pokud jsme schopni si je vůbec vybavit.) Nejedná se ovšem o záběry, které mají funkci a strukturu flashbacků, i když ve dvou případech mají vyvolat právě vzpomínku na sen. Werner Herzog v rozhovorech a komentářích k tomuto filmu přikládá právě těmto záběrům zásadní význam:

> V mých filmech jsou momenty, které plánuji dopředu nebo kde experimentuji přímo s filmovým obrazem. Tyto momenty považuji jako absolutně zásadní v kontextu celého filmu a možná nejlepším příkladem jsou snové scény ve filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem.* V těchto obrazech nově nalezeného cizího světa jsou jasné estetické vlivy, jednak Stana Brakhage a také německého experimentálního filmaře Klause Wyborneho.[260]

Herzog na svých cestách (do Irska a Afriky) spolupracoval úzce s Klausem Wybornym, který natáčel na 8mm kameru experimentální záběry, charakteristické specifickou poetikou a zároveň syrovostí své struktury.[261] Tyto typy záběrů vznikaly nejdříve v prostředí důvěrně známé krajiny Bavorska, kde během natáčení sám Herzog používal různé neobvyklé kombinace objektivů (například teleobjektiv ve spojení s běžným objektivem). Záběr z filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem*, který považuje Herzog za „naprosto úžasný“, má dokonce svou historii a způsobem technického zpracování připomíná Rimmerův film *Surfacing on the Thames* z roku 1970, který bude zmíněn v následující kapitole. Herzog jeho původ a proměnu komentuje těmito slovy:

259 Film je také znám pod názvem *Záhada Kaspara Hausera*, který byl v anglicky mluvícím prostředí pojmenován *The Enigma of Kaspar Hauser.*

260 Paul Cronin (ed.), *Herzog on Herzog*. London: Faber&Faber 2002, s. 107.

261 Herzog s Wybornym cestovali do oblasti bývalé Španělské Sahary (od roku 1976 Maroko, Mauretánie a Saharská arabská demokratická republika), kde natáčeli především pouštní scenerie s karavanami, které jsou použity na samotný závěr filmu. Pro další snovou scénu byl vybrán záběr poutníků (kterých bylo údajně 50 000) stoupajících v mlze na strmou horu, který byl natočen v Irsku na den Svatého Patrika.

> Nejlepší snová sekvence ve filmu byla vlastně natočena mým bratrem Luckim na 8mm kameru, když jako devatenáctiletý cestoval Barmou. Nafilmoval něco, co popisoval jako podivný a rozmazaný záběr obrovského údolí plného neskutečných chrámů (takzvané Budhovo pole v lokalitě Bagan v severní Barmě, dnes Myanmar pozn. autora), který se mu ale vůbec nelíbil. Pro mě byl ale krásný a tajemný, naprosto úžasný, a poprosil jsem ho, aby mi ho dal. Obraz jsem modifikoval tak, že jsem ho promítl ve velké světelné intenzitě na částečně průhledné plátno velikosti dlaně. Pak jsem ho nafilmoval z druhé strany 35 mm kamerou, takže textura plátna je v obraze viditelná. Mihotavý efekt a pohyb do temnoty a zase ven byl způsoben tím, že projektor a kamera nebyly synchronizovány.[262]

Herzog tedy použil oblíbenou metodu znovunatočení (*re-photography*), která bývá poměrně často používaná v experimentálních filmech od konce 60. let, zejména po jejím mnohostranném použití u Kena Jacobse.[263] Herzog, který odmítá přílišnou estetizaci filmových záběrů a od samotného počátku své tvůrčí cesty obhajuje určitou „negramotnost" v přístupu k filmové tvorbě, si uvědomuje důležitost těchto modifikovaných vložených záběrů, stejně jako výjimečný účinek jejich *načasování*. V rámci zlomu a jeho iniciačního potenciálu, schopného vyvolat prožitek (ontologické) intuice, patří tyto záběry ve světové kinematografii k jedním z nejpůsobivějších. (Záběry se totiž objeví po překvapivé dramatické scéně útoku holí na Kaspara, kdy vidíme v detailu tvář útočníka a poté neznámou krajinu, nebo po vypjaté zmínce Kaspara o jeho snu, kde sice hovoří o Kavkazu, ale divák poté vidí již zmíněnou tajemnou krajinu s budhistickými chrámy.)

Tento typ zlomu (nebo otřesu), nastává jen v připraveném prostředí, *teritoriu*, udržovaném rytmizací běžných filmových obrazů, kterou od svého začátku film systematicky v souladu s narací vytváří a který zaručuje klid a plynulost vnímání. Tento rytmus sleduje amplitudu filmového vyprávění aby ji v momentě, kdy to divák nejméně

262 Tamtéž, s. 108.

263 Americký experimentální filmař Ken Jacobs použil různé typy kopírování a znovunatočení (při různých rychlostech) původního desetiminutového archivního snímku nazvaného *Tom, Tom, The Piper's Son*, který natočil G. W. Billy Bitzer v roce 1905. (Podrobněji k této problematice v kapitole „5.3 Maryon" této práce).

Obr. 17 – Náhlé vize krajin z filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem* (Werner Herzog, 1974).

očekává, přerušil obrazem, který se vymyká chápání i celkové struktuře filmu. Záběr je tak okamžitou linii úniku, která většinou nesouvisí s asociací s jinými obrazy, případně s časovými posuny, které charakterizují flashback. Právě historie filmových flashbacků disponuje nepřeberným množství obrazů, které podléhají široké škále distorze, rozostření a modifikací; ty ovšem vždy nějak souvisí s dějovou linií a jejich použití většinou ve zkratce odlišuje časové roviny děje. Nejedná se tedy o vpád obrazu neočekávaného a neznámého, který by se mohl stát iniciátorem již zmíněné (ontologické) intuice. Divákovo myšlení musí být tedy navedeno na určitou duchovní hladinu, která je udržována, aby zlom dosáhl svého účinku. Jeho iniciační účinnost je v těchto případech také umocněna samotným charakterem vloženého obrazu, který je, z hlediska vizuální struktury jakoby „jiného rodu". V rámci udržení rytmické skladby filmu a uchopení celkového dojmu, podchycujícím charakteristiku prostředí, jsou poměrně běžné například vložené záběry celku, polocelku krajiny a prostřihu na detail, velký detail (například v již zmíněných filmech Terrence Malicka).[264] Tyto záběry velmi účinně mapují teritorium prostředí, jeho makro a mikro-existenci, ale mají také svou logiku, kterou divák bez problému přijímá. U vložených záběrů, sestavených z obrazů „jiného rodu" zažívá ale divák něco odlišného. Nedokáže se s okamžitou

[264] V kontextu evropského artového filmu používal tento typ záběrů výjimečným způsobem maďarský režisér György Pálfi ve filmu *Škyt* (2002).

existencí nového obrazu rychle ztotožnit a obrazy, zbaveny návaznosti, vyvstávají ve své *holé existenci*, bez možnosti asociace s jinými obrazy.

Pronikavý emocionální tlak, kterým je naplněn záběr omlouvajícího se Georgese, který uhodil svou nemohoucí ženu Anne upoutanou po těžké nemoci na lůžko, která odmítala polknout nabízenou vodu, je ve filmu Michaela Hanekeho *Láska* (2012)

Obr. 18 – Krajinomalby ve filmu *Láska* (Michael Haneke, 2012).

náhle přerušen dlouhými statickými záběry, ponory do série šesti po sobě jdoucích klasických krajinomaleb, které nemají s příběhem a jeho emocionální pohnutkou nic společného, ale jak můžeme tušit, jsou součástí interiéru. Tíhu předcházejících záběrů protne tedy neočekávaně svět obrazů jiného rodu; tedy dvoudimenzionálních krajin, jejichž pronikavá melancholie začíná náhle rezonovat (ontologickou) intuicí objektivního obrazu jakoby všech možných krajin. Ponor do zvláštního světa krajinomaleb je v setrvávání poslední krajiny náhle přerušen gongem zvonku a

pohledem do interiéru, kdy Georges vstává z křesla aby otevřel dveře. Jsme tedy nejen svědky okamžité proměny jednoho média v druhé – tedy sice stále filmu, v kterém je hloubka iluzivního prostoru příběhu nahrazena plochostí malířského plátna a perspektivou krajiny – ale jsme také svědky „molekulárního" posunu v povrchovém napětí média. Tento konkrétní zlom způsobí momentální odkrytí čisté vizuality filmu, která je většinou překryta obrazem v jeho těsné symbióze s příběhem. Narušení tohoto symbiotického schématu můžeme nazvat v rámci neočekávaného zlomu „objektivním obrazem", který není příběhem upozaděn a zároveň ho subjekt nestačí v návaznosti na zlom zpracovat. Ve filmu je obtížné dosáhnout kvalitu „oproštěného" obrazu, který je modulován trváním záběru, neboť zvolené obrazy fungují většinou pouze a jen ve *vztahu* v těsném kontextu narace. Ve strategii neočekávaných zlomů je tedy možné dosáhnout na krátký okamžik jedinečného vizuálního účinku, který je srovnatelný s účinkem zlomu v současné hudbě, kde návaznost na příběh zcela absentuje a kde popis hudebního obrazu ztrácí význam.

Často používané klišé stroboskopie blesků, které prořízne tmu, známe většinou z filmů poskytujících instantní napětí. Něco odlišného přináší fenomén tmy a bouřky v závěru filmu Abbáse Kiarostamího *Chuť třešní* (1997). Tma, bouře a déšť je pouze předělem k finále, které patří k tomu nejpozoruhodnějšímu, co bylo kdy ve filmu vytvořeno. Příběh muže, projíždějícího ve svém voze íránským městem a venkovem a hledajícího člověka, který by po zamýšlené sebevraždě pohřbil jeho tělo, má totiž nečekanou pointu. Místo, na kterém se závěrečná scéna odehrává je ve svahu nad městem, kde v temnotě noci hlavní postava uléhá do připraveného, vyhloubeného hrobu. O skutečné a uspokojivé filmové rozuzlení jsme však připraveni. Celou jednu minutu trvá úplná temnota, přerušovaná zvukem bouřky a začínajícího deště. Po tomto „úplném" konci se však ze tmy vynoří opět neočekávané světlo obrazů „jiného rodu".

Skutečným závěrem filmu jsou totiž záběry z natáčení scény ve stejném místě během dne. V záznamu, který je pořízen malou kamerou s velmi nízkým rozlišením, vidíme filmový štáb stoupající do svahu a četu vojáků, pohybující se v těsné blízkosti „filmového hrobu". Tento svět, toto „dění místa" za jasného dne, tedy po filmové fikci, v naprosto nových obrazech a v jemných symbolických náznacích poukazuje z úplně jiného úhlu ke světu právě ukončeného filmovému příběhu. Přesvědčivá fikce příběhu

Obr. 19 – Závěr filmu *Chuť třešní* (Abbás Kiarostamí, 1997).

je tedy na závěr rozptýlena zrnem jiného obrazu, který je ale možná reálnější než filmová skutečnost a dokonce reálnější než „skutečnost“ samotná.

Není pochyb o tom, že závěrečné záběry filmu jsou konfliktem mentálního obrazu, který si divák během filmu vytvořil, a „po-zlomovým“ obrazem, jehož jinakost je dána jeho strukturou. Jsou reprodukcí, vnášející autenticitu do natáčení re-produkce filmových obrazů sledujících filmový příběh. Jsou také – na rozdíl od charakteru celého filmu pracujícího s dokonalou iluzí, s kterou se divák ztotožnil – strukturálně odlišné. V tomto případě je struktura zvýrazněná a má přímý dopad na neobvyklou, novou reflexi filmu. Právě tyto strukturální zvraty filmového obrazu mají přímý dopad na sítnici/mysl, tedy neuronovou síť divákova mozku. Pokud právě tyto obrazy působí svým neobvyklým účinkem na subjekt, pak je zřejmé, že lidské oko má větší „duchovní kapacitu“, než si mysl myslí. „Duše obrazu“ ve filmu se zdá být ukryta nejen v nečekaném vztahu mezi jednotlivými záběry, v jeho neobvyklém načasování a trvání, ale může souviset rovněž s nečekaným odhalením jeho odlišné (molekulární) struktury v podobě obrazu jiného rodu.

5.2 Film/olecular. Imanence filmového obrazu

„Svolat síly, zabydlet barevnou plochu silami, které nese, ukázat v ní neviditelné síly, naznačit zdánlivě geometrické figury, jež jsou ale pouze silami, silami gravitace, tíže, rotace, víření, exploze, expanze, klíčení, silami času [...] způsobit, že cítíme nepostřehnutelné síly, které obývají svět, působí na nás a vedou nás k dění?“

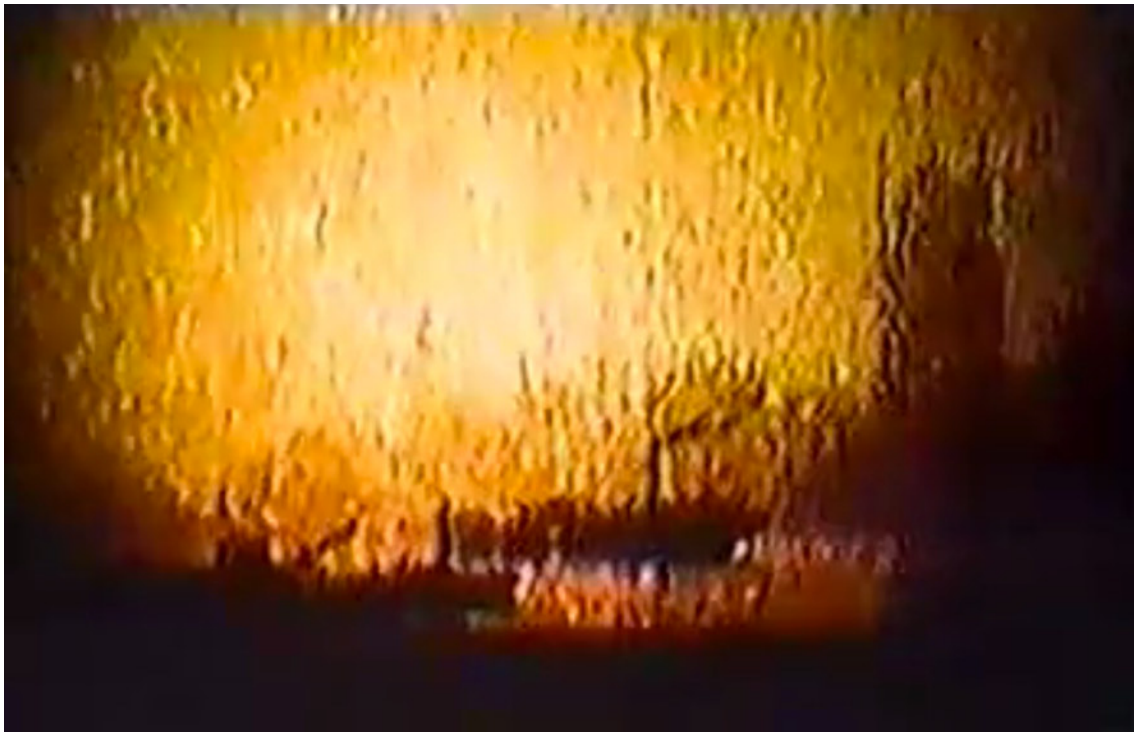
(Gilles Deleuze, Felix Guattari)

Okamžitost „nehybného“ filmového záběru, který předtím plnil funkci plynulé re-prezentace, je převedena do hybnosti prezentace jeho vnitřní struktury. Primární pociťování filmu vychází z plochy, neboť filmy a jejich projekce se nacházejí v ploše. Dokonalá hloubka iluze filmového „prostoru“, jako prostředí příběhu, přesměrovává pociťování filmu z plochy k iluzi; ke snaze po pochopení a „porozumění“ obrazů v jejich epické funkci.[265] Pokud cítění filmu zahrnuje podvědomě i elementární povahu filmu v povrchu projekce, pak důrazem na tuto povahu se nám jeví možnost transformace epické hloubky obrazu do jiných modů blízkých zvuku – rezonanci, nepatrné diferenci a specifickému rytmu. Tento přístup k samotné látce filmu otevírá možnosti přiblížení se nejen realitě filmového procesu, ale naznačuje i možnosti přiblížení se realitě samotné, neboť film zachycuje realitu a je realitou, která má schopnost prezentovat sebe samu prostřednictvím své sebe-modulace. Jedním z hlavních předpokladů celé této práce je důraz na realitu a *přítomnost* filmových obrazů, které ovšem nebývají přítomny samy sebou, ale je nutné je *zpřítomnit.* Je tedy určitým paradoxem, že obrazy ve filmu se zpřítomňují tím, že se rozpadají, zrní, mizí, nebo excesivně trvají, což v podstatě znamená určité narušení běžného schématu, spojeného s pohodlím a plynulosti vnímání.

Za konkrétními scénami filmů, které budou v mé práci podřízeny analýze, za jejich rytmickým tempem a pozastavením, existuje vždy pulsující *pohyb zrna*, tedy nejen skryté „bijící srdce“ filmového rytmu, ale i jeho částic, tedy zahuštění a zředění, jakási

[265] Filmoví kognitivisté, jako jsou Noel Carroll, Charles Eidsvik, Torbel Grodal, Joseph Anderson, Stephen Prince, Murray Smith, v čele s Davidem Bordwellem, jsou příkladem teoretiků vycházejících až ze *syžetu*, tedy z uspořádání díla podle jeho epické nebo dramatické fabule.

„systolická a diastolická“ funkce částic, poukazující na „tep“ pohyblivého obrazu. Vývoj současné filmové technologie směřuje otevřeně *proti* zrnu a syrovosti obrazové struktury. Ve snaze dosáhnout co největší čistoty a kvality iluze obrazu, zaručující nejvyšší slast vnímání a komerční návratnost, jsou právě tyto strukturální vlastnosti filmu potlačovány a systematicky vytěsňovány neustále se zdokonalující audiovizuální HD technologií. Některá konkrétní díla v experimentální sféře strukturálního filmu však v minulosti pohyby zrna programově odhalovaly. Kromě Kena Jacobse, který bude zmíněn v následující kapitole patří mezi tyto tendence i filmy Rimmerovy.



Obr. 20 – Záběr z filmu *Surfacing on the Thames* (David Rimmer, 1970).

David Rimmer, kanadský experimentální filmový tvůrce, vytvořil svůj 9 minutový film *Surfacing on the Thames* v roce 1970. Technikou nazvanou znovu-natočení, znovu-nafocení (*re-photography*), nejen zviditelňuje, ale také zdůrazňuje strukturu zrna v pohybu původně 10 vteřinového archívního filmového záznamu, pořízeného během druhé světové války, na kterém se míjejí dvě lodě na řece Temži přímo před siluetou britského Parlamentu. Rimmer postupoval tak, že každé políčko původního filmu promítl a pak – prostřednictvím snímání zadní projekce – opět v krátkých intervalech nafilmoval. Takto postupoval dále, až získal z historického dokumentu materiál, který editoval tak, aby výsledná délka filmu a její nepatrná narativní linie působila ve své

těkající statičnosti plynule.[266] Odhalená filmová materie zpřítomněna projekcí, v které na první pohled vynikají veškeré imperfekce a nečistoty, je tedy konceptuálním postupem umocněna a podřízena vizuální plynulosti pečlivou editací. Pokud divák sleduje tuto syrovou a pulzující projekci pozorně, teprve po chvíli zaznamená pohyb přibližujících se lodí. Rimmerův film představuje určitou modelovou situaci, charakteristickou zejména pro americké experimentální tvůrce 60. a počátku 70. let, kdy film otevírá svou strukturu za použití tradičních prostředků snímání a editace. Od druhé poloviny 70. let se stále více prosazuje snímání a projekce prostřednictvím elektronických médií,[267] které dovolujií mnohem pokročilejší zásahy i elementarizaci obrazu. Příkladem této tvorby mohou být experimentální videa francouzského teoretika a filmaře Thierry Kuntzela.[268] Za použití transformačního potenciálu videa vytváří Kuntzel strukturované záznamy, které nesledují pouze „formální" dekonstrukci díla, ale jsou „magickým zápisníkem" (jak je nazval Raymond Bellour), nalézajícím spojitost mezi ryze *filmickým* přístupem a poetickou, imaginativní, podvědomou složkou díla jako filmu-snu. (Kuntzelova orientace na psychoanalýzu a semiologické postupy, pod vlivem Rolanda Barthese a Christiana Metze, je svým způsobem protikladem k ryze vizuálním přístupům k experimentu u amerických filmařů.)

Pokud základním tématem této práce je omezená hybnost záběru, případně pozastavený záběr, je třeba poukázat na to, kde se „děje" pohyb v záběru, který se v těchto případech soustřeďuje do samotné *modulace* obrazu a modulativního pohybu samotné struktury obrazu. Stáze ve filmu je protikladem zjevných (lineárních) pohybů kamery snímajících akce, je excesivním vymezením, v kterém se děj filmu soustřeďuje do elementárního děje uvnitř záběru. Za pomoci metod, které opticky zdůrazní zrno záběru, a dále soustředěním se na luminositu a pohyb elementů uvnitř jeho struktury je možné poukázat na samotný princip imanence obrazu jako na součást velkého celku, nekonečného souboru obrazů-pohybů, přesahující již filmové zobrazení.[269]

266 Dostupné z: <http://www.ubu.com/film/rimmer_thames.html> [Cit. 5. 11. 2018].

267 Tuto etapu uměleckého přístupu zachycuje důsledně publikace: Gene Youngblood, *Expanded Cinema.* New York: E.P. Dutton & Co. 1970.

268 Thierry Kuntzel (1948–2007) je znám svými videozáznamy *Nostos I* (1979)*, Nostos II* (1984), *Echolalia* (1980) a cyklu *Dessertes: blanche; noire; bleue; reuge,* které analyzuje Raymond Belleur, Thierry Kuntzel and the Return of Writing. In: Raymond Bellour, *Between-the-Images.* Zurich: JRP/Ringier 2002, s. 36–58.

269 Deleuze hovoří o *plánu immanence*, jako nekonečném souboru *obrazů-pohybů*: „O plánu immanence nebo o plánu hmoty můžeme tedy říci, že je to soubor *obrazů-pohybů*; soubor linií nebo figur světla; série bloků časoprostoru". In: Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha:

5.2.1 Modulace. Historický exkurz

Rimmerův film se zdá být zpočátku filmovou reprodukcí malovaného obrazu, který ovšem svou vizuální „oscilací" nepřetržitě uniká nehybnosti malířství. Pokud ho vnímáme tematicky, může nám konkrétní obraz Temže a silueta londýnského Parlamentu připomínat tvorbu dvou malířů – Wiliama Turnera a Claude Moneta. (Turnerův bytostný romantismus, jeho celoživotní oslava přírodních živlů, které ve vírech jakoby opouštěly plátno, má svým způsobem dokonce určitou příbuznost s primordiálním pulzem částic Rimmerova filmu.)[270] Monet na v samotném konci 19. století začal zobrazovat stejné místo a atmosférické proměny nového panoramatu (s již nově postaveným Westminsterským palácem v neogotickém stylu) a to v cyklu 19-ti obrazů. Je známou skutečností, že při zpracovávání tohoto tématu už používal službu fotografa a výsledné snímky byly částečně předlohou při práci na obrazech v jeho pařížském atelieru. Z hlediska tvorby, kterou bychom mohli (v rámci důrazu na charakter média malby) chápat jako utváření nových materiálních struktur, nastává přibližně toto: ustálená chemická reakce molekul stříbra v citlivé vrstvě fotografií jako předlohy, byla inspirací pro vytváření vědomých příbuzných struktur molekul barevných pigmentů a jejich seskupení v malovaných obrazech. Právě Monetovo úsilí a jeho metoda malby jako *nuance* strukturálních proměn *jednoho tématu* je důležitým vstupem do problematiky celé práce.

Linie zájmu je tedy v tomto úvodu soustředěna na obraz nikoli jako na prostředek reprezentace, ale na obraz, který je imanentní světu/objektu a jehož výjimečnost je determinována *výjimečností nepatrných posunů* v trvání materiální skladby, opakováním mikroskopických modulací barevných částic. Jedním z prvních přesvědčivých pokusů o podchycení nuance barevného zrna v čase jsou právě malířské cykly Clauda Moneta – *Stohy sena* poblíž Giverny a *Katedrála* v Rouenu. Mezi léty 1892 až 1895 pracoval Claude Monet systematicky na sérii pláten, které zachycovaly proměny světla na členitém průčelí katedrály v Rouenu: „věci nepokračují hladce, protože každý

Národní filmový archiv 2000, s. 80. Termín imanence se v tomto případě vztahuje pouze k vnitřní struktuře filmového obrazu. Nejedná se o absolutní imanenci, která je, podle Deleuze: „[...] v sobě samé: není v něčem, není pro něco, nezávisí na objektu a nenáleží k subjektu. […] Imanence se nevztahuje k Něčemu jako jednotce, která je nadřazena každé věci, ani k Subjektu jako aktu, uskutečňujícímu syntézu věcí". Gilles Deleuze, Immanence: A Life. In: *Pure Immanence. Essays on A Life.* New York: Zone Books 2001, s. 26–27. (L'Immanence: Une Vie. *Philosophie*, n. 47, 1995. Paris: Les Éditions de Minuit.)

270 Z čistě faktografického hlediska jsou Turnerovy dvě rozměrné olejomalby, zachycující proměny stejného místa významné, neboť zachytily událost 16. října 1834, kdy hořící Parlament ozářil nejen hladinu Temže, ale také část Londýna, aby posléze shořel do základů.

den objevuji něco, co jsem den předtím neviděl [...] nakonec se snažím o něco nemožného.“[271]

Obr. 21 – 24 obrazů z cyklu *Katedrála v Rouanu* Clauda Moneta, 1892–95.

Za nemožné považoval Monet zachycení plynulosti proměny světla, rozehrávající barevné nuance na stěnách katedrály. Použití tradiční malířské techniky se míjelo s touhou zachytit proměnlivou prchavost světla během dne i jednotlivých ročních období, kde Monet trávil čas v pronajaté místnosti naproti katedrály. Úhel pohledu který obrazy zachycovaly byl stejný, ale probíhající světelné proměny byly tak rychlé, že rozpracovaná plátna střídal, aby na nich mohl déle pracovat každý den ve stejnou dobu. Údajně z více než třiceti pláten pak vybral dvacet, aby je pomalu dokončoval v ateliéru. Monet byl zřejmě prvním umělcem,[272] který nevnímal reprezentovaný objekt zájmu jako pouhý *pojem*, tedy – *katedrála* – který má být uchopen v prostoru, zobrazen malovaným obrazem. Pojem se zde naopak stává prchavým objektem, který je neustále

271 Michael Howard, *Encyclopedia of Impressionism*. San Diego, CA: Thunder Bay Press 1997, s. 224.

272 Předobraz umělce, který zachycuje na jednom plátně časový průběh nekonečných variant modelu a který se stal také předmětem častých teoretických referencí současných teoretiků je fiktivní malíř Maitre Frenhofer z povídky Honoré de Balzaca *Neznámé arcidílo,* kterou napsal v roce 1831. Paul Cézanne byl později přesvědčen, že právě on je postavou jeho povídky. Námět zpracoval ve filmu *Krásná hašteřilka* (*La belle noiseuse*) Jacques Rivette v roce 1991.

rozpracováván, je plně podřízen *tendenci,* kterou je – trvání změny. Toto (bergsonovské) trvání světelných proměn katedrály se stává trváním změn samotného zobrazování jednoho objektu, trváním změn soustav barevných částic a jejich vztahů na povrchu plátna. Tento proces jakoby potvrzoval již zmíněnou tezi, že: „trvání, tendence, je diference vzhledem k sobě, je bezprostředně jednotou substance a subjektu“.[273] Zachytit trvání v Monetově případě spočívá v bezmezné snaze podchytit nekonečné variace nuance, znázorněné barevnými modulacemi v ploše. Princip kvantitativních kompozičních diferencí jako *formací*, které v malířství zastupují proces *mimeze* na plátně běžných obrazů, byl tedy nahrazen snahou o kvalitativní postižení samotné diference v časových úsecích nepatrných doteků, tahů štětce. Pokud by chtěl Monet svými obrazy pouze re-prezentovat, spokojil by se s jedním obrazem katedrály, který by byl prostě obrazem katedrály.[274]

Jestliže bychom na Monetovy obrazové cykly, které jsou fragmentací plynulosti v trvání barevné proměny jako nekonečné nuance, nahlíželi z perspektivy filmového obrazu, pak by byl Monet (hypoteticky) tvůrcem filmu, který je tvořen časosběrnou délkou jednoho filmového záběru nehybné kamery. Záběru, který uvádí v život problematiku jednotící a rozptylující se světelné a barevné *modulace* uvnitř jednoho obrazu a to prostřednictvím pohybu a charakteru zrna filmového materiálu. Projekce odhalovala v analogovém filmu pohyby struktur chemických procesů uvnitř citlivé vrstvy zrna po vyvolávání a kopírování. V současné digitální technologii jsou nekonečné nuance obrazu takřka zábavou – pohybem kurzoru při nastavování struktur a tónů, případně hladin saturace ve fotoshopu. V současném pohledu na film, kde dominuje filmový příběh, by byl Monetův přístup považován za pouhou škálu formálních zásahů v rámci postprodukce, kterými můžeme snadno ovlivňovat charakter obrazů tak, aby dosáhly co nejpozoruhodnější *formy* v rámci jejich konzumace. Asi stěží bychom za touto „hrou“, která je ovšem v podstatě modifikací zrna reality, hledali aktivitu ontologického významu, odhalující skrytý pohyb imanentních mikročástic

273 Gilles Deleuze, *Pusté Ostrovy a jiné texty*. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 42.

274 Katedrála v Rouenu byla až druhým objektem, kterému v rámci tohoto specifického malířského procesu věnoval svou pozornost. Již v létě roku 1890 zaujaly Moneta stohy sena, vyčnívající z krajiny poblíž jeho sídla v Giverny. Paprsky zapadajícího slunce, ozařující stohy během vrcholícího léta, stejně jako šedé, rozptýlené světlo mrazivé zimy, bylo znehybněno doteky štětce a barevnou hmotou, která klade odpor trvání neustálé barevné diferenciace. Monetova pozornost se tedy stále soustřeďovala na diferenciační hru jednoho místa, která pak mohla být rozvedena do nekonečného množství uzavřených časových rámců pláten. Princip kompozičních diferencí, které v malířství determinovaly *děj mimeze* na plátně běžných obrazů, byl tedy nahrazen kvalitou samotné diference v časových úsecích nepatrných doteků, tahů štětce.

obrazu. Claude Monet se na konci 19. století soustředil ale právě na proces modulace, v kterém barevné odstíny pomalu „rozpouštějí" linie tvarů a iluzívní hloubku prostoru, doposud složenou z kontrastů a juxtapozicí. Francouzský fenomenolog Michel Henry uvádí právě tyto Monetovy cykly jako příklad rozpouštění reality do mračna částic a neopomene důležitou zmínku; a to vliv, jaký měly jeho cykly, konkrétně cyklus *Stohů sena* (1890) na mladého malíře Vassily Kandinského, který tyto obrazy viděl v roce 1896 v Moskvě:

> [...] Kandinsky pociťoval jeden se svých nejsilnějších zážitků. Obdržel stejnou lekci jakou získal četbou Nielse Bohra: fyzická realita nemá základ a svým způsobem není ani reálná; kvantová energie se pohybuje ve skocích aniž by ji protínala. Stejně tak ve fyzice, hmota je rozptýlena do prachu nejasných virtuálních částic; rozpouští se do nereálného a svým způsobem do nemateriálního. Nyní můžeme porozumět Kandinského slavné otázce: pokud je objekt zničen, co by ho mělo nahradit?[275]

Michel Henry byl filosofem a fenomenologem radikální, *vitální imanence* a byl si jist, že krize objektu neznamená jeho neustálé znovu-přetváření v rámci re-prezentace, ale že je nutné nalézat samotný „abstraktní obsah" každého objektu. Proto pro Henryho první abstraktní obrazy Kandinského nalézají nové pole, které nahrazuje krizi reprezentační funkce objektu:

> Kandinského abstrakce vzešla z náhlého selhání objektu, z neschopnosti už nadále definovat obsah díla. Tato abstrakce, tento obsah – abstraktní obsah – je neviditelný život ve svém neustávajícím návratu do sebe samého. [276]

I v Monetově malbě můžeme sledovat tuto tendenci, i když jeho malby nejsou abstrakcí. Udržuje si, což je podstatné pro pozdější reference k filmu, tradiční charakter vztahu model/obraz. Jen poukazuje ve svých detailech a proměňující se struktuře na samotné zárodky, na molekulární *flux* částic uvnitř vymezené plochy, které jsou nutné pro rozvíjení argumentace hybnosti ve zdánlivé nehybnosti pozastaveného záběru.

275 Michel Henry, *Seeing Invisible: On Kandinsky*. London, New York: Continuum 2009, s. 15 (v originále publikováno jako *Voir l'invisible*. Paris: Éditions François Bourin 1988).

276 Tamtéž, s. 16.

5.2.2 Reuma a Gram. Tekutost a plynnost filmového obrazu

Pro Deleuze není film pouhou re-prezentací. Je systémem znaků, vytvářeným elementárními formacemi, které vytvářejí látku filmu, *před-jazykovou* soustavu čistě optických a zvukových jevů (vytvářených *op-znaky, audio-znaky*). Ty jsou podřízeny pohybu a času, kterými je příběh posléze modelován. Jak už bylo řečeno, obrazy obecně jsou v jeho pojetí identické s objekty a jejich pohyby. Pohybují se, těkají, a to nezávisle na subjektu. Tyto procesy mohou být zachyceny kamerou a *zpřítomněny* ve specifickém čase v množinách nasycení nebo zředění uvnitř rámu. Je to právě rám, který ustanovuje uzavřený systém, který zahrnuje vše, co je přítomno ve filmovém obrazu. Rám, podle Deleuze, odkazuje k dvěma tendencím: „Rám je neoddělitelně spjat se dvěma základními tendencemi – s tendencí k nasycení a s tendencí k zředění“.[277]

Nasycení a zředění čeho? Nasycení a zředění čistě vizuálních informací. Primárně pak jejich struktur, molekul, které prostřednictvím světla promění chemický proces nebo digitální záznam v plochu zrna, kterou převezme filmový *aparát* do své moci. Nasycení a přesycení, kondenzace a zředění, úplné zředění – to jsou termíny Bergsonova slovníku, který si Deleuze osvojuje a které, aplikovány do audiovizuálního média, jsou energiemi světelných částic, které by ve své sjednocující tendenci mohly (hypoteticky) zabránit traumatu dichotomií – obsahu a formy, reprezentace a prezentace, aktuálního a virtuálního, pozitivního a negativního, molárního a molekulárního. Ovšem nemohou tak činit, neboť holá skutečnost filmu má sice svou elementární povahu, jako je tomu u každého objektu, ta je ale naprosto podřízena své reprodukční, re-prezentační funkci vymezené charakterem média a spoutané strategiemi uspořádání uvnitř zmíněného rámu. Deleuze se vyjadřuje k procesu zahuštění následovně: „Zejména široké plátno a hloubka pole umožnily zvýšení počtu nezávislých dat do té míry, že se vedlejší scéna může objevit v popředí, zatímco hlavní se odehrává v pozadí“. Dále charakterizuje pojetí zředění a úplného zředění: „Maxima zředění bude pak asi dosaženo prázdným souborem, kdy plátno úplně zčerná nebo zbělá“.[278]

277 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 22. Deleuze z tohoto „předjazykového“ stavu přechází do světa „čitelného“ obrazu, do obrazu podřízeného konceptualizaci a zavádí poté rozsáhlou taxonomii znaků, které doprovázejí jeho analýzu konkrétních scén.

278 Tamtéž, s. 22.

Tento pohled na film z hlediska dynamiky a energie elementárních částic a jejich netradiční sebe-prezentace je běžnému divákovi utajen, neboť je dokonale překryt kamufláží obrazu jako příběhu. V praxi by byl tento pohled srovnatelný s pohledem velmi krátkozrakého diváka, který si před projekčním plátnem sundal brýle. Tedy místo filmu jen prchavé náznaky tvarů, jen zahuštění a zředění elementů. Právě ale v těchto okamžicích bychom byli přítomni jevům, přicházejících *před* uchopením filmového obrazu jako pojmu ve své významové, znakové, symbolické podobě. Film z tohoto pohledu by byl „*clinamen* epikurejského materialismu“,[279] tedy v přeneseném slova smyslu vizuální prezentací myšlení atomistů Démokrita nebo Epikura.

Deleuzova neúnavná snaha o klasifikaci filmu za pomoci nové terminologie a nových znaků se projevuje i v dílčím rozlišení znaku *obraz-vjem*. Zatímco tento znak (kterému Deleuze dává, podle Peirce, název *diciznak*) stavěl rám, jenž izoloval a zpevňoval obraz; v procesu vnímání se obraz u něho proměňuje na dva stavy: tekuté *reuma* a samotný genetický prvek *gram*, mající charakter plynné substance. (Deleuze v prvém případě odkazuje na řecké termíny „rheume“ nebo „reume“, vyjadřující *plynutí, uplývání* které upravuje na *reuma*). Plynutím nebo uplýváním myslí Deleuze kapalnost, „protékání“ filmového obrazu plynoucí látkou, která proudí z mimo -obrazového pole: „Vědomí-kamera se stalo reumatem, protože se aktualizovalo v plynoucím vnímání a dospělo tak k materiální determinaci, k hmotě-odtékání“.[280]

Vědomí-kamera již není spoutáno žádnými konvencemi a může se tedy pohybovat kam se jí zamane, nebo se zamyslet a jen setrvávat namístě. Vědomí-kamera je stavem, který není podřízen přísným regulím syžetu, ale je schopen reflektovat své myšlení prostřednictvím energie, související s dynamikou zrna: „Vědomí-kamera stoupá k určení, které již není formální a materiální, nýbrž genetické a diferenciální“.[281] Jako příklad přechodu filmového záznamu od kapalného stavu k plynnému uvádí Deleuze film *Bardo Follies*, který v rámci experimentálního programu natočil (v několika variacích) v roce 1966 George Landow.[282] Film je zajímavý právě způsobem, jakým

279 Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 106.

280 Tamtéž, s. 102.

281 Tamtéž, s. 108.

282 Tamtéž, s. 109. Film George Landowa *Bardo Follies* (1996) začíná smyčkou s komerčním záznamem plavající ženy; film začíná teplem měnit svou strukturu a posléze se propalovat. Obraz ve smyčkách fyzicky shoří a promění se v bubliny vzduchu ve vodě. Podobný fenomén zpracovává Hollis Frampton ve filmu *Nostalgia* z roku 1971. Frampton nechává v průběhu dlouhého filmového záběru postupně pomalu pálit a nakonec úplně zuhelnatět realistické

radikálně eliminuje iluzi filmového zobrazení a upozorní tím na samotnou materiální povahu filmu (jeho propálení) jako fyzickou reakci plynu v kapalném prostředí. Tento Deleuzův obrat ke konkrétním příkladům z oblasti experimentálního filmu je pro toto téma přínosný, neboť sleduje tendence, odhalující *imanentní* povahu filmového obrazu právě prostřednictvím jeho „materializace", která nutně vede k omezení hloubky a přesvědčivosti iluze.

Experimentální film, zejména *strukturální film* [283] v podstatě vyčerpává téma elementárních modifikací struktur a postupů, které běžný film ukrývá a zatajuje. V procesu vzniku těchto filmů jsou používány takové postupy, které ústí do demystifikace, nebo jsou přímo demystifikací filmu jako iluze. U strukturálního filmu jsou důležité vztahy, které namísto narace směřují k materiálním vztahům v samotné struktuře filmu. Tyto materiální vztahy, odkazující k elementárním, diferenciačním a rytmickým parametrům filmu mohou být odhaleny a podpořeny specifickými pracovními metodami. Jednou z nich je také metoda, kterou teoretik amerického avantgardního filmu P. Adams Sitney zařazuje mezi čtyři faktory, které strukturální film charakterizují. [284] Touto metodou je již několikrát zmiňované znovu-snímání, znovunatočení již pořízeného fotografického nebo filmového záznamu (*re-photography*), na jejíž principy je poukazováno v několika kapitolách této práce, například „Zlom a iniciační obrazy jiného rodu" a „Maryon". Deleuze se k problematice této metody vyjadřuje takto:

> Znovunatočení nebo znovuzaznamenání: uvolnění jádra hmoty (znovunatočení produkující zploštění prostoru, který nabývá pointilistické struktury àla Seurat, dovolující uchopit dálkovou interakci dvou bodů). V žádném ohledu není fotogram návratem zpět k fotografii, ale mnohem spíš, podle Bergsonovy formulace, tvůrčím uchopením této fotografie „sejmuté a okopírované z vnitřku věcí a pro všechny body prostoru". A od

fotografie na elektrickém vařiči. Komentář, kterým Frampton film doprovází je posunut, vždy se týká následující fotografie.

283 Pod označením *strukturální film*, jak jej uvedl Sitney P. Adams, vnímáme souhrně tvorbu především amerických autorů od počátku 60. let jako jsou Michael Snow, Hollis Frampton, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Tony Conrad, Paul Sharits. Nezávisle na tvorbě těchto autorů a s určitým předstihem pracují v Evropě také Peter Kubelka a Kurt Kren; Sitney P. Adams, *Visionary Film: American Avant-Garde 1943–2000.* New York: Praeger 1973.

284 Těmito faktory jsou: a) statické umístění kamery, b) použití flicker-efektu, c) použití filmových smyček (loops), d) kopírování, znovu-natočení (re-photography) záznamu z fotografie nebo projekce. Sitney P. Adams, *Visionary Film: American Avant-Garde 1943–2000.* New York: Praeger 1973, s. 348

práce s fotogramem k videu se stále více účastníme konstituování obrazu definovaného molekulárními parametry.[285]

Znovunatočení filmového obrazu z původního záznamu samozřejmě neznamená rozložení filmu do molekulárních soustav ani přiblížení se Bergsonovým myšlenkám. Tato metoda má spíše schopnost poskytnout *obraz nového typu* ve větší zrnitosti a neostrosti (mimo digitální transformace), neboť jeho předloha je podrobena několikanásobenému procesu reprodukce.

Chápání pohybu jako vnitřní dynamiky elementárních (kvalitativních) prvků uměleckého díla je odlišné od fragmentace ve smyslu *formování*, (v malířství například nové formace kubismu, futurismu, de stijl atd.). Dynamika pohybu elementárních prvků ve filmu souvisí s procesem *modulace*, která je Deleuzem definována jako „operace Reálného do té míry, že konstituuje a nepřestává rekonstituovat identitu obrazu a objektu". [286] Přesto, že pro Deleuze se zdá být film obecně prostředkem *modulace reality* před objektivem kamery: „obraz-pohyb je modulace samotného objektu", její principy směřují dovnitř, tedy nikoli ke kvantitativním proměnám, ale k samotným *kvalitativním diferencím*. Modulace tedy nespočívá v aktivitě gest zachycených obrazem-pohybem ale: „modulace je zcela něco jiného; je to obměňování formovaného v každém okamžiku operace".[287]

Klasická kinematografie, v porovnání s digitální epochou, měla jen omezený výběr prostředků, které by mohly reálným obrazem poukázat na vnitřní „molekulární těkání" elementů, přesahující rám obrazu. V rámci re-prezentačního procesu se proto filmové plátno stávalo hříčkou živlů – déšť, sněhové bouře, prach vulkánu, neproniknutelná mlha, celé foliáže vegetace nebo pohyby listí v korunách stromů – v podstatě nechtěně vizualizovaly také strukturální, elementární povahu filmu. Michelangelo Antonioni byl jeden z prvních autorů, který v rámci klasického dlouhometrážního filmu propadl kouzlu nové technologie. V roce 1980 natočil (původně pro televizi) film *Tajemství Oberwaldu* a to pouze za použití videa (které bylo poté překopírováno na 35 mm film).

285 Deleuze, *Film1.*, s. 108. Pro upřesnění je třeba objasnit termín *fotogram*, který je používán v celém rozsahu překladů Deleuzových dvou svazků o filmu. Ve fotografické praxi je fotogram přímé kopírování objektu (světla) na citlivou vrstvu (fotopapíru). Deleuze i Barthes používají termín *photogramme*, když hovoří o použití fotografického záznamu ve filmu, který je ekvivalentem samostatného filmového políčka (*the still*).

286 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 38.

287 Tamtéž, s. 38.

Jednalo se o první celovečerní film natočený na video a uvedený do filmové distribuce pro kinosály. Překvapivě průměrný snímek je spíše významný využitím barevných filtrů a rovněž také charakterem zrna, které v konkrétních scénách dosahuje naprosto nové vizuální podoby. VHR technologie dovoluje Antonionimu, podobně jako později Alexandru Sokurovovi, vytvořit přízračnou atmosféru „měkkého zrna“ (která jakoby se přibližovala atmosféře interiérů Vermeera van Delfta, jehož detaily jsou vytvořeny soustavami barevných kapek). V digitální epoše je proces dekonstrukce obrazu na elementární jednotky zrna a jejich pohyb jen věcí nastavení vhodného programu, v kterém může být filmový obraz snadno transformován do jakékoliv strukturální formace.

Pozoruhodným fenoménem, který se týká přímo struktury samotného (filmového) obrazu je skutečnost, že velká část dnešní populace je stále častěji vystavena modulaci obrazu nového typu, a to při běžné konzumaci na internetové síti, kde je divák vystaven vlivu „chudého obrazu“ (*the poor image*), který proudí globální virtuální sférou. Tyto obrazy sestávají z kopírování kopií digitálních záběrů, jejichž charakter paradoxně v mnohém připomíná experimentální přístup směřující k elementarizaci obrazu. Německá umělkyně a esejistka Hito Steyerl v přesné analýze postihuje fenomén chudého obrazu, který nazývá „lumpen-proletariátem“ v třídní společnosti hieararchie obrazu:

> Chudý obraz je kopie v pohybu. Jeho kvalita je špatná, jeho rozlišení podprůměrné. Jakmile se zrychluje, rozpadá se. Je to obraz-přízrak, náhled, bloudící myšlenka-tulák, distribuovaná zdarma, ždímaná pomalým spojením, stlačená, reprodukovaná, roztrhaná, mixovaná, také kopírovaná a vsunutá do jiných kanálů distribuce. Chudý obraz je „rag“ nebo „rip“; AVI nebo JPEG, lumpen proletariát v třídní společnosti obrazů, hodnocený a ceněný podle svého rozlišení. Tento chudý obraz byl zavěšen, stažen, sdílen, reformát-ován, re-editován. Transformuje kvalitu do dosažitelnosti, výstavní hodnotu do hodnoty kultu, filmy do klipu, rozjímání do rozptýlení. Chudý obraz je osvobozen z chrámů kinosálu a archívů a je vtažen do digitální nejistoty na úkor své vlastní podstaty. Chudý obraz inklinuje k abstrakci, je vizuální ideou ve svém vzniku.[288]

[288] Hito Steyerl, In Defense of the Poor Image. In: *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press 2012, s. 32.

Steyerl, jak uvádí název její kapitoly „Na obranu chudého obrazu“, se staví konkrétně na obranu obrazů „páté generace křížených“, které ovšem, úplně vytrženy z kontextu a podřízeny jiné rytmizaci, nalézají použití také v běžné filmové produkci. Je totiž poměrně častou praxí, že stále více filmových tvůrců [289] edituje do svých děl fragmenty „chudých obrazů“ v podobě záběrů bezpečnostních kamer, rodinných videí, „zrnících“ flashbacků atd. Podstatným faktorem už tedy není odhalení zrna filmového obrazu ale „ozvláštnění“ narativní linie vstupem obrazů s rysy určité „autenticity“, která je dosažena právě syrovostí, elementarizací filmového obrazu. Následující kapitola je věnována opět tématu obrazů jiného rodu v jejich sebe-modulující povaze, jejichž podstata vychází z nehybné fotografie.

[289] Použití různých typů „chudého obrazu“ ve filmu je rozsáhlé. Jen několik příkladů: na jeho kreativním použití je například vystavěn film *Julien-Donkey Boy* (1999), který natočil Harmony Korine; rozšířený trend „hand-held“ kamery a nízkého rozlišení obrazu zahájil kultovní horor *Záhada Blair Witch* (1999) Eduarda Sancheze a Daniela Myricka, v evropském filmu dlouhé sekvence domácího videa a zejména televizních zpráv začleňuje do svých filmů pravidelně Michael Haneke např. *Bennyho Video* (1992) a *71 fragmentů chronologie náhody* (1994) atd.

5.3 Maryon

Obr. 22 – Fotografie parku Maryon z filmu *Zvětšenina* ((Michelangelo Antonioni, 1966).

Poodhalit procesy, které se dějí v čase a rytmu nehybného obrazu pohybujícího se filmu, znamená pokusit se proniknout do jeho samotné struktury, do struktury kvalitativních elementárních proměn, daných repeticí „stejného“, které již nejsou formovány vztahy v prostoru filmové iluze ale diferenciačními procesy v ploše povrchu. Extenzivní prostor filmové akce je v těchto případech nahrazen intenzivní plochou „těkání“ samotné struktury obrazu. Dochází zde k obratu od hloubky prostoru a perspektivy v iluzi obrazu, ke vzniku „časových struktur“ založených na diferenciacích, nepatrných proměnách zrna filmového obrazu. Spíše než o prostor se jedná o *místo*, kde probíhají vibrace *figury a pozadí*.[290] Této zkušenosti se v kontextu filmu můžeme přiblížit ve chvílích, kdy dojde k okamžitému srovnání prostřednictvím vpádu

290 Henry Somers-Hall přibližuje tuto situaci následovně: „Pontyho koncepce hloubky se přibližuje Bergsonově koncepci času. Hloubka již není prostor v konvenčním smyslu série dimenzí v kterých pohyby objektů mohou být měřeny ale *místo*, kde jsou vztahy mezi objekty formovány jako diferenciační procesy“. Merleau Ponty dochází k těmto závěrům na základě studia povrchů obrazů Paula Cézanna. Henry Somers-Hall, Deleuze and Merleau-Ponty: The Aesthetics of Difference. In: Constantin V. Boundas (ed.), *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*. London, New York: Continuum International Publishing Group 2009, s. (124) 123–131.

strukturálně odlišného obrazu v podobě „trvání fotografie ve filmu“. Tyto jedinečné okamžiky můžeme pocítit během audiovizuálního zlomu, který Michelangelo Antonioni opakovaně vyvolává v příběhu jeho filmu *Zvětšenina* z roku 1966.[291]

Zvětšenina je filmem který, na rozdíl od předcházejících Antonioniho snímků *Dobrodružství* (1960), *Noc* (1961), *Zatmění* (1962) a *Červená pustina* (1964), vychází takřka od prvních záběrů divákovi vstříc. Události dvou turbulentních dnů prominentního módního fotografa Thomase zachycují nejen atmosféru Londýna uprostřed „swinging sixties“, ale odhalují hlubší skutečnost; prostřednictvím zločinu, který zůstane zřejmě nikdy nevyjasněn, odhaluje Antonioni hloubku existenciální krize a lhostejnost okolí, kterou je nutné přijmout jako pravidla fiktivní hry, jejíž součástí se Thomas na závěr stává. Předmětem tohoto textu není zápletka filmu, ale upozornění na okamžiky průhledu z exteriéru příběhu do interiéru struktury a repetice „pozastavených“ záběrů. Tato stěžejní situace vyplyne z konkrétního sledu událostí, které film s gradací jednotlivých scén rozvíjí. Thomas hledá závěrečné snímky své připravované fotoknihy. V parku náhodou pořídí záběry mileneckého páru, které se (po incidentu s požadavkem okamžitého navrácením filmu) rozhodne ve studiu pečlivě prozkoumat v sérii zvětšenin. Na několika z nich nalézá jak ležícího mrtvého muže, tak ukrytého střelce v křoví. Po opětovném Thomasově návratu do parku ovšem zmizí nejen oběť, ale i zvětšeniny z jeho ateliéru. Určité konkrétní sekvence filmu lze označit za audio-vizuální zážitky, které se výjimečným způsobem dotýkají tématu „vpádu“ nehybného záběru s důrazem na jeho strukturu.

Hlasitý rytmus Londýna okamžitě utichne, když Thomas překročí bránu parku Maryon. Antonioni nás uvádí do specifického *milieu*, v kterém oproti extenzívnímu pohybu a ruchu společenských gest, zavládne intenzivní šum elementů, které reprezentuje zvuk listí ve větrem zmítaných korunách stromů. Fascinace tímto fenoménem se u Antonioniho projevuje už dříve, a to v některých epizodách jeho „tetralogie citů“, například v závěru jeho filmu *Dobrodružství*, dále také ve známých statických záběrech opět v závěru jeho *Zatmění*. Záběry větrem zmítaných trav, křovin a stromů reprezentují chvění obrazových prvků, které v historii poválečného filmového modernismu představují fenomén přirozené vizuální oscilace krajiny, jak ho můžeme vidět v některých, dnes již ikonických záběrech. Mezi ně patří například větrné víry

[291] Film získal ocenění Grand Prix (v současnosti Zlatá Palma) v Cannes v roce 1967 a byl ve stejném roce nominován na Oskara ve dvou kategoriích: nejlepší režisér a nejlepší scénář.

v obilném poli na začátku Herzogova *Každý pro sebe a Bůh proti všem* (1974); dále neočekávané, prudké poryvy větru rozechvívající povrchy travin a keřů v Tarkovského *Zrcadle* (1975); neustávající vichr, vířící prach a listí animuje jinak pustý povrch krajiny v průběhu Tarrova *Turínského koně* (2011). Audio-vizuální událost šelestu listí je v případě *Zvětšeniny* modelovou situací, která reprezentuje dynamiku elementárních prvků ve formě foliáže stromů, jejího chvění na místě v celkové množině jednotek (listů) objemu parku. Tato dynamika prvků je současně také dynamikou stavebních jednotek filmu – *zrna*.

Toto zpočátku neviditelné, ale stále přítomné těkající zrno, bude ve stěžejních sekvencích filmu Thomasem znehybněno a postupně odkrýváno, zvětšováno, a to proto, aby v „hloubce" plochy odhalilo klíč k záhadě, která nemůže být vyřešena. Tajemství celé události je tedy ukryto v *zrnu*, v citlivé vrstvě filmu, do kterého se Thomas snaží proniknout. Znepokojivý šelest listí v korunách stromů a keřů nevytváří jen napětí ve specifických scénách, ale později je transformován do podoby vizuální struktury, skrývající figuru střelce. Jeho přítomnost je ale jen zvláštní konfigurace zrna. Antonioni a fotograf Thomas zachycené makro-elementy místa činu a událostí „vyvolávají"; hledají ukryté tajemství v mikro-elementech chemické vrstvy filmu a fotografického papíru. Zvětšenina následuje zvětšeninu, ale výsledkem je opět a jen konfigurace zrna a to navíc ještě uvnitř zrna Antonioniho filmu. „Film není divadlo, vytváří těla ze zrna" nebo také „film nereprodukuje těla, produkuje je v zrnu, které jsou zrnem času," poznamenává Deleuze.[292] Pokud chápeme film jako pohyb scenérie a gest, formujících pravidla rozvíjejícího se příběhu, vnímáme jeho *molární* charakter.[293] Naopak elementární struktura filmu, která většinou uniká naší pozornosti, má charakter *molekulární*.[294] Molární a molekulární není v případě filmu v opozici, ale ve vzájemné *interakc*i. Film *Zvětšenina* svou dramatickou organizační skladbou odhaluje jak molární, tak molekulární charakter filmu, a to v procesu dynamiky příběhu a opakovaných zvětšenin, odhalujících samotnou „těkající" strukturu filmového materiálu.

292 Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, s. 366, 372.

293 Termín molární označuje *extenzívní, organizační* princip, podléhající hierarchii dělení. Molární je filmová skladba, organizace střihu, znehybnění záběru.

294 Molekulární značí *intenzivní*, nedělitelný proces pohybu změn a proměn, který produkuje proces *stávání se* (becoming). Termín *stávání se* koexistuje u Deleuze ve filmu s filmovou *událostí,* která má charakter temporálního zlomu či posunu.

Za rozhodující momenty filmu můžeme považovat záběry, kdy Thomas v sériích zavěšených fotografií nalézá spojnice odhalující skrytý zločin (1:03:40–1:05:46).[295] V sekvenci patnácti statických záběrů černobílých fotografií vidíme esenci toho, co by Roland Barthes nazval ve fotografii *punctum.* Ovšem toto *punctum* „nečíhá" v nehybné fotografii. Není jen detailem, není jen „náhodou, která mě zasahuje, která probodává".[296] Je *trváním* této náhody. Je tichem těsně po výstřelu, do kterého se posléze navrátí zvuk. Přibližně sto fotografií prolétne ve čtyřech sekundách každého záběru, které tuto náhodu nechávají rezonovat. Tyto okamžiky, okamžiky *stáze* vyvolané nehybností gest, nehybností pohybů, jsou posléze doprovázeny tichou, ale evokativní zvukovou stopou, návratem do duše parku – šelestem listí v kterém zaslechneme vzdálený štěkot psů. *Zvětšenina* „otevřela" elementární stavební prvky fotografie a potažmo filmu velmi atraktivním a pro diváka přijatelným způsobem (a nutno říci, že zahájila celý trend vizuálních a rovněž zvukových „zvětšenin").[297]

5.3.1 Roland Barthes. Raymond Bellour

Pokud hlavní strategií filmu je využití re-prezentační funkce pohyblivých obrazů k formování postupného a účinného procesu narace, pak jeho skrytou podstatou je, jak už bylo řečeno, jeho elementární složení v podobě pohybu zrna. Z elementárního hlediska spočívá podle Deleuze originalita filmu (ale také jeho skrytého ontologického potenciálu) v seskupení formativních částic jednotlivých záběrů za účelem vytvoření specifického času, v kterém následně pohyblivé „roviny kompozice" formují výsledný příběh. Snadnější a přímočařejší způsob, jak poukázat na stavební, strukturální povahu filmu, by byl přímo postup snímání reality bez kompromisů, bez ohledu na naraci, tedy ve zdůraznění elementárního složení filmu, jak ho odhaluje v experimentálním přístupu

295 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Q62gRiUrylw> [Cit. 7. 10. 2017]. Fotografie ústředních scén, s kterými herec David Hemmings pracuje, pořídil profesionální fotograf a později významný britský dokumentarista Don McCullin. Většina originálních fotografií, zapůjčených z privátních galerií, byla vystavena na velké putovní výstavě nazvané *Blow-up*, pořádané galerií Albertina ve Vídni v roce 2014.

296 Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 32.

297 Například audio-zvětšeniny ve filmu F. F. Coppoly, *Rozhovor* (The Conversation, 1974), B. De Palmy, *Blow out* (1981), dále sekvence zvětšení elektronického obrazu u Ridley Scotta, *The Blade Runner* (1982), Wima Wenderse, *Linie násilí (The End of Violence,* 1997*),* atd. Filmová avantgarda a zejména strukturální film poukazují programově na materiální podstatu filmu, na koncept zrna a „syrovosti" filmového materiálu. Kromě Kena Jacobse, zmíněného v této kapitole, se přímo dynamikou zrna zabýval i Jordan Belson, James Whitney, George Landow*,* ve Francii především Thierry Kuntzel.

zejména strukturální film. Ovšem zvláštní a v mnohém „odhalující“ momenty (v rámci ontologického kontextu), které rozvíjel filmový modernismus se nacházejí, paradoxně, v nečekaném načasování samotného pozastavení a to v probíhajícím *milieu* příběhu. Proto také tento text je zaměřením na konkrétní ukázku určité *topologie* pozastavení a dále opět na metodu přibližující elementarizaci obrazu, kterou je zmíněná vložená re-fotografie (*re-photography*).

Byl to Raymond Bellour, který v jedné z dvanácti esejí nazvané „Nehybný film“ své knihy *L'Entre-Images – Photo, Cinéma, Vidéo,*[298] poukázal poprvé ve větším rozsahu na potenciál „pregnantních okamžiků“ pozastaveného obrazu filmu. Už v úvodu jeho eseje je zřejmé, že text vznikl zpočátku jako polemika s Deleuzovým postojem, který v podstatě vylučuje filmovou nehybnost ze svých koncepcí. V rámci rozsahu naší úvahy opustíme Belleurovy úvodní analýzy, týkající se komplexního charakteru pohybu ve filmu a samotného pohybu filmu, a soustředíme se na momenty, které jsou hlavním předmětem jeho zájmu: tedy na stavy, kdy se (Bergsonovo) nepohyblivé filmové políčko osamostatňuje a ve své dlouhé repetici v projekci vytváří to, co lze nazvat „nehybný pohyb“. Právě fenomén nehybného filmu umožňuje přehodnotit pohled na kinematografii jako pouhou prezentaci příběhu a v rámci trvající „repetice stejného“ potvrzuje možný ontologický potenciál filmu, jak už bylo zmíněno v předcházejících kapitolách. Bellour na základě těchto poznatků v podstatě sdílí názor Petera Wollena, že film nemusí být, jak bývá zvykem, nutně determinován pohybem, tedy pohybem na mizanscéně, nebo dynamikou rozdílných sekvencí ve střihové skladbě a uvádí přesvědčivý příklad – film Chrise Markera *Rampa* (La Jetté, 1964) který je nadmíru uspokojivý, přestože je celý (až na jeden jediný moment otevření očí ležící dívky) koncipován jako sled nehybných a mnohdy dlouhotrvajících fotografických záběrů, kdy příběh je v podstatě veden vypravěčem jako *voiceover.* Pro směřování tohoto textu je ovšem důležitý Belleurem často používaný termín „arrêt sur image“, v angličtině běžně používaný výraz *freeze-frame.*[299] Již zmíněné stěžejní okamžiky *Zvětšeniny* jsou

298 Raymond Bellour, The Film Stilled. In: *Between-the-images.* Zurich: JRP/Ringier 2002, s. 129–136.

299 *Freeze-frame* je obecný termín, poukazující na pozastavenost obrazu (zejména) ve filmu, také ovšem na momentální ustrnutí akce při divadelním představení (tableau). *Freeze-frame* má charakter mezi-útvaru mezi pohyblivým obrazem a statickou fotografií (obrazem v malířství). Ve filmu vzniká buď opakováním, kopírováním jednoho políčka filmu ze stejného zdroje, nebo pozastaveným gestem. Poprvé je používán ve 20. letech ve filmu René Claira *Paris qui dort* (The Crazy Ray, 1925), Alfreda Hitchcocka *Champagne* (1928), a Dzigy Vertova *Muž s kinoaparátem* (1929). V teorii filmu často uváděn od chvíle, kdy Serge Daney upozorňuje na samotný závěr

v podstatě dvojím použitím pozastaveného obrazu (*freeze-frame*). Poprvé byl obraz scény pozastaven expozicí za použití fotoaparátu a podruhé byl průběh obrazů ve filmu pozastaven setrváváním nafilmované výsledné fotografie. Ve filmové praxi bývá účinku freeze-frame dosaženo většinou optickým kopírováním jednoho filmového políčka a jeho editací do filmového záznamu. Podstatným faktorem je zde ovšem účinek pozastaveného obrazu na subjekt, který je u Barthesa ve fotografii spojen s termínem punktum (*punctum*) a s pozastavením obrazu ve filmu s termínem filmický (*filmic*).[300] Barthesův (převzatý) termín značí ve filmu to, co nelze popsat, reprezentace, kterou nelze reprezentovat. *Filmic/filmický* začíná tam, kde jazyk a metajazyk končí. Pozastavení filmového záběru (i filmu při projekci) směřuje fyzicky vždy k samotné kostře filmu, k jejím „obratlům" v podobě již zmíněného filmového políčka (*the still*). Barthes pociťuje neznámý, nedefinovatelný pocit i nad fotografiemi pořízenými z filmu (fotoskami) v časopise *Cahiers du Cinéma*, což svědčí o jeho fascinaci zachyceným okamžikem v pohybu narace, z kterého vždy vyvstává samotná fotografická podstata filmu. Barthes nachází v pozastaveném obraze a jeho okamžitosti „netečný význam", překládán také jako „tupý význam" (*le sense obtus*),[301] „třetí význam", který existuje před jakoukoliv artikulací a který je čistě virtuální. (Ani fotografie ani malířství nemůže podle něho postihnout jedinečný stav pozastavenosti, neboť postrádají diegetický horizont.)[302] „Strnulost" fotografie navozuje pro Barthesa intimní pocit časovosti blízký smrti. *Filmický* moment extrahuje tento pocit v důrazu na fragment filmu. Barthesovy úvahy se pohybují v oblasti ojedinělé intimity pocitů a významů, které jsou hluboce zakořeněny v sémiotice *těla a jazyka.* Přesto, že čtení významů vyvěrá u Barthesa z textury, diferenciační „tkaniny" textu jako součásti velké sítě, náhlá pozastavenost v oblasti filmu je pro něho stále určitým nehybným gestem divadla reprezentace. Při vší před-jazykové tajemnosti je Barthesova metoda vnímání pozastavenosti filmového

Truffautova filmu *Les Quatre Cent Coups* (The 400 Blows, 1959, česky *Nikdo mě nemá rád*). Freeze-frame a filmová stáze patří k fenoménům, které přibližují film jeho materiální podstatě, skryté v pohybu nehybného obrazu (*the still*).

300 Roland Barthes, *Image, Music, Text: Essays selected and translated by Stephen Heath.* London: FontanaPress, HarperCollins Publishers 1977, s. 64–67. Termín *le filmique* (filmický) použil poprvé Etienne Souriau v roce 1951 v článku „La structure de l'universe filmique et le vocabulaire de la filmologie" ve kterém ustanovuje *filmické universum* a *profilmickou realitu* kterou je realita snímaná kamerou. Barthes tento termín používá po svém v souvislosti s „tupým" významem.

301 Mojmír Grygar, „Tupý smysl" a „nezáměrnost". Poznámky k sémiotice R. Barthese a J. Mukařovského. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umení.* Ročník 28/1. Praha: Akademia 1991, s. 204–218.

302 Roland Barthes, *Image, Music, Text: Essays selected and translated by Stephen Heath.* London: FontanaPress, HarperCollins Publishers 1977, s. 66.

obrazu stále pouze momentem v procesu „čtení“, které je „okamžité a vertikální“ a které směřuje k transcendenci, vyvěrající ovšem z reflexe obrazu, který je re-prezentací reality.[303] (Raymond Bellour sdílí s Barthesem podobnou zálibu v textu. V jeho pojetí je již zmíněný tvůrce francouzského experimentálního videa Thierry Kuntzel spisovatelem a jeho velmi strukturované obrazy jsou podobny snům, které mají ve své reflexi spojitost s dílem Sigmunda Freuda, Stéphane Mallarméa, Jacquesa Lacana. Z tohoto Belleurova pohledu je Derridova a Barthesova dekonstrukce textu u Kuntzela dekonstrukcí filmu.)[304] Bellour podléhá na čas kouzlu poetiky okamžitosti jako náhlé smrti v konceptech Barthesových, které vždy nezadržitelně směřují k *fotografické podstatě* filmu. Zde ovšem přichází na řadu Deleuzova originalita v podobě různé úrovně tlaku času ve filmovém záběru a modulativním pohybu částic. Tento obrat by mohl být definován jako *obrat k imanenci*, jejíž „sycení“ v repetici teprve vyvolává a živí transcendenci. Imanence je v molekulárním stávání se (*devenir*), v elementárním složení díla, které je ve filmu v pohybu a svou repeticí získává charakter *trvání*, které se nachází mimo reprezentaci i význam pojmu:

> Není zcela správné říkat, že filmový obraz je v přítomnosti. To, co je v přítomnosti je to, co obraz „reprezentuje“, ale není to obraz samotný který, jak ve filmu tak v malířství, by neměl být nikdy zaměněn s tím co reprezentuje. Samotný obraz je systém vztahů mezi jeho prvky, to znamená soustava vztahů z které proměnlivá přítomnost pouze vyplyne.[305]

Pozastavený záběr není u Deleuze nikdy vyjmut s univerzálního pohybu, který prolíná celým filmem a do něhož je zahrnuta i specifická *aberace* pohybu (ať už je to dále *pomalost* záběru nebo pozastavení po tkzv. *iracionálním* střihu). To, co vyvolává momentální závan transcendence, je důsledek aktu „pozastavení v nahodilosti“ (u Barthesa, ale také u Mallarmého[306] například v aktu hodu kostek), u Deleuze pak ve filmu v účinku zlomu, prezentovaného iracionálním střihem, který už nesleduje logiku

303 Viz kapitola: Stáze. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 49.

304 Raymond Bellour. Thierry Kuntzel and the Return of Writing. In: Raymond Bellour, *Between-the-images.* Zurich: JRP/Ringier 2002, s. 30–58.

305 Gilles Deleuze, předmluva k anglickému vydání *Cinema 2, Time-Image.* London: The Athlone Press 1989, xii.

306 Časté reference k Mallarmého poezii jako „fixaci náhodné události“ používá Alain Badiou např. v analýze Mallarmého básně *Un Coup de Dés*/A Cast of Dice. In: Alain Badiou, *L'Être et l'événement*. Paris: Editions du Seuil 1988, s. 213–220.

narace, ale vsouvá nahodilost pozastaveného obrazu a zdůrazňuje ji právě jeho „chvěním“ v trvání. Tedy sestup transcendence, vyvolaný okamžitostí zlomu a její udržování při životě modulativním pohybem zrna. Ani zdánlivá nehybnost filmového obrazu není nikdy nehybná: „Ve chvíli, kdy je filmový obraz nejtěsněji konfrontován s fotografií, v té chvíli se od ní také nejradikálněji odlišuje.“[307] Toto Deleuzovo tvrzení je velmi důležité. Pokud je pro Belloura a především Barthesa pozastavený záběr přímým odkazem k podstatě filmového zobrazení, jenž má své kořeny ve fotografii, u Deleuze se jedná o zachycení reality v jejím trvání, nikoliv o fixaci obrazu jako fotografického procesu. (Deleuze je odpůrcem statického obrazu fotografie, kterou jako samostatné médium nepovažuje za umění.)[308]

Pokud nehybnost scény v záběru filmu trvá, jeho re-prezentační funkce se postupně vyčerpává. Vše v obraze bylo už dostatečně uchopeno a pochopeno, re-prezentace obrazem je nyní přemáhána časem, jeho vyvstáváním, trváním; v rámci elementární struktury je tento proces charakterizován nepatrnou modulací jednoho obrazu, která je „živena“ pohybem minimálních, kvalitativních diferencí filmového záznamu na molekulární bázi. Ve své předposlední knize *Co je filosofie*?[309], ve které Deleuze už film nezmiňuje, nalézáme přece jen poznámku, týkající se bezprostředně vztahu imanence a pozastaveného obrazu ve filmu:

> Už nestačí posílat imanenci k transcendentnímu, chce se, aby ona sama k němu odkazovala, aby jej reprodukovala, vytvářela. Vlastně to není tak obtížné, stačí *totiž zastavit pohyb.* [310] Když se zastavuje pohyb nekonečna, transcendence sestupuje a využívá zastavení k tomu, aby se vynořila, oživila a vystoupila do popředí.[311]

307 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 26.

308 Pro Deleuze je podstatný proces *vztahů* mezi obrazy, fotografie je pro něho pouze „momentkou“, nutí nás vnímat „pravdu“ za pomoci „naordinovaných“ obrazů. In: Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Différence 1981 (pour la présente éditions électronique), s. 121–122.

309 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh 2001.

310 Následuje poznámka, odkaz ke knize: Raymond Bellour, *L'Entre-images: photos, cinema, video.* Paris: Le Editions de La Différence 1990, str. 132: k souvislosti transcendence s přerušením pohybu čili „zastavením v obraze“.

311 Tamtéž, s. 45. Této jediné zmínky, týkající se filmu, která souvisí s problematikou *freeze-frame* (arrêt sur image) není možné si nepovšimnout. Odkaz také uvádí ve své závěrečné kapitole např. In: Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, s. 93.

Teorie je v tomto případě velmi vzdálena praxi a proto obtížným úkolem pro současnou kinematografii je právě způsob, jak integrovat zmíněné specifické momenty do kontextu filmového celku takovým způsobem, aby zapůsobily svým účinkem na diváka.[312]

5.3.2 Obrazy malíře Billa

Elementární podstata filmu, ukrytá primárně v nehybnosti fotografického materiálu, je ve *Zvětšenině* prezentována i formou jiného média – abstraktními plátny malíře Billa, Thomasova přítele, jehož atelier se nachází v zadním traktu Thomasova studia. „Vypadá jako jeden z Billových obrazů" prohlašuje nad zvětšeninou již zvětšené fotografie Billova přítelkyně Patricia. Thomas po nevítané návštěvě údajného pachatele ve svém atelieru přichází o všechny fotografie, možné důkazy, až na jednu jedinou, totiž tu, která náhodou ve spěchu zapadla za nábytek. Je na ní velký detail mrtvého těla (nebo jen pouhá neobvyklá struktura zrna?), který právě Patricii připomene Billovy obrazy.

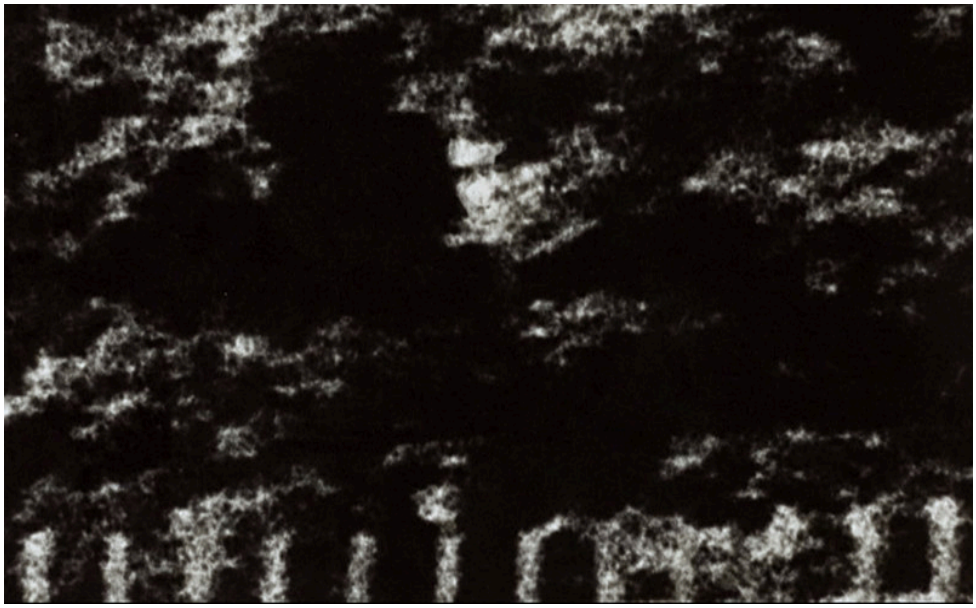
Skutečný Bill, malíř Ian Stephenson (1934–2000), jehož dílo zaujalo Antonioniho během jeho pobytu v Londýně, pracoval s povrchy, které pokrýval vrstvením barevných kapek. Tento nový „pointilismus" byl tvůrčí metodou, nosnou ideou jeho celého díla, jehož zdrojem byly, jak zmiňuje sám autor, krajiny romantického krajináře Johna Constabla. Struktury, složené z barevného zrna, nazývá Stephenson kamufážemi: „Je to v podivné pokožce kamufláže, kde umění spočívá. [...] Jestliže není alternativa ke způsobu, jak věci jsou, pak obraz musí být stále více a více tím, čím je. Neurální a neutrální, šeď, která se hemží."[313] Stephensonovy práce se tedy staly komplementárním doprovodem k Thomasovým zvětšeninám. Antonioni skutečně nalezl obrazy, které dokonale souzněly se strukturou závěrečných zvětšenin, zejména s tou, která zachycuje oběť ležící v parku.

Pokud je černobílá zvětšenina místa, která je předmětem Thomasovy pozornosti, dále zvětšena a opět zvětšena – neodhalí pachatelovu tvář, ale poukáže opět a jen na

312 V ojedinělých filmových sekvencích filmů Michaela Hanekeho se můžeme setkat se zmíněným pozastavením (nebo specifickou aberací pohybu záběru) a to v okamžicích, které jsou doslova „vpašovány" do poutavé linie příběhu. Viz kapitola „4.5 Stáze a zločin. Michael Haneke" s. 114. Jedním z příkladů může být práce s „prolomením" iluze a fikce právě prostřednictvím pozastavení (posunu) obrazu u Hanekeho ve filmech *Bennyho Video* (1992), *Funny Games* (1997), *Utajený* (2005).

313 Dostupné z: <http://www.ianstephenson.net/> [Cit. 21. 11. 2018].

plochu podkladu, membránu zrnité šedi, na genetickou podstatu obrazu – přiblíží nás objektivnímu „nasvícení a zatmění“ neomezených obrazů, které byly v tomto jedinečném případě vykrojeny rámem autorova zájmu – objektivem fotoaparátu.



Obr. 23 – Detail fotografie z filmu *Zvětšenina* ((Michelangelo Antonioni, 1966).

K povrchu neproniknutelné chemické vrstvy a zase zpátky směřuje Thomas i Antonioni. (Podobně také malíř Bill v souladu s tendencí filmu volí návrat k realitě – v chaosu barevných bodů a skvrn hledá opět vystupující tvary, figury). Koncept reprodukce reprodukce, na který *Zvětšenina* poukazuje, byl poměrně častým tématem konceptuálních uměleckých postupů druhé poloviny šedesátých let, jak ve fotografii, tak filmu. Metodou *znovu-nafocení* a *znovu-natočení* již existujícího filmového materiálu se zabývá poměrně podrobně již předcházející kapitola. Tato metoda a její výsledek se stává konečnou pointou snad nejvíce komentovaného díla experimentálního filmu v historii – *Vlnová délka* Michaela Snowa z roku 1967, v kterém pomalý, 45 minutový zoom napříč poloprázdným ateliérem, nachází svůj cíl v černobílé fotografii mořské hladiny, visící na zdi mezi okny. Zoom ovšem nekončí pouhým sledováním její struktury, ale proniká „za“ tuto fotografii jejím rozostřením a na úplný závěr končí jen záběry transparence v podobě čistého pásu filmu. (Tedy jakási obrácená geneze filmu, od jeho reprezentační funkce ke statickému záběru fotografie, až k samotné molekulární struktuře transparence filmu). Nevnímaná ale stále přítomná matérie filmu je tedy na závěr odhalena a stává se jakousi pointou. Německý umělec Timm Ulrichs použil

rovněž v roce 1967 originální první výtisk průlomového díla Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936)[314] a fotokopii jeho obalu dále kopíroval devadesát-devět krát. Výsledkem, poslední kopií, byla jen světle šedá plocha papíru. Obraz v průběhu procesu kopírování začínal postupně mizet a získával podobu svého podkladu. Tento podklad, struktura papírové buničiny se stopami barvy, je jednak neodmyslitelnou součástí obrazu, je ale také zároveň překážkou při vytváření jeho aury. „Nosič" obrazu (jeho vždy neaktuální materiální struktura, jeho plošnost (*flatness*), jejíž připomínání bude vždy spojováno s radikálním Greenbergovým přístupem) je často opomíjeným, upozaděným fenoménem současného umění, které usiluje především o čitelnost finálního významu, snadněji dosažitelného „obrazem-pojmem". Tyto manifestační, performativní obrazy-pojmy, jsou v podstatě hluboce zakořeněny ve *srozumitelnosti* reprezentace, plují jakoby bez ukotvení, bez vazby na svou strukturu. Proto také zmíněný koncept opakované re-fotografie je využíván jako účinná metoda, která nenásilně upozorňuje na jinak skrytou elementární strukturu obrazů. Strukturální síť se v tomto procesu několikanásobného znovu-nafocení/natočení přibližuje jiné síti – sítnici; vyplouvá tak z podvědomí k jejímu uvědomění.

Ken Jacobs, výrazná postava amerického strukturálního filmu, se soustředil právě na znovu-filmování a kopírování filmové projekce a filmu. Nejznámějším projektem z roku 1969 je snímání a kopírování záznamu (při různých rychlostech) deseti-minutového archivního snímku nazvaného *Tom, Tom, The Piper's Son*, který natočil G.W. Billy Bitzer v roce 1905. Jacobs doprovází svůj konceptuální přístup těmito úsečnými, extatickými komentáři:

> Chtěl jsem nechat vystoupat k povrchu onen multi-rytmický střet – soupeření tmavé a světlé dvou-dimenzionální síly – plochy zápasící od okraje k okraji za identitu tvaru – dostat se do tvárného zrna samotného vzoru – chemické disperze unikátní pro každý rámeček, každé nehybné políčko – probuzené k životu probíhajícími 16–24 rámečky za sekundu, reflektující se na naší sítnici, hemžící se vyzařovanou energií (to zrno! zrno!)

314 Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Martin Ritter, *Literárněvědné studie. Výbor z díla I.* Praha: Oikoymenh 2009.

pak spolupracující, nevědomky a ironicky formující neustále *naléhavost* – zkrátka vždy-míjející iluzi.[315]

Radikální koncepty Kena Jacobse v rámci strukturálního filmu, ale také velmi umírněné koncepty Antonioniho na opačné straně spektra, poukazují konkrétními záběry na fyzickou podstatu filmového obrazu, který vzdoruje, nehodlá se poddat – díky své odhalené elementární struktuře – hloubce iluze. Jejich práce jsou tak přesvědčivým projevem pozdně modernistických snah, které jsou charakterizovány důrazem na sebe-reflexivitu samotného média a potažmo na jeho povrchovou strukturu. Jejich zaujetí pohybem zrna je soustředěno na proces vytváření specifické „roviny kompozice" v obrazech, které jsou konstituovány repeticí přímých diferenciačních vztahů uvnitř jejich struktury.

Zamyšlení nad několika scénami ze známého Antonioniho filmu a aplikace metody znovu-zaznamenání, jako otevření zrna filmového/fotografického záběru, není návratem k teoretické linii, která poukazuje na fotografickou podstatu filmu a jeho ontologickou funkci (ve smyslu odkazu k úvahám André Bazina). Je spíše upozorněním na okamžitost pozastaveného záběru jako *repetici* samotné elementární struktury, která se jeví jako pravděpodobný impuls, vyvolávající v sérii obrazů potenciál možného vyvolání obrazu-času.

Park Maryon v podobě výjimečné skladby a seskupení vizuálních elementů je zde, a stále se nám připomíná. V trvání filmu, který v podstatě vnímáme jako peripetie lineárního času, se znenadání otevírá vertikální řez „prázdna ne-komunikace", který je vyplněn časovou stází – průtokem totožných obrazů jiného rodu. Fotografické záběry v záběrech filmu jen na malou chvíli, na vzácný okamžik, zachytily „mrak nebo mlhovinu bodů". Uhodily jako blesk do horizontu lidských příběhů, aby v nastávajícím tichu, vertikální „dynamice znehybnění", nechaly znít přímý obraz-čas.

315 Exploding Special Issue: Ken Jacobs, *Tom, Tom, the Piper's Son, 1969–1971 b/w 110'*. Paris: Light Cone Video 2001, úryvek z eseje Kena Jacobse „Beating My Tom Tom".

6 Rytmus

6.1 Rytmus diference. Filmový ritornel

Obr. 24 – Úvodní záběr filmu *Prokletí* (Béla Tarr, 1988).

Vozíky s uhlím, pohupující se na lanové dráze a mizející daleko za horizontem rozechvívají lana, která se stávají jakoby strunami hudebního nástroje. Pravidelný, rytmicky se opakující zvuk, doprovází dlouhý statický záběr na začátku filmu Bély Tarra *Prokletí* (1988). Tarr, podobně jako další režiséři, kterým je v této práci věnována velká pozornost (Robert Bresson, Michael Haneke, Abbás Kiarostámí) se shodují, kromě jiného, také v jednom: médium, které se nejvíce blíží filmu, nebo dokonce médium, jehož strukturální podstata odpovídá filmu nejvíce je – hudba. (Tedy nikoli divadlo nebo literatura, jejichž vliv by se mohl zdát pro filmový příběh určující.) Spíše než její melodický, emocionální účinek je zde brána v úvahu hudba jako *působení prvků*, které ji přímo charakterizuje – tedy jako účinek systému *organizovaných* zvuků, jejichž rytmické členění a uspořádání vytváří novou kvalitu ve výjimečně silném estetickém působení tohoto média. Rytmus organizovaných zvuků hudby je, na rozdíl od rytmu organizovaných obrazů filmu, ve svém působení neviditelný. Je tedy nejblíže *virtuálnímu* charakteru univerzálního rytmu, do kterého hudba přímo zasahuje a v tomto

procesu expanduje korigovaný, znovu-jevící se pohyb, jež svou rytmickou podstatou zabraňuje možnému návratu chaosu. Rytmus je podle Deleuze a Guattariho charakterizován jako *mezi-útvar* prostředí a chaosu. Jsou to Prostředí (*Milieu*) a Rytmy, které jsou z chaosu zrozeny. Každé Prostředí je vibrační, je to časo-prostorový blok, tvořený periodickým opakováním svých komponentů. Rytmus je odpovědí Prostředí chaosu, který vždy hrozí Prostředí vyčerpáním nebo zahrnutím do sebe, pokud si Prostředí neudrží rytmizací svou pozici:

> V tomto mezi se chaos stává rytmem, nikoli nutně, ale má šanci se jím stát. Chaos není opakem rytmu, je to spíše prostředí všech prostředí. Rytmus se objevuje, jakmile je tu překódovaný přechod z jednoho prostředí do jiného, komunikace mezi prostředími, koordinace heterogenních časoprostorů.[316]

Na rozdíl od univerzálního rytmu, který je zakódován do přírodních jevů a prostředí (od tlukotu srdce po koloběh dne a noci, ročních období atd.) má rytmus v umění expresívní charakter; proto hudba, tanec, literatura i film používá odkryté, výrazné stavy rytmu. Konkrétně rytmická stavba filmu bývá do velké míry chápána jako mnoho-značné uplatnění rytmu střihové skladby.[317] Existuje ovšem vnitřní rytmus filmu, který není na pohled zřejmý a je vnímán podvědomě. (Touha vidět stejný film vícekrát, znamená také pociťovat sílu specifického rytmického působení obrazů, která je primární a nalézá se v hloubce vědomí, tedy *před* významovou rovinou filmového obrazu). Vnitřní rytmus filmu nemusí být vázán na střihovou skladbu, ale je spíše vázán na pohyb v záběru a pohyb kamery. Jádro „poetické řeči" filmu spočívá, podle Tarkovského, právě v rytmické skladbě, chápané nikoli jako intelektuální koncept konfliktu, kolize záběrů (Ejzenštejn), ale jako intuitivní „modelování časem" (*sculpting in time*), kdy záběr uvolňuje nebo zesiluje tlak času v záběru.

Oblast, týkající se účinku rytmu v umění je natolik rozsáhlá, že v rámci sledovaného tématu (kterým je specifikum rytmu ústící ke zlomu a následnému vakuu filmového obrazu) bude v prvé řadě nutné přiblížit a definovat funkci rytmu, která je podstatná pro

316 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tisíc plošin.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 353.

317 Důmyslné použití střihu a filmové montáže ale nutně neznamená spojitost s rytmičností filmu. Montáž se děje v čase a je nepřímou reprezentací času; rytmus a rytmičnost ve filmu má ambici vytvářet svůj vlastní *přímý obraz-čas*. V tomto smyslu také Tarkovskij oponuje Ejzenštejnovi: „montáž tu není od toho, aby dávala novou kvalitu", specifická rytmizace filmového záběru tedy může sloužit k tomu, aby „čas v záběru plynul nezávisle, a lze-li to tak říci, jako svůj vlastní pán". Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 54–55.

samotný vznik filmového obrazu. Funkce rytmu je především chápána jako *aktualizace virtuálního obrazu a pole* – a to jak prostřednictvím mechanismu filmového aparátu, kde vzniká samotný virtuální obraz, tak navenek, kdy obrazy odkazují mimo plátno/ screen do mimoobrazového (virtuálního) prostoru, který není vidět, ale působí dovnitř různými stupni tlaku.

Samotný princip rytmického opakování pohybujícího se filmového obrazu již v podstatě ústí do produkce obrazu virtuálního. Je na místě zmínit známý a velmi jednoduchý příklad: optická hračka, známá už od dob baroka a nazvaná *thaumatrope*, je názorným příkladem, na kterém je často vysvětlována podstata filmu. Její funkce spočívá v rytmickém pohybu kartónu s obrázky na každé straně (například obrázku klece a obrázku ptáčka). Roztočením provázku, na kterém je karton uchycen v horizontální linii, vzniká výsledný třetí – *virtuální obraz* (ptáčka uvnitř klece), který musí být ovšem neustále „aktualizován" pravidelným rytmem otáčení. Pokud otáčení zpomalíme, vidíme jen střídající se dva obrazy, pokud zrychlíme, nevidíme žádný z obrazů.[318] Čas aktuálního přítomného mechanického pohybu otáčení vytváří virtuální obraz, který (samozřejmě při rozšíření obrazů a složitější mechaniky) začíná žít nejen svým vlastním životem, ale je schopen vytvářet svůj vlastní čas, odpoutaný od principu této mechaniky.[319] Deleuzovo tvrzení, že obraz je *současně aktuální i virtuální* je tedy ve filmu v podstatě už naplněno: aktuální pohyb aktuálních dvaceti čtyř obrazů za vteřinu vytváří současný virtuální obraz. Stejně tak je naplněna souhra aktuálního a virtuálního jako *přítomnosti a vzpomínky*, neboť projekce filmového záběru je obojím. Virtuální obraz, který byl zrozen a povstal z diference, musí být udržován při životě rytmem, který je v podstatě rytmem diference, a to na všech úrovních: od filmového záznamu při snímání kamerou, přes udržení rytmu editovaného obrazu a napětí v něm, až po jeho mechanickou projekci. Filmování reality, jako vibračního prostředí (*milieu*), se setkává s vibračním prostředím filmu. Mimo film, v obecné rovině diferencí a rytmu Deleuze konstatuje toto:

318 Význam tohoto příkladu přesahuje vznik filmového obrazu. Pomalá repetice je odkázaná na kontrast (dvou obrazů, jak uvedeno v podkapitole „3.1.1 Diference a repetice znaku bez významu"). Odkazuje totiž k rychlosti rytmu repetice, do kterého je „uzavřena" lidská zkušenost v podobě kontrastní „pomalé" repetice: „[...] skutečný protiklad není maximální rozdílnost, ale minimální opakování – opakování redukované na dvě, které je ozvěnou a návratem k sobě; opakování, které nalezlo prostředky aby definovalo sebe sama." Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 23.

319 Pro Henriho Bergsona je, jak bylo zmíněno, tento čas „abstraktním časem", vyvolaným „falešným pohybem" imobilních sekcí jednotlivých obrazů.

> Prostředí vlastně existuje díky periodickému opakování, ale opakování, jehož jediným účinkem je produkování diferencí, skrze niž přechází v jiné prostředí. Diference je rytmická, a nikoliv opakování, které ji produkuje; ale následkem toho toto produktivní opakování nemá nic společného s reproduktivním taktem.[320]

Film jako diferenciační stroj je podroben volnoběhu repetice. Tvořivá diference ve filmu je opakováním a variabilitou samotné diference, kterou umožňuje repetice ale za účasti skrytého reproduktivního taktu, který nezpůsobí rozdělení nebo slévání obrazů. Deleuze ve svých úvahách o filmu rozvíjí obecně stupně, formy aktualizace virtuálního jako „aktuální *a jeho* virtuální na malém okruhu, rozpínající se virtualitu v okruzích hlubších“, ale pro tvořivý přístup k tomuto tématu je nutné nastínit možnosti netradičních zásahů do tohoto procesu, které souvisejí s oblasti specifického vyvolání a vnímání času. Právě pro obrazy *variability* aktuálního a virtuálního (doložené konkrétními filmy a scénami) a jejího širokého účinku používá Deleuze velmi elegantní a působivou metaforu *obrazu-krystalu*, v kterém můžeme sledovat nejen věčné odkazování k aktuálnímu a virtuálnímu, ale jsme také schopni pociťovat zakládání „nechronologického“ času:

> Ve skutečnosti krystal neustále zaměňuje dva rozdílné obrazy, které jej tvoří, aktuální obraz přítomnosti, která míjí, a virtuální obraz minulosti, jež se uchovává [...] V krystalu tedy vidíme zdvojování, které krystal sám neustále obrací vůči sobě samému, a jemuž brání, aby se završilo, protože jde o nepřetržité *sebeodlišování*.[321]

Toto sebeodlišování je forma diference, jež v krystalu setrvává, a která sice zakládá nechronologický čas, ale nedovoluje mu, aby se v podobě virtuální síly od krystalu odpoutal:

> V krystalu se čas diferencoval ve dvou pohybech, avšak jen jeden z nich se ujímá budoucnosti a svobody, za podmínky, že vystoupí z krystalu. Skutečné tedy vznikne v okamžiku, kdy unikne svému věčnému odkazování k aktuálnímu a virtuálnímu, k přítomnosti a minulosti.[322]

320 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tisíc plošin.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 354.
321 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 100.
322 Tamtéž, s. 107.

K narušení sebeodlišování uvnitř krystalu může dojít tehdy, když narazíme uvnitř jeho zrcadlících ploch na praskliny, trhliny, „kazy“ v jeho struktuře, nebo ještě lépe na lomy (refrakce), které by mohly vyvést obraz ven z pasti krystalických ploch, a které se takto stávají pravděpodobnými „body úniku“. Tyto momenty jsou natolik podstatné, že se jejich formám budu pravidelně a cyklicky věnovat i v následujících kapitolách.

V překvapivém obratu čtvrté kapitoly druhého svazku o filmu, nazvané „Krystaly času“ Deleuze konstatuje, že obraz-krystal je „stejně tak zvukový, jako optický a dále, že: „Félix Guattari právem definoval krystal času existující jako ritornel par excellence“.[323] V krystalu tedy, podle Deleuze, vidíme nejen dva proudy času: aktuální obraz přítomnosti, která míjí, a virtuální obraz minulosti, jež se uchovává; ale také slyšíme dvě dimenze hudebního času:

> To, co slyšíme v krystalu, jsou právě kvapík a ritornel jako dvě dimenze hudebního času, z nichž jedna je zrychlením přítomností, které míjejí, druhá vyzdvižením nebo zpětným pádem minulostí, které se uchovávají.[324]

Metafora krystalu je tedy variabilní ve své transparenci a nachází se zde určitá spojitost s transparentním pásem filmu, který v chemické vrstvě je schopen ukrývat i prezentovat obraz a v magnetické stopě ukrývat i prezentovat zvuk, který při projekci také podléhá modifikacím. Chemická, krystalická nebo magnetická vrstva filmu se pak v pohybu stává kvapíkem nebo ritornelem ve své světelné transformaci. Guattari tedy identifikoval v uměleckých dílech krátké momenty *refrénu* nebo hudebního *ritornelu*.[325] Definice hudebního ritornelu nám objasňuje jeho význam: je to *opakující se* (zdrobnělina *ritornello* italského slova *ritorno* – návrat) instrumentální pasáž, kdy výrazný motiv ve skladbě zazní většinou na začátku a pak se v obměnách znovu

323 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s.112. Deleuze zde v delší poznámce pod čarou uvádí, že: „Guattari přesně rozvinul svou analýzu ‚krystalu-času‘ ve funkci ritornelu neboli ‚malé věty‘ podle Prousta: s. 239*n*“. Můžeme též odkázat na text Clémenta Rosseta o ritornelu a zejména o Ravelově Boleru: Archives. *La Nouvelle Revue Française,* č. 373, únor 1984. A o kvapíku jako hudebním schématu definovaném napříč velmi rozmanitými kulturami viz Francois-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion.* 2e éd., Paris: Méridiens-Klincksieck 1990, s. 26.

324 Tamtéž, s. 112–113.

325 Guattari zdůrazňuje synestetickou a synergetickou funkci ritornelu ve Vinteuilově „malé větě“ (*little phrase*) v románu Marcela Prousta, *Hledání ztraceného času.* Ritornel je v jeho pojetí výrazným nástrojem změny a variace. Thomas Baldwin, *Felix Guattari's Swann.* In: Adam Watt (ed.), *Swann at 100/à 100 ans, Marcel Proust Aujourd'hui, Vol 12.* Bilingual edition. Amsterdam, New York: Brill/Rodopi 2015, s. 41.

objevuje, například v jiné tónině. V pozoruhodné kapitole knihy *Tisíc plošin*[326] nazvané „1837 – O Ritornelu“, Deleuze s Guattarim nastiňují funkci rytmu jako *expresívního* opakování, jako *mezi-útvar*, který *vymezuje* teritorium (*milieu*) odolávající tlaku chaosu. Právě ritornel, jako forma rytmu, směřuje k teritoriálnímu uspořádání: „Obecně *nazýváme ritornelem každé uskupení výrazových látek vyznačující teritorium a rozvíjející se v teritoriální motivy a teritoriální krajiny* (existují ritornely motorické gestikulační, optické atd.).“[327] Filmový ritornel, o kterém hovoří Deleuze ale neodolává jen chaosu, ale také plynutí času: „ritornel zvěčňuje počátek světa a vytrhává jej z času, který míjí“, konstatuje ve filmové úvaze, doložené scénami z Felliniho „úprku cirkusových šašků a ritornelu čistých klaunů“.[328] Ritornel ve filmu mohou navozovat repetitivní obrazy téhož, rytmizace předmětů uvnitř děje, zvuková stopa jednoho opakujícího se motivu nebo pohyb kamery, která uniká, „vyvádí“ obraz z teritoria diváckého zájmu.

V současné světové kinematografii existují filmové momenty a zlomy, které by se daly nazvat *vizuálními ritornely* a které, v poměrně radikální a čisté podobě, nejen vymezují svým rytmem *teritorium filmového místa* ale také v rytmu ritornelu vyprošťují přítomnost z toku času tak, aby splynula se silou intuice, udržované při životě tlakem vstupu mimoobrazového virtuálního pole. Jakou může mít tedy vizuální ritornel konkrétní podobu a jakou funkci může zastávat? Některé filmové sekvence ve filmech Lisandra Alonsa nám umožnují, uvnitř udržovaného rytmizovaného teritoria, prožít nevšední okamžiky, které jsou iniciovány hračkou nebo talismanem.

6.1.1 Rytmus prostředí a ritornel vytržení. Lisandro Alonso

Tři tituly z filmografie pěti filmů argentinského režiséra Lisandra Alonsa, kterými jsou *Svoboda* (2001), *Mrtví* (2004) a *Liverpool* (2008) jsou někdy nazývány *Trilogií osamělých mužů.* Ve světové kinematografii tyto filmy zastávají, díky naprosto osobitému stylu, výjimečnou pozici, která bývá často spojována s již zmíněnou

326 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin.* Praha: Herrmann & synové 2010.
327 Tamtéž, s. 364.
328 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 113.

kategorií pomalého filmu (*slow cinema*).[329] Téma teritoria, které je v této kapitole charakterizováno jako vibrační prostředí, je u Alonsa vymezeno naprosto neúprosným rytmem každodennosti, která se v této podobě v kinematografii takřka nevyskytuje. Nezatíženost předsudky a filmovými klišé, takřka dokumentární zachycení cest hlavních postav, jejichž význam a cíl je do poslední chvíle nejasný (a zůstává v podstatě nejasný i po skončení filmu), poskytuje natolik věrohodné, ve smyslu zachycení reality naprosto nekompromisní prostředí, že malá odpoutání ve formě audio-vizuálního ritornelu se stávají takřka malými zjeveními. V prvním skromném filmu *Svoboda* vše odpovídá rytmickému taktu, kterým vymezuje Misael Savedra, mladý námezdní dřevorubec, malé teritorium argentinské tampy svými expresivními, mechanickými pohyby pracovních úkonů.

> Funkce v teritoriu nejsou primární, předpokládají expresivitu, která vytváří teritorium. V tomto smyslu jsou teritorium a funkce v něm vykonávané produkty teritorializace. Teritorializace je aktem rytmu, který začal být expresivní, nebo složek prostředí stanuvších se kvalitativními. Vyznačení teritoria je rozměrové, ale není to míra, nýbrž rytmus.[330]

Vše ve filmu *Svoboda* má svou neúprosnou rytmickou logiku – od přehazování ležících kmenů, zbavených kůry, přes ohledávání terénu, značkování a osekávání stromů, kácení motorovou pilou, po příprava jídla na ohni – ale až do chvíle, kdy Misael uléhá ve stanu k odpolední siestě. Právě v této chvíli začíná znít ritornel nikoli jako pravidelný rytmus, ale jako „linie úniku" z metaforické pasti krystalu (00:27:30–00:29:20). Prasklina v jeho nitru vyvádí obraz ven z útrob krystalického *sebeodlišování*. Od světla obličeje v temnotě stanu se úplnou temnotou proplazí záběr kamery ven do tábořiště zalitého poledním sluncem. Záběr se ale stává neosobním, nekontrolovaným a nic už mu nestojí v cestě. Jako neviditelná šelma se prodírá za zvuků cikád a ptáků travou a houštinami, ohledává koruny stromů a prodírá se listy kukuřice, aby ukončil svou pouť u ostnatého drátu plotu, za kterým v dálce víří prach přijíždějící auto.[331]

329 Zdůraznění fenoménu „pomalosti", jako opaku všeobecně přijímané a obdivované „rychlosti", je však v kontextu této práce nepřijatelné, neboť znamená do velké míry bagatelizování rytmu, jako nutného prostředku tvorby, iniciující vnímání nově vytvářeného pojetí času.

330 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tisíc plošin.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 356.

331 Tento záběr, který putuje krajinou připomíná krátký snímek *Spáč* (Le dormer), který natočil Pascal Aubier v roce 1974. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=J66vg7xI66Q> [Cit. 8. 5.

Obr. 25 – Záběr jako únik kamery z filmu *Svoboda* (Lisandro Alonso, 2001).

(Toto náhlé vytržení z dokumentární linie filmu může být vysvětleno jako krátký sen, který končí před zazvoněním budíku, který si Misael nastaví, aby v odpoledním horku nezaspal.) Únik z vymezeného teritoria je typem ritornelu, jehož průniky „vtahují" neznámou sílu virtuálního pole.[332] Do hry, kromě vizuálního rytmu pracovních úkonů na molární úrovni, vstupují také rytmy na úrovni molekulární, které vibrují ve své intenzivní zvukové podobě. Popěvek Misaela, vracejícího se ze zásobami do svého tábora/ teritoria, je po vstupu do pralesa mohutně přehlušen zpěvem ptáků, pronikavým cvrkotem cikád a bzukotem hmyzu. Vegetace se stává rytmickým nástrojem, je melodizována a „molekularizována". Tematizace *stávání se*, jako vibrující, chvějící se substance teritoria, získává tedy kromě vizuální také zvukovou podobu:

> [...] ptáci si zachovali svou důležitost, a přesto jako by vládu ptáků vystřídala doba hmyzu, s mnohem molekulárnějšími vibracemi, cvrčením, šustěním, bzučením, cvakáním, škrabáním, šelestěním. Ptáci jsou vokální, ale hmyz je instrumentální. [...] Hmyz má blíž k tomu, dát na vědomí pravdu, že jsou všechna stávání se molekulární (viz

2016]. Podobný únik kamery a nízký let nad krajinou použil ve vložených záběrech Lav Diaz ve filmu *Norte, konec historie* (2013) [2:14:50 – 2:16:30 a 2:32:00 – 2:35:30].

332 Sekvenci, ještě prohloubenou specifickým objektivem a zesílenou křikem ptáků, zařadil Alonso na začátek svého druhého filmu *Mrtví.* Tady ale, po záběrech ležících chlapeckých těl, se můžeme jen domnívat, že se jedná o flashback události, o které bychom se rádi něco dozvěděli, která ale, po dlouhé cestě filmem, opět zůstává do jisté míry zahalena tajemstvím.

> Martenotovy vlny, elektronická hudba). Molekulární má schopnost umožnit komunikaci *elementárního a kosmického*: právě proto, že vykonává rozpuštění formy, spojující nejrůznější délky a šířky, nejrozličnější rychlosti a pomalosti a zaručující kontinuum tak, že variaci rozšiřuje daleko za formální hranice.[333]

Výjimečná autenticita prostředí a pokora při jeho zobrazení zvyšuje u Alonsa možnost výjimečného vytržení z rytmu cesty a rytmu vymezeného teritoria. Právě závěrečné záběry jeho filmů *Mrtví*, *Liverpool* ale také *Jauja* (2014) se zdají být sice stází, jak ji popisuji v příslušné kapitole, která se tomuto tématu věnuje, ovšem až na určité momenty výjimečnosti. Ritornel jakoby se navracel a získával primární funkci dětského popěvku, který má ve filmu vizuální podobu hračky nebo bezcenného talismanu (*Mrtví, Liverpool*). Tyto předměty, s kterými hlavní postavy jaksi bezděčně na závěr manipulují, se stávají bodem koncentrované přítomnosti, která je rozpomínáním na popěvek, ritornel, vyvolávající zvláštní a neznámé tušení, jakýsi tajemný pocit *déjà vu*, který jsme, možná ve spojitosti s dětstvím, kdysi sami zažívali.

Obr. 26 – Vojáček z filmu *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014).

Dřevěný vojáček ve filmu *Jauja* jakoby propojil dva úplně odlišné filmy a dvě odlišné časové roviny – historický příběh ztracené dívky z konce 19. století při dobývání Patagonie a tutéž dívku, která již v současnosti opouští honosné sídlo, aby při procházce v parku se psem objevila v listí stejného vojáčka.

Závěrečné záběry filmu *Mrtví* jsou tiché a setrvávají v nehybnosti, která je ovšem elektrizující, nabitá tušením a zároveň nejistotou. Uprostřed argentinské tampy, na dvorku tábora, rozpáleném poledním sluncem, si hlavní postava Vargas pohrává

333 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 348.

s dětskou hračkou, kterou zanechává na zemi. Odkládá mačetu a následuje chlapce, zřejmě svého vnuka, mimo záběr. Napětí velmi dlouhého a nehybného pohledu kamery na ležící hračku dokonale zrazuje subjekt, prahnoucí po vysvětlení, dohře, která nepřichází a už nepřijde. Celý film zachycoval totiž cestu opuštěnou krajinou po propuštění z vězení, kde si Vargas odpykával trest, zřejmě za dvojnásobnou vraždu, jejíž nejasné okolnosti jsou předmětem dohadů. Pohled na ležící hračku nám tak nedovolí poznat závěr a rozuzlení, zůstává jen zahalen pronikavým tajemstvím, ukrytým v přítomnosti okamžiku a jeho zdánlivé bezvýznamnosti.

Obr. 27 – Závěrečné záběry filmu *Mrtví* (Lisandro Alonso, 2004).

Alonsovy filmy, zejména jeho trilogie, plynou bez zjevných událostí a jakoby bez účelu. Nic z nich nevyčnívá. O to víc na nás dolehnou nepatrná gesta, které jsou připomínkou něčeho nejasného, neurčitého ale intuitivně velmi významného. Jen náznak, vyvolaný otáčením hračky nebo talismanu, jako vzdálený popěvek, ritornel, který jsme kdysi někde zaslechli.

6.1.2 Ritornely Abbáse Kiarostamího

> *„Jednoho dne jsem se procházela kolem hotelu a pak najednou cosi červeného upoutalo můj zrak, rajče kutálející se ve strouze. Začala jsem je sledovat. Pohybovalo se stejně jako já stále rychleji, protože ulice klesala. V jisté chvíly jsme se dostaly až k mostu, strouha skončila, rajče zmizelo, dívala jsem se, kde se ztratilo. Plavalo a proud unášel toto shnilé rajče pod most. Už jsem neměla hlad a byla jsem dosyta najedená, ale přesto bych toto rajče, které mne tu takto samo míjelo, pronásledovala až na konec světa.“*
>
> (Anne-Lise Stern) [334]

Na konec světa a ještě dál. Repetitivní proces kutálejícího se předmětu je poselstvím odjinud. Intuice přesahu je velmi vzácným okamžikem, který může být vyvolán zcela náhodným a trvajícím repetitivním procesem. Pokud bychom v tomto případě použili termín transcendence, pak ona transcendence je v imanenci náhodného a nahodilého otáčení; je to právě onen Deleuzův „ritornel, který zvěčňuje počátek světa a vytrhává jej z času, který míjí“. V oceňovaném snímku režiséra Nuri Bilge Ceylana *Tenkrát v Anatolii* (2011) je filmový motiv kutálejícího se jablka povýšen skoro na mikropříběh, který je doprovázen kontrastem banálního rozhovoru mužů.[335] V pozoruhodném debutu Michelangela Frammartina *Dar* (2003), podobně jako v jeho významném snímku *Čtyřikrát* (2010) sleduje kamera jakoby nezúčastněně příběhy odehrávající se na svazích městečka Caulonia v Kalábrii, v kterých objekty – od míče, přes tekoucí vodu, auto a válec (který pohřbí svého majitele), svou gravitací sledují svah města. Všechny tyto scény jsou zjevně inspirovány postupy, které předtím v několika filmech použil íránský režisér Abbás Kiarostamí. Svižně se rozvíjející příběh muže, který se vydává za slavného režiséra, aby se vetřel do honosného domu a přízně aristokratické íránské rodiny, je náhle poněkud nepochopitelně „narušen“ velmi banální scénou z ulice ve třetím filmu Abbáse Kiarostámího *Detail* (1990). Řidič, který přivezl reportéra a

334 Anne-Lise Stern, *Le Savoir-deporté. Camps, histoire, psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil 2004, s. 231. Georges Didi-Huberman, Postřehnout: Mezi vyjevováním a mizením. In: Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevnéh*o. Praha: Karolinum 2017, s. 38.

335 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SEgkppTEfTc> [Cit. 28. 3. 2018].

vojáky, kteří maji muže zatknout, čeká venku před domem. Krátí si chvíli tím, že strčí nohou do použitého obalu od spreje, který se kutálí dolů ulicí, a to celých 36 vteřin, než se zastaví o obrubník chodníku (00:11:22–00:11:58). Do napjatě sledovaného děje tedy zasáhne náhlý repetitivní proces otáčení předmětu, který je obsedantně a s potěšením po dlouhou dobu sledován kamerou, jakoby měl mnohem větší důležitost než samotná zápletka filmu.[336] Kiarostámího zájem o drobné předměty a kauzalitu způsobenou silou gravitace, případně jiných fyzikálních jevů, jako je nadnášení předmětů na hladině vody, iniciované většinou náhodou a prodlévající v opakujícím se procesu repetice, nás opět navrací k Deleuzovým momentům ritornelu, který „zvěčňuje počátek a vytrhává jej z času, který míjí“. V Kiarostámího pohledu na svět zaujímají tyto zdánlivě prosté a pro mnohé banální scény významné místo.[337] Předměty (jablko, plechovka, kost, kus plovoucího dřeva) v jejich dlouhém opakujícím se samovolném pohybu jsou vytržením z probíhajícího času příběhu proto, aby byl tento čas nahrazen jiným časem, časem mikropříběhu těchto předmětů, časem vizuálního ritornelu, který v percepci vyvolává

Obr. 28 – Kutálející se sprej z filmu *Detail* (Abbás Kiarostamí, 1990).
Obr. 29 – Jablko z filmu *Vítr nás odvane* (Abbás Kiarostamí, 1999).

336 Tato scéna bývá poměrně často zmiňována v analytických studiích Kiarostámího díla. Literární projekce do vizuálního světa filmu u Timothy Corrighana v jeho studii *The Essay Film, From Montaigne, After Marker* (Oxford University Press 2011), ovšem zabraňuje chápat tuto scénu jako něco více než součást narace, stejně jako Corrighan cituje Ivone Margulies, Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City, Sons,* and *Close Up.* In: *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema.* Durham, N. C.: Duke University Press 2002, str. 217–244, citát str. 217. (Margulies chápe tuto scénu jako pouhé banální uvolnění od napětí, které se děje v domě respektive v soudní síni.)

337 Důkazem je první epizoda z pěti ve filmu *Pět věnováno Ozuovi* (*Five dedicated to Ozu,* 2004), která zachycuje kus plovoucího dřeva zmítaného rytmickým pohybem vln na písku a jeho rozlomením.

intuici vzdáleného přesahu; svou hravou „fyzičností“ je tento proces impulsem pro „metafyzickou“ ozvěnu. Ve filmu *Vítr nás odvane* (1999) se kutálející jablko na nerovném povrchu pavlače vrátí, aby poté dřevěným korýtkem dopadlo na dvůr k nohám chlapce, který se ho snaží zachytit. Závěrečné finále filmu patří plovoucí (lidské) kosti, kterou hlavní postava symbolicky nechá plynout v proudu potoka, aby pak dlouhý záběr sledoval její pouť krajinou. Objekt, jako předmět zájmu, je opět podroben repetitivnímu pohybu,[338] který už kamera nestačí sledovat, a je nesen v čase svého vlastního času do virtuálního mimoobrazového prostoru nekonečna, do kterého se, po splnění svého pozemského úkolu, navrací.

[338] V pohybech pravidelného otáčení se nachází určitá pararela s rytmickým otáčením zen-budhistických modlitebních mlýnků (*prayer wheels*, tibetsky *khor lo*), na kterých se otáčí text mantry, který je vysílán do světa a může vést k osvícení. Tyto mlýnky mohou být jak manuální, tak mohou být poháněny živly – vodou, ohněm, větrem.

6.2 Rytmus repetice v peripatetických sekvencích filmů Bély Tarra

Tři dlouhé filmové záběry, které obsahují přibližně od 2 700 do 6 500 filmových políček, se jen minimálně odlišují. Jejich společným znakem je zachycení rytmu chůze kráčejících osob. Pravidelný rytmus, neúnavná „mantra" chůze, způsobuje svou repeticí určitý „podtlak" v záběru umožňující vstup, tlak mimoobrazového pole, který vnímáme intuitivně a který může být příčinnou vzniku mentálního obrazu, spojovaného s možností transcendujícího přesahu.[339] Záběry jsou zvoleny proto, že prezentují tři typy rytmizace: rytmizace figury po vertikální ose, horizontální rytmizaci dvou kráčejících figur a rytmizaci figur a volných prvků iniciujících vstup a tlak mimoobrazového pole prostřednictvím dynamiky elementů vstupujících do záběru.

„Zdrcující, fascinující v každé minutě svých sedmi hodin. Ráda bych to viděla každý rok po zbytek mého života", tvrdí Susan Sontag ve vypjatě emotivním a nejčastěji uváděném komentáři k filmu maďarského režiséra Bély Tarra *Satanské tango* (1994), který byl otištěn v časopise The Guardian v roce 1996. Emoce vyvěrající z filmu mají v těchto konkrétních případech více než kdy jindy svůj původ v samotné struktuře a především specifické rytmizaci filmových záběrů. Je možné, aby rytmizace reprezentujících obrazů překonala následek silného emocionálního náboje a naznačila cestu do nám ještě neznámého teritoria?

Záběry z páté části Tarrova sedmihodinového opusu, které zachycují dívenku Estike, svírající v podpaží svou mrtvou kočku a kráčející neúnavně vstříc své dobrovolné smrti, patří k těm záběrům, na které se nezapomíná.[340] Scéna s odstupem času nabývá až ikonického charakteru. Předchází dlouhému záběru stáze, kdy dívka po použití jedu uléhá v rozvalinách starého kostela.

339 Matthew Flanagan ve studii „K estetice pomalosti v současném filmu" (*Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*) hovoří přímo o „kinematografii chůze" a uvádí příklady z historie filmu – od Roberta Rosselliniho *Cesta po Itálii* (1954), Michelangela Antonioniho *Dobrodružství* (1960), Agnès Vardy *La Pointe Courte* (1954) nebo Alaina Resnaise *Hiroshima má láska* (1959) – až po současnost ve filmech José Luis Guerína *V Sylviině městě* (2007), Guse Van Santa *Gerry* (2002) a *Slon* (2005), nebo právě ve filmech Tarrových. Dostupmé z: < http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> [Cit. 23. 11. 2017]. V rámci pouhé chůze jako transcendujícího přesahu vynikají filmy *Walker* (2012) a *Journey to the West* (2014) režiséra Tsai Ming-lianga, které znázorňují velmi pomalou chůzi budhistického mnicha, praktikujícího *kinhin* – zenovou meditaci chůzí, která může mít různou frekvenci, od velmi pomalé až po rychlou, připomínající běh.

340 Záběr trvá 4 min. a 13 vteřin je rozdělen jedním střihem, na serveru je prodloužen o předcházející sekvenci: Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jqGnfxa8-pg> [Cit. 23. 11. 2017].

Obr. 30 – Záběr chůze Estike, *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).

> Pociťovala vnitřní uspokojení; i stromy, cesta, déšť a noc, to vše kolem ní vyzařovalo klid. „Všechno, co se děje, je dobré“, myslela si. Všechno bylo tak prosté. Dívala se na holé akáty, pochodující po obou stranách cesty, na krajinu, jež se už po několika metrech ztrácela ve tmě, cítila dusivý pach deště a bláta a neomylně věděla, že jedná správně a přesně. Promítla si události uplynulého dne a s úsměvem shledala vzájemnou souvislost věcí. Cítila, že tyto události už nejsou spojeny náhodně a příležitostně, ale že prázdno mezi nimi je překlenuto nevyslovitelně krásným smyslem.[341]

Úryvek textu stejnojmenné knižní předlohy Lászsla Krasznohorkaie, který se váže k této konkrétní scéně, mohl být předčítán během trvání scény vypravěčem jako voiceover, a to tak, jak je tomu v krátké verzi na závěr této části. Režisér Béla Tarr ovšem opouští prostředky podporující průběh narace a podřizuje tuto scénu dlouho-trvající *specifické rytmizaci*, která je ztělesněna vyčerpávající chůzi dívky vstříc objektivu kamery. Jacques Ranciere popisuje hypnotizující rytmus chůze malé Estike a jejího nezúčastněného pohledu takto:

> Dva záběry chůze v kterých nezůstává jediná šlápota v bahnitém terénu. Slyšíme jen pravidelný zvuk kroků, lhostejných k šumění větru. V prvním vidíme jen tvář dívenky,

341 Lászslo Krasznohorkai, *Satanské tango.* Brno: Host 2003, s. 120.

její vlasy splihlé deštěm, zářící pohled v noci akcentovaný vizuálním rytmem prvního knoflíku její blůzky; v druhém jen horní část její postavy za úsvitu, smývaná lijákem a skrčená únavou, která otupuje i její pohled; ale stále udržující směr blátivou planinou.[342]

Emocionální účinek narativní linie oproti rytmické struktuře pohyblivých obrazů. Ranciere nalézá podobnost se scénami z dalších filmů, které jsou definovány rytmickou skladbou konkrétních záběrů, zachycujících dobrovolnou smrt ještě nedospělých postav. Dívka Muška (*Mouchette*) ve stejnojmenném filmu Roberta Bressona z roku 1967 se na úplný závěr filmu kutálí v opakovaném pokusu ze svahu dolů směrem k hladině jezera; rytmus této „hry" je ukončen sebevraždou, zmizením dívky pod hladinou. Malý Edmund v Rosselliniho *Německo v roce nula* (1948) v pomalém rytmu zdánlivé hry stoupá do nejvyššího patra opuštěného domu, aby pak skokem dobrovolně ukončil svůj život.

Divák získává veškeré informace o pochodující Estike, přivykne si, smíří se s nimi během několika desítek vteřin. Záběr by měl tedy skončit střihem. Proč tedy trvá tak nekonečně dlouho? Proto, že perceptivní blok musí být kondenzován, stlačen a především „rozezněn". (Tak jako je v závěru filmu bláznem a jeho nekonečnými údery tyčí rozezněn zvon, bijící na poplach.) Obrazy Estike mají od prvních momentů záběru tak silnou a okamžitou *symbolickou* přítomnost, vlastní reprezentaci, že pouze trvání velmi dlouhého záběru může přemoci převládající emoce a navodit účinek, který jde ještě dál – k neosobnímu pocitu souznění se skutečností, která je udržována při životě *rytmizací, intenzifikací, specifickou pohybovou modulací* figury uvnitř záběru. Neúnavnost rytmu chůze malé Estike je bijící srdce pohyblivých obrazů, které udržuje při životě pouze a jen jeho rytmus. Skrytý tlukot srdce, který potvrzuje *realitu přítomnosti* a který během filmu ale ani během svého života nevnímáme.

Rytmický charakter dlouhých scén, který v podstatě animuje jakoby nehybnou figuru přirovnává Michael Haneke opět k trvání rytmických figur v hudbě. Tyto scény jsou podle něho odlišné od pouhého předávání informací, které se děje v běžném filmu. Haneke hovoří z pozice diváka o dnes již také ikonické, takřka 3 minuty trvající scéně ze svého filmu *71 fragmentů chronologie náhody* (1994), v které Maximilian v neúnavné repetici trénuje údery ve stolním tenise proti automatu, který vrhá na smeč míčky:

342 Jacques Ranciere, *Béla Tarr, The Time After.* Minneapolis: Univocal Publishing 2013, s. 41.

> Nejdříve vidím chlapce hrát stolní tenis, hned si řeknu: „chápu, další scénu“, jak se to běžně děje ve filmech; pak mě to začne bavit, pak mě to štve, potom mě to unavuje. A pak si řeknu „podívejme se na to, kam to povede“. A v určitém momentě to začnu sledovat a musím prožít to, co trvá přesně ten správný čas, který je pravdou o této scéně.[343]

Obsesivní opakování ve filmu směřuje k bodu, který musíme překonat, abychom se posunuli dále. Při těchto scénách začínáme být nervózní, jsme vytržení z pohodlí schématu a klišé, čelíme jakoby schválnosti proti zavedeným strategiím fabulace a syžetu, majícím své pevné kořeny v hollywoodské strategii filmu jako cílevědomého spektáklu rozptýlení mysli. Ve skutečnosti nám film svým rytmem aktuálně dopřává vstupovat opět do rytmu, který zní všude kolem. Chvění, vibrace i rytmus existují mimo film a před filmem. Film, stejně jako hudba jen využívá možnosti svého média, aby fenomén rytmu pro posluchače nebo diváka aktualizoval a to prostřednictvím střetu nebo souzněním své rytmizace s objektivním virtuálním rytmem.

Úvod této kapitoly záměrně postihuje obrazy reprezentace a jejich emocionální dopad, aby posléze pokračoval k procesu, který tuto reprezentaci po čase jakoby rozpouští. Scény zachycují dlouhé opakování, repetici již opakovaných figur, postupují od zaujetí příběhem k navození odlišného režimu, jehož vzniku historicky předcházelo období hudebního a výtvarného minimalismu.[344] V kapitolách, zahrnujících procesy diference a repetice bylo poukázáno na principy, které jsou schopny kadencemi neúnavného opakování aktualizovat doposud neznámé virtuální pole.

Daný a pouhým okem neviditelný rytmus „stejného“ ve filmové stázi (24/25 obrazů za vteřinu) je ovšem v případě peripatetických scén filmů Bély Tarra ztělesněn a rozezněn kráčející figurou. Toto ztělesnění je dále podpořeno a rozvinuto dramatičností události. Estike kráčí po mnoho minut vstříc kameře, kterou nemůže v zájmu rytmizace záběru dostihnout. Pokud rozostříme náš zrak, vnímáme jen obrysy figury, jen siluetu, která jakoby přešlapovala v rytmu na místě. Také u Tarra souvisí vizuální rytmus s rytmem hudebním. Rytmus pomalých scén byl nacházen nejen na základě zvuků okolí (vítr, zvuky znějících zvonů) ale také (zejména v hospodských tanečních scénách) na

343 Rozhovor Michaela Hanekeho a Serge Toubiany na DVD, *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994), také dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=30ixr9UD0_s> [Cit. 20. 6. 2016].

344 Počátky obsesivního použití stejných elementů a jejich rozsáhlého opakování byly již zmíněny v kapitole „3.1.4 Holá repetice znaku bez významu. Film“ s. 60.

základě konkrétních skladeb jednoho z mála Tarrových dlouholetých přátel – skladatele Mihály Viga (který rovněž získal v tomto filmu roli domnělého spasitele, Iremiáše). Charakteristická rytmizace, skladba událostí v záběrech, trvajících mnohdy 8 až 10 minut, má tedy svůj původ ve skrytém rytmu hudebních kompozic. Tato rytmizovaná složka je natolik podstatná, že ovlivňuje samotné vedení kamery. Jak tvrdí kameraman Gábor Medvigy, spolutvůrce, editorka (a manželka) Bély Tarra, Agnes Hranitzky přikázala, aby hudba ve druhé (známé a často uváděné) scéně z náměstí ve filmu *Werkmeisterovy harmonie* (2000), byla hrána nahlas proto, aby operátor Steadicam kamery se mohl pohybovat a natáčet v jejím rytmu.[345] O roli hudební složky se Tarr vyjadřuje takto: „Bez skladatele by film nebyl tím, čím je. Jde do nahrávacího studia měsíc před natáčením, skládá hudbu, předá nám ji a my ji pak používáme během natáčení. Hudba hraje stejnou roli jako herci, scéna, příběh.“[346] V Tarrově případě se tedy nejedná jen a pouze o hudební doprovod vyvolávající nebo spíše umocňující emocionální složku obrazu, jako je tomu v běžných filmech. Jeho hudební part, mnohdy redukovaný na jednoduchou repetitivní melodii akordeonu, je více o rytmizaci, kdy zvuková složka ovlivňuje pohyb kamery a stává se posléze součástí vnímaného obrazu. Ve filmech *Satanské tango* a *Werkmeisterovy harmonie* používá Tarr stále častěji frontální a boční záběry chůze, které se odlišují od dlouhých horizontálních jízd kamery zprava doleva a obráceně (zejména ve filmu *Prokletí* z roku 1987). Právě v těchto záběrech snímané figury kráčejí vstříc ustupující kameře, nebo naopak, kamera je v dlouhých záběrech následuje. Hudba je použita jen sporadicky. Záběry jsou většinou ponechány zesíleným zvukům konkrétní scény a podřízeny pouze rytmizaci figur.

Scéna z filmu *Werkmeisterovy harmonie* (2000), která překvapí diváka svou délkou, plynulostí a rytmickou integritou, je scéna chůze městského snílka Jánose Valusky a jeho strýce, skladatele a vizionáře, kterým je pan György Ezster. Podobně jako dlouhá sekvence kráčející Estike, i tato scéna je postavena na pravidelné rytmizaci chůze. Záběr zachycuje oba muže, kráčející bok po boku a trvá 2 minuty a 30 vteřin. Postavy však spolu hovoří pouze 30 vteřin, zbývající dlouhé dvě minuty slyšíme pouze rytmické zvuky jejich kroků. Divák netrpělivě očekává moment, kdy tento rozhovor bude

345 András Bálint Kovács, *The cinema of Béla Tarr: The Circle Closes.* London, New York: Wallflower Press Book. Columbia University Press 2013, s. 19.

346 Tamtéž, s. 18.

pokračovat, ale toto napětí začíná mizet a oba muži mlčky kráčejí ve fascinující vizuální mantře pravidelných kroků.

Obr. 31 – Záběr chůze pana Ezstera a Valušky, *Werckmeisterovy harmonie* (Béla Tarr, 2000).

Neměnící se polodetail zachycuje jen nehybné profily mužů, snímané velmi dlouhou jízdou kamery; horizontální pohyb jakoby nebyl odhalen, je v podstatě pouze zviditelňován pozadím stěn a výplní oken, které tato mlčící dvojice v rytmu chůze míjí. Jednotlivá políčka filmu v této scéně, kterých je přibližně 3 600 se od sebe liší jen minimálně. Pohybové formace, dané velkou diferencí políček jsou v tomto případě nahrazeny „ztělesněnou" *modulací* rytmického typu a jejím „obměňováním formovaného v každém okamžiku operace".[347] Pravidelný rytmus chůze je opět prezentován rytmem minimálních diferencí obrazových elementů filmu. Pokud by se postavy zastavily a setrvávaly v nehybné stázi, diference obrazů by začíná mizet v nepatrné rezonanci, tedy repetici stejného.

Cesta dvou postav, Iremiáše a Petriny, opuštěnou ulicí na okrsek místní policie v druhé části Tarrova *Satanského tanga* je scénou výjimečnou z několika důvodů.[348]

347 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 38.

348 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wA2APi0cTYY> [Cit. 4 . 6. 2017].

Nejenže se odehrává za bílého a poměrně jasného dne, což je u Tarra neobvyklé, ale takřka dvouminutový záběr rychle kráčejících postav je odlišný svou neobyčejnou dynamikou. Patří k nejpůsobivějším a nejčastěji uváděným sekvencím celého filmu, neboť *modulativní princip* obrazu je mnohonásobně umocněn množstvím papírových odpadků, které jsou hnány prudkým větrem ve směru jejich chůze. Rytmus chůze je zde obohacen o významný fenomén a to opět o fenomén mimoobrazového pole. Jeho energie tentokrát proudí do obrazu prostřednictvím velkého množství poletujících prvků směrem od kamery. Tlak virtuálního mimoobrazového pole je zobrazen vizuální metaforou v podobě prudkého větru, který doslova cítíme; pole je vtahováno dynamikou těchto elementů a jakoby „tlačí" postavy před sebou.

Obr. 32 – Záběr chůze Iremiáše a Petriny *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).

Důraz na figury v centru záběru vytváří, podobně jako je tomu u kráčející Estike, vymezený *perceptivní blok*, jehož setrvávání je rytmizováno jak pohybem figur na vertikální ose, tak rovněž dynamikou volných prvků, které jsou animovány z poměrně nezvyklého úhlu mimoobrazového pole (směrem od kamery). Pohyb kamery tedy přestává naplňovat očekávání dané možnostmi pomalého odhalování mimoobrazového pole, jak je tomu u horizontálních jízd kamery.

Ve všech třech uvedených scénách jsme svědky dlouhotrvající rytmizace skoro stejných obrazů, vytvářejících *perceptivní blok*, tedy zdánlivě „jeden obraz“, který je rozezníván pravidelným rytmem chůze kráčejících postav. A. N. Whitehead tvrdí, že „esencí rytmu je fúze stejnosti téhož a nového“.[349] Co je tedy v tomto případě „nové“? Ono nové je samotné dlouhé trvání vizuálního rytmu, někdy ztišené, jindy znějící, otevřené. Dále nové je iniciace vstupu virtuálního pole a to opět prostřednictvím rytmu, kdy pravidelná chůze figury slouží jako „pumpa“ vývěvy, která vysává možnost vzniku *pravděpodobného a možného* a tím podrobuje obraz vizuálnímu vakuu, události, která nejen iniciuje vstup *absolutního mimoobrazového* pole, ale umožňuje vstup jiného času.

Filmy Bély Tarra jsou „uvězněny“ ve světě rytmizace svého vlastního času, který umožňuje rozeznívání přítomnosti za pomoci vstupu obou typů virtuálního mimo-obrazového pole (relativního a absolutního). Je to ale právě čas v podobě extensivního trvání každého záběru, v kterém má každý detail stejnou důležitost. Kamera už jakoby nebyla vedena člověkem, ale samovolně proplouvala podél povrchů, oprýskaných zdí, vyčkávala až může vniknout dovnitř interiérů, přilákána lidskými hlasy a hudbou. Estike se zastřenou myslí volí svou „linii úniku“ vedenou obrazovým rytmem chůze, znějící jen nepatrnými diferencemi skryté jednoty objektu a obrazu. Je zde možné chápat čas jako Chronos nebo Aion? Ani Deleuzovo dvojí čtení času zde nebude nic platné. Není důležité, zdali je čas Chronos – kontrakce *perpetuální přítomnosti*, tedy ono „nyní v každém okamžiku“, nebo Aion – čas vždy přítomnosti unikající a rozpínající se, tedy ono „ještě ne“ a současně „už ne“. Vytrvalá repetice rytmu, daná chůzí postav je repetice navozující ozvěnu zmíněné *aristotelovské* přítomnosti, která už v sobě obsahuje minulost i budoucnost. Vizuální manifestací rytmického tempa, skrytého za příběhem, se výjimečným způsobem podařilo „ztělesnit“ čas.

349 Alfred North Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge.* Cambridge: Cambridge University Press 1919, s. 198.

7 Mizení

7.1 Memento prázdného znaku

Následující podkapitoly poukazují na fenomény mizení a to nejen ve smyslu vyprázdnění obsahové funkce filmového obrazu, ale také ve smyslu úplného rozpuštění obrazu do monochromní plochy. Argumentace sledují možnosti vyvolání intuice v důsledku prázdna, jako okamžité *absence* re-prezentační funkce obrazu vztahující se k času, neboť prostor ve filmu byl potlačen.

Fenomén prázdna není v podstatě filmem postižitelný, neboť film ani obrazy nemizí, nanejvýš splývají s matérií svého nosiče. Samotná recepce filmu je ovšem přímo založena na fenoménu „mizení" obrazů v pohybu, který je podmínkou vytváření obrazu virtuálního. V rámci této problematiky existuje spojitost se subtraktivním procesem ve filosofii Alaina Badiou. Jeho matematická (subtraktivní) ontologie směřující k imanenci události a k prázdnu (*vide*), je v umění (v jeho pojetí) prezentována jako pohyb minimální diference, kdy možnosti ontologického potenciálu filmu spočívají rovněž „v mizení prostoru, v subtraktivním pohybu, který navádí obraz směrem k prázdnu".[350] Tyto procesy vycházejí (od konce 80. let) z ontologického konceptu prázdna, prezentovaném v díle *Bytí a Událost*[351] a v rámci subtraktivního procesu v oblasti estetiky v práci *Podmínky*,[352] *Příručka inestetiky*[353] a *Století.*[354]

„Prázdno: vlastní jméno bytí" (*Le vide: nom propre de l'être*) je název čtvrté úvahy první kapitoly knihy *Bytí a Událost.* Prázdno v matematické ontologii Alaina Badiou je „neprezentovatelné v každé prezentaci", je to „bloudící příčina" (*la causse errante*),

350 Ontologické aspekty filmu v pojetí Alaina Badiou shrnuje v patnácti bodech Alex Ling. In: Alex Ling, *Badiou and Cinema.* Edinburgh: University Press 2011, s. 162–165.

351 Alain Badiou, *L'Être et l'événement*. Paris: Editions du Seuil 1988.

352 Alain Badiou, *Conditions*. Paris: Editions du Seuil 1992.

353 Postupy subtraktivního procesu používá Badiou v analýze textu Samuela Becketta *Worstward Ho* (1982) v kapitole 'Etre, existence, pensée: prose et concept', In: Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Editions du Seuil 1998, s. 137–187. Fenoménem, který má úzkou spojitost s prázdnem je zde šero (*penómbre*). Prázdno je v těchto případech dáno smyslovým fenoménem. Je mezerou (*écart*) nebo intervalem stínů uvnitř šera (*l'ombre dans la pénombre*). „Prázdno je podřízeno šeru při uplatňování procesu mizení", tvrdí Badiou v rozboru textu Samuela Becketta. In: Alain Badiou, *On Beckett*. Manchester: Clinamen Press 2003, s. 82.

354 Alain Badiou, *Le Siécle.* Paris: Éditions du Seuil 2005. V závěru páté kapitoly nazvané 'Passion du reel at montage du semblant', poukazuje Badiou na obraz Kazimíra Maleviče *Bílá na bílé* (1918). Bílý čtverec plující na nepatrně odlišném bílém pozadí Malevičova obrazu je reálnou mezerou, prezentací reálného prázdna v obrazové hierarchii malby s kterým je třeba počítat. Badiou k ní dodává: „[…] otázka vztahu reálného/podobného nebude nikdy vyřešena očištěním, které by izolovalo reálné, ale pochopením, že prázdno (mezera) je samo o sobě reálné," (s. 87). Toto prázdno je aktivní, je nepatrnou diferencí v tomto případě mezi bílou a bílou, diferencí Stejného. Badiou ji nazývá mizející diferencí (*différence disparaissant*). Malevičův obraz je konkrétním příkladem subtraktivního procesu.

prázdno je „přišito“ ke každé prezentaci, je „švem“ (*suture*) Bytí v situaci.[355] Pokud připustíme, že filmová událost je strukturovaná situace, pak prázdno (ve smyslu *reverzibility bytí*) – znázorněno prázdnými políčky filmu – je způsob, jak pojmenovat „bytí uvnitř situace“.

Film může disponovat jak reálnou „mezerou“ (*écart*) v toku světla, tak (již v poznámce zmíněnými) „stíny uvnitř šera“ (*l'ombre dans la pénombre*). Ve své podstatě je film nosičem dvou skrytých polarit – světla a tmy. V rámci diegetického obsahu jsou fenomény světla a tmy *zprostředkovány* snahou po re-prezentaci světla a tmy, a to pohledem do zářícího zdroje (slunce, lampy, jasné oblohy), v případě tmy úplnou temnotou noci nebo zatemněných prostorů. Světlo a tma má v těchto případech charakter „mělkého“ prostoru (jehož mělkost je umocněna zvukovou stopou), v kterém stále tušíme existenci objektů mimo filmový záběr. Mimo diegezi filmu není světlo nebo temnota re-prezentováno, ale pouze *prezentováno*: obojí je vytvořeno uměle, a to editací prázdného světlého, temného pole filmového záznamu, které mají povahu specifické plochosti. Matérii filmové stopy můžeme účelovým nebo naopak neopatrným zacházením zdůraznit. Za skutečností, že film nám poskytuje vzácný druh prožitku, vděčíme pouze velmi důsledné kalibraci filmového materiálu, postupu při snímání reality (nebo generování digitálního obrazu).

Skrytý potenciál světla a tmy, který může kdykoliv vyplout na povrch, je *esencí*, nefalšovaným bytím (nejen) filmu, která je v rámci jeho poselství účelově potlačena. Jak Bazin, tak Deleuze věří v transcendující sílu filmového obrazu, která má ovšem svůj předpoklad a podstatu v obrazu vyprázdněném. Bazinovo myšlení tak koresponduje s klasiky francouzské literatury – Flaubertem, který sní o napsání knihy „o ničem“, která drží pohromadě jen interní silou svého stylu,[356] nebo Mallarméem, který, podobně jako Rimbaud vzývá krásu prázdné bílé stránky (a mimo Francii později také Beckettem, pro něhož je objektivně podchycení prázdnoty životním tvůrčím tématem). Film má schopnost tuto esenci svou svrchovaně manifestační povahou, soustředěnou do plochy rámu, také odhalovat.

Poměrně jednoduchá fotografická metoda záznamu filmové projekce velmi dlouhou expozicí nám může dopomoci chápat světelnou podstatu všech filmů, která je skryta za

355 Tamtéž, s. 68.

356 Gustave Flaubert, Letter to Louise Colet, January 16, 1852. In: Francis Steegmüller (trsl.), *The Letters of Gustave Flaubert 1830–1857*. Cambridge: The Belknap Press/HUP 1980, s. 154.

jejich významovou, narativní funkcí. Tato metoda stála také u zrodu jednoho pozoruhodného uměleckého projektu japonského fotografa, žijícího ve Spojených státech Hiroshi Sugimota:

Obr. 33 – Hiroshi Sugimoto, fotografie z cyklu *Theatres* (1978).

> Oblečen jako turista, vešel jsem do jednoho laciného kina v East Village s velkoformátovým fotoaparátem. Než film začal, nastavil jsem a otevřel závěrku na dlouhou expozici a poté, jakmile film skončil, ji opět zavřel. Hned ten večer jsem film vyvolal a má vize mi explodovala před očima.[357]

Po zkušebních expozicích v New Yorku se v roce 1978 vydal Hiroshi Sugimoto na svou pouť po historických kinosálech amerického severovýchodu a středozápadu, aby v jejich přítmí zachytil dlouhou expozicí trvání celého filmu v jednom jediném záběru. Příběh byl v toku filmových obrazů nemilosrdně potlačen objektivizací objektivu, odplaven chemickým procesem pod přísným diktátem světla.[358]

Pokud chápeme filmový obraz jako strukturální záznam stavu a povahy světa, udržovaný při životě soustředěným světlem, může být Sugimotův cyklus čistých

357 Dostupné z: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html> [Cit. 8. 1. 2017].

358 Hans Belting, *Hiroshi Sugimoto: Theatres*. New York, London: Sonnabend Sundell Editions & Eyestorm 2000.

světelných polí metaforou připomínající šesté Deleuzovo formální kritérium strukturalismu nazvané – *prázdné místo.*[359] Je to právě *funkce prázdného místa* (v tomto případě prezentovaného ve vizuálních strukturách, ať už je to výsledná prázdná plocha dlouhé expozice nebo prázdné políčko filmu), bez něhož by se, opět metaforicky řečeno, například kostky v ploše nemohly pohybovat: „Hry potřebují prázdné pole, bez kterého by nic nepostupovalo a nefungovalo. Předmět = x se neodlišuje od svého místa, ale tomuto místu přísluší neustále se přemísťovat tak, jako prázdnému poli přísluší nekonečně přeskakovat.“[360] (Alain Badiou definuje prázdno nikoli jako absenci, ale jako prázdnou množinu {∅}, která je součástí strukturované množiny, situace.) Připomínka prázdného pole na Sugimotových fotografiích je vytištěna, reprodukována a vyslána do světa a to jak v nákladných publikacích, tak na obrazovkách dostupné virtuální sítě. Prázdné pole (nebo také prázdný čtverec), je tedy zrozen, iniciován a začíná cirkulovat: „Úkolem dneška je nechat prázdný čtverec cirkulovat a nechat před-individuální a neosobní singularity hovořit – krátce, produkovat smysl.“[361] Absence, ticho, prázdno a *rezonance* těchto fenoménů v konkrétních dílech, na kterou tento text poukazuje, předjímaly etapu postupného „zahlcení smyslem“ tedy už bez přítomnosti „prázdného místa“, která způsobila, že se kostky v ploše už nemohly pohybovat a začaly se kupit v (mediálním) prostoru přes sebe. I filmoví tvůrci, pracující mimo oblast experimentu, nalézají občas příležitost (aniž by se odchýlili od narativní linie), aby zpřítomnili (většinou na kratší okamžiky) fenomény světla a tmy a poukázali tak právě prostřednictvím těchto fenoménů na skrytou ontologickou povahu filmu překvapujícím „prázdným“ obrazem.

Alfred Hitchcock rád vystupoval ve svých kratičkých *cameo* rolích, v kterých, obvykle jako distingovaný pán, míjel ústřední postavy svých filmů. V jeho „cameo experimentech“ se objevují neobvyklé formální postupy,[362] které občas zasáhnou do jinak klasické hollywoodské narativní skladby, ale trvají většinou jen tak dlouho, aby

359 Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013, s. 52.

360 Gilles Deleuze, Podla čeho rozpoznáme štrukturalizmus*?* In: *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 210.

361 Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013, s. 84. V tomto případě je smysl (*sense*) v kontextu strukturalismu produkován absencí smyslu (*nonsense*) a jeho perpetuálním přemísťováním. Tamtéž, s. 82.

362 Například pohyb kamery ve filmu *Provaz* (1948), zabírající překážku (záda herce) ukrývá po desetiminutových záběrech střih a vytváří tak naprosto plynulý dojem filmu jako divadelní hry. Ve filmu *Zběsilost* (1972) kamera pomalu pozpátku opouští zavřené dveře a po schodišti klesá do chodby a dveřmi vyjíždí před dům na ulici.

nenarušily divákovu pozornost (nebo aby nerozzlobili hlavního producenta Davida O. Selznicka, s kterým Hitchcock podepsal po příjezdu do Hollywoodu smlouvu).[363] Některé záběry dokonce přímo odkazují k radikálnímu temnému nebo naopak prosvětlenému poli. Tyto záběry v podstatě využívají příležitosti, kterou jim nabídne narativní linie. Například film *Podezření* (1940) začíná záběrem, kdy se dvě hlavní postavy setkávají v úplné tmě – ve vlaku, který právě projíždí tunelem a divák pouze slyší jejich dialog. Ještě zajímavější je vložený záběr z filmu *Rozdvojená duše* (1945), v kterém je záběr interiéru snímán pohledem očí přes sklenici mléka a zářící světlo se promění v úplně prázdná okénka filmu. Hluboký svět filmové iluze je v tomto případě na pár sekund úplně zrazen a stává se jen svým odhaleným celuloidovým nosičem.

Obr. 34 – Prázdná políčka filmu, *Rozdvojená duše* (Alfred Hitchcock, 1945).

.

363 Výjimkou je scéna surrealistické vize právě ve filmu *Rozdvojená duše* (angl. *Spellbound,* 1945), na které Hitchcock spolupracoval s malířem Salvatorem Dalím a která se stala předmětem sporů se Selznickem, který usiloval o její zkrácení.

V prvním poválečném filmu Jasudžira Ozua *Příběhy pana domácího* (1947) vdova Otane a osiřelý chlapec navštíví místního fotografa, aby si nechali udělat společný snímek. Ve chvíli, kdy fotograf zmáčkne spoušť, se obraz na matnici objeví obráceně, poté zmizí a je na 20 vteřin nahrazen úplnou tmou, v které slyšíme jen hlas Otane.[364] Přítomnost děje, ukrytého za absencí obrazu, je stále udržovaná zvukovou stopou, ale po opětovném navrácení obrazu vidíme jen prázdný ateliér. Figury zmizely. Ozu se filmovou metodou pokusil o zachycení optického procesu, který probíhá uvnitř fotografického přístroje, ale uplatňuje vzápětí také střih, kterým nechá zmizet i ústřední postavy, aby interiér ponořil do prázdnoty a ticha.

Obr. 35 – Temnota a mizení z filmu *Příběhy pana domácího* (Jasudžiro Ozu, 1947).

Tedy nejen momenty překvapení, ale ukázka toho, že filmová metoda dovoluje prezentovat ontologické momenty prázdna i absence jako průlom do reprezentačních cyklů, které jsou filmem běžně rozvíjeny.

364 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LeAS5519ZQw> [Cit. 20. 2. 2018].

Mementem prázdného znaku ve filmové diegezi může být nezávazné spočinutí záběru na povrchu snímaných objektů, které pozastaví na čas linii příběhu. Takovým záběrem je scéna, kdy narace cíleně upozorní na ontologickou polaritu obrazu jako světla a tmy. V pomalosti velmi úsporného příběhu filmu Bély Tarra *Turínský kůň*, má toto upozornění charakter vizuální metafory: Ohlsdorferova dcera v každodenním rytmu jednoduchých pracovních úkonů pověsí v temném interiéru domu vypranou bílou košili,

Obr. 36 – Bílá košile ve filmu *Turínský kůň* (Béla Tarr, 2011).

která na 27 vteřin vyplní celý formát projekce. Tato scéna je ontologickým momentem, je *tabulou rasa* v diegezi filmu, návratem k primárnímu stavu Bílé.

Právě závazek přímé reprezentace filmu logicky nedovolí radikální použití temnoty a světla jako mementa prázdného znaku a proto filmové obrazy používají často již zmíněnou vizuální metaforu, kterou je neproniknutelnost noci, pohledy do neomezené hloubky oblohy, ale také „molekulární" modulace přírodních živlů:

> Avšak nenabízí-li nám kinematografie přítomnost těla a nemůže-li nám ji ani nabídnout, je to možná také proto, že si klade jiný cíl: rozprostírá nad námi „experimentální noc" či bílý prostor, pracuje s „vířícími zrnky" a se „světelným prachem", postihuje vše viditelné zásadním neklidem a svět nejistotou, jež se příčí jakémukoli přirozenému vnímání.[365]

Abstrahované obrazy „vířících zrnek" a „světelného prachu", směřující k ploše projekce, ztrácejí schopnost reprezentovat a nechávají nás prodlévat v bělosti prázdnoty. Ve filmech Akiry Kurosawy z 50. let se objevují nejen svrchovaně dramatické scény

[365] Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 239.

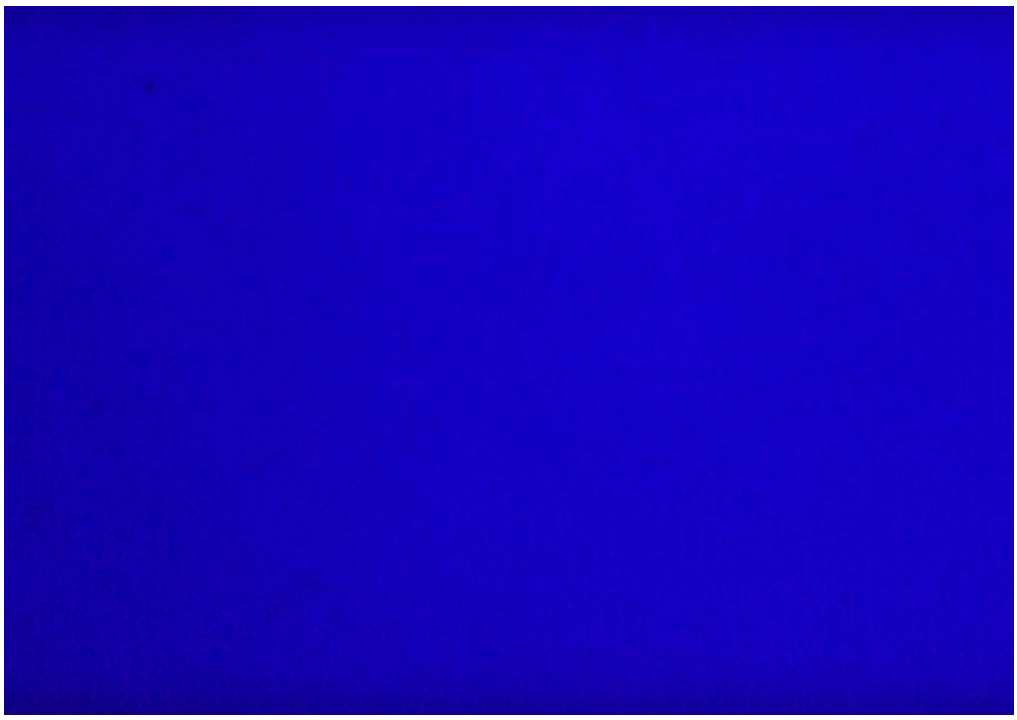
komponované s vizuální bravurou, ale objevují se zde i prvky přímého vstupu přírodních jevů a živlů do narativní struktury. Ve scénách filmu *Rašomón* (1950) jsou postavy snímány přes clonu neustávajícího deště nebo velmi rychlým pohybem kamery přes struktury větví a listí stromů. K mizení a opětovnému návratu postav dvou jezdců na koni v husté mlze dochází v dlouhé scéně *Krvavého trůnu* (1957). Tato scéna trvající více než dvě a půl minuty (00:20:02–00:22:37) je názorným příkladem procesu „jevení a mizení“, tedy jevení filmové mimeze zprostředkované mlhou, reprezentací jezdců a jejich mizení do mléčné neutrální šedi prázdnoty znaku.

Obr. 37 – Bloudění jezdců v husté mlze, *Krvavý trůn* (Akira Kurosawa, 1957).

Fenomén prázdného znaku, zprostředkovaný mizením obrazu prostřednictvím mlhy, hraje významnou roli ve filmu *Pátrání po jedné ženě* (1982), v kterém nechává Michelangelo Antonioni hlavní postavy projíždět a posléze bloudit takřka pět a půl minuty (00:47:00–00:52:28) v bílé mlze. Jakoby samotný napjatý vztah mezi ústřední dvojicí nestačil. Strach z prázdna, onen „horror vacui“ zapříčiní stav, kdy dívka Mavi propadá chvilkové hysterii, když její partner odmítá v mlze přerušit jízdu autem. Prázdný znak je navenek evokován jen neprostupnou mlhou. Na pásu filmu ho však prezentují jen stovky šedých políček filmového záznamu. Odkazují jak samy k sobě, tak k existenci clony, za níž probíhají stavy úzkosti a neurčitého ohrožení. Prázdný znak, kromě své existence, zde plní také funkci nejistoty, obav a dokonce skrytého teroru. Muž v náhodně projíždějícím autě dramatizuje situaci úsečnými větami, které mají potvrdit probíhající zkázu: „Copak je něco vidět? / Dole je boží dopuštění. / Střílelo se. / Slyšel jste? / Někdo spadl do řeky. / Jsou tam lidi, co vykrádají auta a přepadají chodce.

/ Taky zvonili na zvony“.[366] Realita neurčitosti a skrytá „sebe-reflexivita“ filmového média tedy rezignuje, aby se navrátila divákovi opět jako nosný příběh ve své uspokojující iluzi.

Čistá a setrvávající monochromie filmového obrazu je chápána jako plocha, pozadí intimní zpovědi britského režiséra Dereka Jarmana v jeho posledním filmu nazvaném *Blue* (1993). Mementem prázdného znaku je zde nehybná, hluboká, digitální modř, trvající 79 minut, kterou po celou dobu doprovází hlasy Jarmana a jeho přátel. Pokud prázdný znak, prezentovaný hustou mlhou byl u Antonioniho clonou, zahalující nejistotu, případně skrytou hrozbu, pak Jarmanův film je clonou, oponou, za níž hlasy rozvíjejí příběhy – ozvěny, jako náznaky smíření se s blízkou smrtí. (Jedná o příběh vyrovnávání se s hrozbou nezvládnutelné epidemie AIDS na počátku 90. let, které podlehl i Jarman). Tato symbolická modř, která by na první pohled mohla připomínat nástěnné monochromy francouzského malíře Yvese Kleina, není překvapivým ontologickým momentem, který nás při pohledu na jeho dílo zasáhne v sálu muzea jako blesk; není ultramarínovým impulsem, který ve své jedinečné přítomnosti přehluší



Obr. 38 – 79 minut modré, *Blue* (Derek Jarman, 1993).

366 Scéna z filmu Michelangela Antonioniho *Identifikace ženy* (1982).

svým bytím vše ostatní. V Jarmanově filmu je modrá plocha trvající, stálou přítomností, která je ambientní plochou, doprovázející melodrama, připomínající rozhlasovou hru.[367]

Šest příkladů odhalení filmové *skutečnosti* prostřednictvím domnělého prázdna, ukrývajícího se za očekávanou a uspokojivou bohatostí obrazů, je šest příkladů odhalení prázdného znaku, který je ve vizuálním světě filmu *skrytou přítomností*. Odhalení tohoto znaku není v žádném případě nutností, je ale ontologickou konstantou, pokud chceme uchopit dílo v jeho komplexní povaze, neboť upozornění na film jako strukturovanou situaci umožňuje „prázdnu" v podstatě zdůraznit, „zobrazit" holé bytí uvnitř situace.

367 Timothy Corrighan ve své analýze Jarmanova filmu cituje Michela Chiona a jeho termín *acousmatic presence*. Chion doprovodné hlasy nazývá „putujícími po povrchu, jednou mimo obraz i uvnitř obrazu, hledající místo, aby se usadily". Hlasy ale v tomto případě slouží spíše k evokaci prostoru, spojeného s asociací příběhu, jsou tedy opakem Kleinových monochromů jako fixované, „ploché" přítomnosti. Timothy Corrighan, *The Essay Film, from Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press 2011, s. 101.

7.2 Noc smyslů

Mizení obrazu ve filmu, ve smyslu mizení jeho přímé re-prezentace, vytváří nejen překvapivou existenci mezi-útvaru zbaveného prostoru, ale v součinnosti s trváním prázdné plochy posílené zvukem dochází také k iniciaci tušeného, intuitivního, čistě mentálního obrazu.

Jak již bylo řečeno, radikálním projevem filmového realismu je omezení re-prezentační funkce filmových obrazů a jejich celkové mizení do trvající temné nebo prosvětlené plochy. Tento proces ustanovuje obecně ontologickou jednoznačnost filmového obrazu, který začíná rezonovat s neutralitou svého podkladu:

> Ve stadiu, kam až Bresson dospěl, obraz už nemůže toho říci víc než tím, že zmizí. Divák byl postupně doveden do této noci smyslů, jejímž jediným možným výrazem je světlo na bílém plátně. [...] My však přitom s nepopíratelnou estetickou průkazností prožíváme výsostně zdařilý okamžik čistého filmu. Podobně jako bílá stránka u Mallarmého nebo Rimbaudovo mlčení je vrcholným stavem řeči, plátno oproštěné od obrazu a vydané literatuře je zde triumfem filmového realismu. [...][368]

Nejen dlouhý záběr temného kříže na bílém pozadí v samotném závěru Bressonova *Deníku venkovského faráře* (1951) jako zářící znak, ale také rozplynutí znaku do prázdné plochy, jak ji měl Bazin v komentáři k Bressonově filmu na mysli – nás posouvá k osvobozující realitě obrazu.[369]

> Někdy však je třeba dělat díry, vnést do obrazu prázdná místa a bílé prostory, rozředit obraz – mnoho věcí, které tam byly přidány proto, abychom uvěřili, že vidíme vše – v něm potlačit. K tomu, abychom znovu nalezli celek, musíme oddělovat nebo vytvářet prázdno.[370]

368 André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 103.

369 Pod pojmem „realita“ si ovšem divák představuje něco jiného než prázdnou plochu. Představuje si to, co znamená fotografické vnímání světa. Realitu nevnímáme jako film ve své strukturální sebe-modulaci regulované posunem časových vrstev, ale spíše jako polopropustnou fotografii bez reality podložky. I z tohoto důvodu nové foto-repreprodukční technologie usilují cíleně o prohloubení iluze a prakticky vylučují fenomény nejasnosti a prázdnoty.

370 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 31.

Z historického pohledu je právě druhá polovina 50. let otevřena postupnému mizení re-prezentační funkce jak závěsného obrazu, tak sonického obrazu směrem k prázdnu a tichu. Prázdný obraz ve výtvarném umění se stává monochromem; ve své krajní, radikální podobě černou nebo bílou malbou, která jakoby splývala se svým podkladem; stává se obrazem, který prezentuje pouze a jen sebe sama. Je chvějící se tautologií, odklonem od re-prezentace k prezentaci, znakem vyprázdnění ve své jasnosti, jednoznačnosti. Na čas této jednoznačnosti, na čas onoho „here and now" v ploše, poukázal poprvé abstraktní expresionista Barnett Newman a to nejen ve své průlomové eseji *Sublime is Now* (1948),[371] ale především ve svých obrazových cyklech, které poetickým jazykem přibližuje také Jean Francois Lyotard. Newmanovy obrazy nazývá – anděly. Nezvěstují totiž nic, ale jejich samotná *přítomnost* je zvěstováním.[372] Teoretikovi vrcholného modernismu Michaelu Friedovi dále vděčíme za termín *presentness* (přítomnost, zpřítomnění), která byla, podle jeho názoru, překryta a zkorumpována „divadelní prostorovostí".[373] Krajní polohu černé monochromie a především jejích nuancí uvnitř formátu vyčerpává ve svých obrazových cyklech mezi lety 1957–1967 americký abstrakcionista Ad Reinhardt,[374] klasikem bílé monochromie se od poloviny 60. let až do současnosti stává Robert Ryman.

Vyprázdněnost obrazu a posléze ticho v hudební kompozici spojilo dvojici John Cage a Robert Rauschenberg. Byly to série bílých monochromů Roberta Rauschenberga vytvořené na Black Mountain College v roce 1951, kterými se jeho přítel John Cage o rok později inspiroval k vytvoření kompozice *4'33"* (1952). Právě úplné ticho v této

371 Barnett Newman poukazuje na „časovost" velké barevné plochy a zároveň přichází s troufalou myšlenkou opuštění evropské tradice, která je podle něho až příliš zatížena renesancí, vycházející z řeckého principu krásy. V textu ustanovuje nový model tvořivého obrazu: „Osvobozujeme se od překážek paměti, asociace, legend, mýtů a čehokoliv, co bylo nástrojem západoevropského malířství. [...] Obraz, který vytváříme je samozřejmost zjevení (*self-evident one of revelation*), které je opravdové a konkrétní, které může být pochopeno každým, kdo se na něho podívá bez nostalgických brýlí historie." Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Malden: Blackwell Publishing 1992, 2003, s. 580–582.

372 Jean Francois Lyotard, Okamžik, Newman. In: *Putování a jiné eseje.* Praha: Herrmann & synové 2001, s. 110.

373 „Presentness is grace" je poslední věta významné eseje Michael Fried, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, s. 168.

374 Reinhardtova čtvercová plátna nejsou ve skutečnosti úplně černá, ale jsou vytvořena rastrem nepatrných nuancí temných např. černo-červených, černo-modrých čtverců uvnitř formátu. Reinhardt připravoval tónované emulze dlouho před jejich aplikací na plátno a dával důraz na charakter proměnlivosti temné plochy. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jSGGHmTXA3o> [Cit. 8. 1. 2017].

délce „interpretoval“ pianista David Tudor poprvé 29. srpna 1952 ve Woodstocku.[375] Během ticha, které prezentuje nehybný pianista za klávesnicí, se automaticky zvyšuje pozornost vůči zvukům, které toto ticho narušují. Cage nikdy nechápal bílá plátna Rauschenbergova jako znaky vyprázdněného významu, ale byl fascinován tím, co tato plátna jakoby přitahovala – nepatrnými událostmi na jejich povrchu. Tvrdil že bílá plátna „nejsou nikdy úplně prázdná“ ale jsou „hypersensitivní“, jsou „zrcadlem vzduchu, plochou na kterou dopadá prach, stíny a reflexe okolí“. O deset let později v oblasti experimentálního filmu vytváří Nam Jun Paik již zmiňovaný cyklus *Zen for Film* (1962–1964) prezentující „prázdné projekce“ promítáním 8mm čistého pásu filmu. Ale ani tento film není prázdný. Je opět plný vizuálních mikro-událostí, je záznamem použitého materiálu, nečistot, škrábanců. Přesto, že tyto práce mají charakter manifestační a v případě Cage manifestačně-performativní,[376] je možné je považovat za modelové iniciační situace, které umožňují poutat pozornost na obrazy s *účastí okolních jevů*, které si začínáme touto cestou teprve plně uvědomovat. Tendence naslouchat „zvukům ticha“, která provázela Johna Cage celý život, vrcholí překvapivě vizuálním zobrazením primárních jevů světla a temnoty v projekci jeho jediného dlouho-metrážního filmu, který byl dokončen v roce jeho smrti – *John Cage one 11 with 103* (1991–1992).[377]

V úctě k výše zmíněným aktům eliminace re-prezentační funkce obrazu se pokusíme jít v následujících paragrafech ještě dále, neboť právě film je schopen opustit krásu *emblematičnosti* vyprázdněného znaku a poukázat prostřednictvím pohybu a zvuku na *spoluúčast* okolních, blízkých fenoménů.

Pokud znázorňující filmový obraz zmizí a temnota/světlo trvá, film neztratí svou aktivní funkci, ale začne odkazovat ke zvukové stopě, zvukům okolí a dále pak k pocitu

375 Nehybnost pianisty byla přerušována pouze zavíráním a otevíráním víka klavíru na začátku každé ze tří částí. David Tudor odpočítával „trvání ticha“ na stopkách.

376 Do manifestačně-performativního rámce patří také avantgardní projekt, který v rámci svého proti-komerčního tažení uvedl aktivista Guy Debord v Paříži roku 1952. Celý film se „odehrává“ na temné ploše projekčního plátna a role se ujímá sám vypravěč. Premiéru filmu *Kvílení pro Sada* (*Hurlements en faveur de Sade)* uvedl 30. 6. 1952 sám režisér Guy Debord. V oblasti výtvarného umění existují paralely, poukazující na princip střídání světla a tmy. Prestižní Turnerovu cenu pořádanou Tate Gallery v Londýně získal v roce 2001 Martin Creed za instalaci nazvanou *Work No. 227: The lights going on and off*, která spočívala ve zhasínání a rozsvěcování světel v prázdné galerii v intervalech 5 vteřin.

377 Film v délce 1:33:42 byl natočen ve studiu v Mnichově za spolupráce Johna Cage, Andrew Culvera a režiséra Henninga Lohnera. Je doprovázen Cageovou orchestrální skladbou 103 (1991) v délce 90. min. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jqN-M4MAgc4> [Cit. 9. 12. 2018].

tušení toho, co by mohlo v rámci jeho mobility dále nastat. Divák si uvědomuje časový limit filmu a pokud se nejedná o samotný závěr, je toto prázdno spojeno s očekáváním, tušením; připravuje půdu pro nový, jiný obraz, který by mohl využít právě skrytého potenciálu prázdnoty a nestát se pouze dalším z mnoha klišé. Tato prázdná místa už sama o sobě obsahují potenciál nového obrazu. Gilles Deleuze k tématu absence poznamenává:

> Absence obrazu, černé plátno nebo bílé plátno, mají v současné kinematografii rozhodující význam, neboť již nemají jak ukázal Noël Burch, jednoduchou funkci interpunkce, ve smyslu článkování řetězce, nýbrž vstupují do dialektického vztahu mezi obrazem a jeho absencí a nabývají vlastní strukturální hodnoty.[378]

Temnotu, šero, světlo vyprázdněného filmového obrazu můžeme považovat za iniciátory čisté percepce nezatížené břemenem obsahu. Čistá percepce, jak ji definuje Henri Bergson, není *synthesis* ale *ascesis,* askeze. Je součástí právě *subtraktivního procesu*, který je založen na tendenci postupné minimalizace a jejího uvědomění – vnímání je méně než hmota a reprezentace méně než prezentace.[379] Filmové obrazy, které re-prezentují realitu nám poskytují očekávané rozptýlení v iluzi; obrazy pouhé temnoty, šera a čistého světla ne-reprezentují temnotu, šero a světlo ale *jsou* temnotou, šerem a světlem protože zpochybňují svou indexikální vazbu na svůj zdroj a jsou podrobeny imanenci změny, skryté „rezonanci" zrna v toku pohybů filmových obrazů. Temné/světlé obrazy v pohybu tak procházejí sníženou diferenciací, sníženou rytmizací, v dlouhém trvání pak svým „kómatem", aby se opět navrátily v aspiraci na svou „novost". Tato temnota však musí trvat. A trvat dlouho, aby „zrazovala" subjekt, který v omezené časové stopáži filmu očekává změnu a v tomto očekávání se skrytě domáhá toho, co již zná. Temnota a světlo vyprázdněného filmového obrazu ve spojitosti s iracionálním střihem patří k zásadním momentům zlomu senzomotorického vnímání, který vytváří potenciál pro odlišné vnímání skutečnosti.

Filmová noc smyslů ovšem není zážitkem skutečné noci, kdy se tvary rozpustí do obávané hrozby ne-identifikace s okolím. Filmová noc postrádá „prostorový šelest" skutečné noci. Nikdo nestojí v temnotě za námi, nebo kolem nás. Mysl je soustředěna

378 Gilles Deleuze, *Film2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 237.

379 Quentin Meillassoux*, Subtraction and Contraction: Deleuze Immanence, and Matter and Memory*. COLLAPSE Volume III: Unknown Deleuze. Falmouth: Urbanomic 2007, s. 72.

na bezpečí projekční plochy, která se pouze rozhodla nedávat žádné signály. Ale tato plocha je nositelem *přítomnosti*, která má elementární charakter latentního beztvarého hemžení v mělkém prostoru temnoty. Přesvědčuje nás o tom, že film je pouze otázkou zahuštění nebo zředění elementů. Noc je jeho zahuštěním. Emanuel Levinas nalézá poetický způsob, jak podchytit ontologii vyprázdněného obrazu metaforickým zobrazením. V něm právě fenomén noci hraje důležitou roli.

> Když se tvary věcí rozpustí v noci, temnota noci, jež není žádným předmětem ani kvalitou předmětu, zaplavuje nás jako *přítomnost***.** V noci, v níž jsme k ní připoutáni, nemáme co dělat s ničím. Jenže toto nic není nic čisté nicoty [...] Zmizení všech věcí a zmizení já přivádí k tomu, co nemůže zmizet, k samé skutečnosti bytí. [...] V této nejednoznačnosti se rýsuje hrozba čisté a prosté přítomnosti, *ono je*. [...] Avšak body nočního prostoru se nevztahují jedny k druhým jako v prostoru osvětleném; není tu žádná perspektiva, nejsou umístěné. Je to jen hemžení bodů.[380]

Hemžení bodů v temnotě projekce je soustředěno do jejího formátu. Je *oxymóronem*, kdy světlo projektoru vytváří temnotu obrazu korespondující s přítmím kinosálu. Tento prostor tmy je ve vztahu k *mělkému* prostoru přítomnosti projekční plochy zahuštěným obrazem, který je plný němého hemžení. Jak tvrdí Levinas: „objev materiality bytí není objevem nějaké nové kvality, ale jeho beztvarého hemžení“.[381]

Změna celého režimu vnímání filmu, iniciovaná temnotou, je zachycena ve snímku Abbáse Kiarostamího *Pětkrát věnováno Ozuovi* (2003). Jedná se o čtyři statické záběry scén s pozadím horizontu mořské hladiny v délce přibližně 15 minut a poslední, pátý, rovněž statický záběr noční hladiny rybníka v délce přes 28 minut.

380 Emmanuel Levinas, *Existence a ten, kdo existuje.* Praha: Oikoymenh 1997, s. 48–49.

381 Tamtéž, s. 48. Fenoménem nazvaným „vibrace noci“ se zabývá také Alphonso Lingis v kapitole Nightwatch. In: *The Imperative*. Bloomington: Indiana University Press 1998, s. 9–10.

Obr. 39 – Noční hladina a odraz měsíce, *Pětkrát věnováno Ozuovi* (Abbás Kiarostamí, 2004).

Právě tento záběr je příkladem procesu, kdy vnímání přímé (lineární) povahy času, obvykle dané rozvíjejícím se příběhem, je transformováno do pouhého trvání a jeho kontemplace a to jak divákem, tak sebe-reflexivní povahou samotného obrazu.[382]

V této scéně jsme svědky pomalých proměn temnoty s občasnými odrazy měsíce v úplňku; deštěm, který je zviditelněn jen záblesky probíhající bouřky, těkáním temnoty za pronikavého zvukového doprovodu noční fauny, až po konečné krátké svítání. Záběr v tomto případě prochází temnotou, aby došlo opět k jeho návratu v novém obraze. Pro Kiarostamího je tento projekt spojen nejen s prezencí a absencí zobrazení, ale je také spojen s mody pozorování: tedy jak přímé pozornosti tak rezignací na toto pozorování. A to v několika rovinách – v samotné temnotě a „otevírání" záběru, dále při natáčení (Kiarostamí nechá kameru běžet a jde si lehnout) a na závěr v samotné recepci, kdy režisér netrvá na pozornosti diváka. Tento film je příkladem „otevřeného filmu", který je ponechán svému vlastnímu životu, své vlastní kontemplaci a tímto procesem opouští

382 V těchto dlouhých sekvencích zdánlivě vyprázdněného obrazu dochází k evokaci toho, co Daniel Frampton nazývá „film-mind". Duše filmu už není vázána na diváka jako subjekt, ale je specifickou duší, filmovou myslí samou o sobě „it is not a humanlike mind, it is, uniquely, a 'filmind'." Daniel Frampton, *Filmosophy.* London, New York: Wallflower Press 2006, s. 7.

antropocentrismus (ve smyslu nutné spoluúčasti diváka),[383] který Kiarostamí spatřuje především v neustálém splňování „závazku" narace. Podle Bressona má být hloubka prostoru (i mimoobrazového) docílena rovněž zvukem, vytvořením akustické prostorové hloubky. Temnota obrazu je v tomto případě, díky zvuku, oním náznakem tušení prostoru. Zvuky bouře, deště, kvákání žab, štěkot psa, kokrhání kohouta – jsou záznamy zvuků, které procházejí během čtyř měsíců natáčení postupně mixováním a amplifikací. Nejsou tedy pořízeny během jednoho záběru, ale jsou výsledkem intenzivního tvůrčího úsilí, které má vyvolat prostorovost ve zdánlivě (na první pohled) plochém obrazu temnoty.[384] Záběry jsou velmi dlouhé a pro Kiarostamího do jisté míry nezávazné; sám poskytuje divákovi svobodu při sledování jeho filmu (a dokonce mu nevadí, jak tvrdí, když si divák v kině zdřímne), věří ale v přenos zážitku, který nakonec přetrvá:

> Důležité je, jak se cítíte, když film skončil, ten uvolněný pocit, který si odnášíte s sebou. Nevěřím vůbec tomu, když jsou diváci „přibiti" filmem. V některých filmech vám nesmí uniknout během promítání jediný moment, ale když film skončí, ztratíte jak film, tak vaše nervy a váš čas.[385]

Obraz temnoty obrazu je i v tomto případě specifickým mentálním obrazem. Odnáší si ho ve své mysli trpělivý divák, který se stal svědkem audio-vizuální intenzity života, ukryté ovšem uvnitř dlouhých obrazů temnoty.

V probíhající naraci filmu, která pro diváka znamená většinou ztotožnění se s příběhem, s nastavením již zmíněného „pohodlí mysli", je třeba tuto linii narušovat. Průnik světlého nebo temnotou zahaleného obrazu je třeba podrobit specifickému načasování a trvání, které by vyloučilo pouhou odmlku. Neuro-motorický mechanismus vnímání filmu by měl být přerušen, vnímání dezorientováno. Právě v nastávající

383 Toto v současnosti velmi aktuální a široké téma souvisí s tendencí nazvanou „non-human turn" tedy obrat k „ne-lidskému" a je zmíněno rovněž v poslední kapitole této práce. Kiarostamí nelpí na pozornosti diváka ani na logické kontinuitě záběrů, kterou obrací k přírodnímu jevu nebo prostředí. (Příkladem je 7 minutový záběr noční bouře v jeho dokumentu *ABC Afrika* [2001].) V závěru svého dokumentu nazvaném *10 on Ten* [2004] odmontuje kameru z auta, která během jízdy snímá jeho umělecké „desatero" a namíří ji do mraveniště, které snímá v dlouhotrvajícím detailu).

384 Kiarostamího zvuk v posledním segmentu analyzuje v eseji: Selmin Kara, The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetic Sound in Digital Documentaries. In: Carol Vernallis, Amy Herzog, John Richardson (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media.* New York: Oxford University Press 2015, s. 582–595.

385 Abbás Kiarostamí, *O pěti* (2005), filmový bonus k DVD *Pět: věnováno Ozuovi* (2003).

temnotě je oko/mysl přinucena zvykat si na jiný režim, v kterém je přinucena hledat, ale hlavně pociťovat, tedy tušit obrysy možných objektů.[386]

7.2.1 Temnota a tušení

Pokud se na temném projekčním plátně objevují pouze nepatrné náznaky objektů nebo figur, je třeba většího soustředění, než je tomu u plynulého vnímání kontrastní akce. Tvary v pohybu, které vycházely divákovi vstříc, jsou v těchto případech zahaleny nekontrastní clonou, spojenou následně s fenoménem intuitivního očekávání, tušení. Temné ploše filmu většinou není dovoleno, aby trvala příliš dlouho, neboť se vždy očekává její tematické pokrytí, vytěsňující intuitivní vnímání. Aby si filmová temnota uchovala svůj potenciál jakéhosi *předobrazu nového*, musí být v uměleckém médiu „manifestována" a to vždy s rizikem, že bude brána jako zbytečná překážka.

Rozeznívání intenzit šera a tmy je zachyceno ve filmu Michaela Hanekeho *Čas vlků* (2003). V dlouhé dramatické noční sekvenci (18:52–24:50) sestávající z rozžíhání a náhodného uhasínání ohně, se ve tmě pohybuje figura, kterou pozoruje dívka (23:55–24:10). Tuto figuru však jasně nevidíme, spíše ji ve tmě jen tušíme díky bílé igelitové tašce. Toto tušení je ale silnější než její odhalený obraz. Zahalenost tvaru nechává znít realitu jako její tušení, je intenzivnější než její kontrastní kopie. Dlouhotrvající temnota, ponurost a tragičnost filmu je na samotný závěr rozzářena jízdou, pohledem z okna vlaku do opuštěné, panenské krajiny, která po tom všem, co divák musel v průběhu filmu zakusit, působí jako nová krajina, jako osvobozující katarze. Zářící krajina je současně novým reálným i mentálním obrazem, neboť jeho molekulární struktura prošla po dlouhé temnotě proměnou, která vyvolá okamžitou proměnu v reakci lidského mozku.

Temnota záběru může být u Larse von Triera součástí narace, součástí jeho promyšlené režijní strategie. V úplné tmě dochází k zločinu, který musí divák „vizualizovat" pouze ze zvukové stopy. Ve filmu *Nymfomanka II,* (2012) Trier ponoří závěrečnou a určitě nejdramatičtější scénu do úplné tmy, trvající dlouhých 47 vteřin (1:53:38–1:54:25). Načasování temnoty obrazu je v tomto případě velmi účinným

386 Tato praxe je běžně používaná v komerční sféře hororu. Jedním z nejznámějších příkladů filmu, kde temnota hraje podstatnou roli je nízko-nákladový americký horor *Záhada Blair Witch* (1999) jehož část je transformovaném do plochy temnoty. Podobná funkce temného obrazu (ve spojitosti s infra-kamerou) je využita například v závěru thrilleru *Mlčení jehňátek* (1991).

tvůrčím záměrem. Divák si na základě pouhé prostorové zvukové stopy sám představuje pohyby hlavních postav (hledání zbraně, její natažení, výstřel, pád oběti, chvatné oblékání, pohyby postavy v místnosti, zvuky kroků po schodech). Momentální frustrace z absence obrazu se proměňuje v tvořivou „audio-virtuální" hru.

Film mexického režiséra Carlose Reygadase *Post Tenebras Lux* (2012), využívá potenciálu temnoty, aby nalezl cestu k neobvyklému „jinému" obrazu, který není jen sentimentem v množině známých obrazů. Začátek filmu je dynamickým putováním nízkých záběrů kamery, kde důležitou roli hraje jak použití neobvyklé optiky (která rozostří okraje všech obrazů), ale i temnota, nebo lépe řečeno, její distribuce ve sledu záběrů. Klopýtání osamělé dívenky za setmění na promáčené planině, obklopené smečkou štěkajících psů a stádem koní je přerušováno na závěr temnotou trvající až několik vteřin a „stroboskopií" blesků. Trvající temnota se stává nejen palčivou evokací obav, ale také evokací neznámého, které je v jejím sevření ukryto. Scéna nastaví neobyčejnou úroveň filmu, aniž by souvisela s tím, co bude následovat; jen představí svrchovanost čisté vizuality, napětí a dynamiku jedinečného vstupu, po kterém už nemůžeme očekávat běžný příběh.[387] Střihová skladba, zahrnující temnotu záběru u Reygadase, není ovšem nevyhnutelná, osudová, jako je tomu u Bély Tarra; není vyústěním dlouhé cesty směřující k přijetí konečného údělu – temnoty, kterou tvůrce chápe jako nevyhnutelný konec.

Vakuum filmového obrazu jako zrušení přítomnosti filmové narace, prezentované temnotou filmového obrazu, zažíváme nejen v závěru dvou stěžejních Tarrových děl *Satanské tango* a *Turínský kůň*, ale také v šedé neutrální ploše v závěru *Muže z Londýna* (2007). Pomalost a ponurost záběrů ve filmu *Turínský kůň*, si v celkovém rámci chudé narace stále udržuje svrchovanou krásu a výtvarnost, a to především díky pečlivé harmonii světelné rovnováhy, uplatňující jak maximum nuancí černobílé škály textur vsazených do prostředí interiéru venkovského stavení, tak zatažené krajiny, bez přestání bičované větrem. Tarrova apokalypsa je v záběrech jeho posledního filmu latentně přítomna a proniká navenek sledem nešťastných událostí, vedoucích ke konečnému „vyhasnutí obrazu" a jeho nahrazení fyzičností temného *meziútvaru* – již zmíněné „mělké" temnoty. Stejně jako závěr *Turínského koně,* tak i *Satanské tango* (1994) směřuje do úplné temnoty, kdy plynutí času odměřuje jen hlas vypravěče. Jedna z hlavních postav, nazvaná „doktor", použije části nábytku k úplnému zabednění oken,

[387] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=B7T1-DemdkE> [Cit. 10. 7. 2017].

aby byl definitivně zamezen průniku světla (a světa) do interiéru místnosti a duše. U Bély Tarra neexistuje žádná naděje, která by mohla vzejít z temnoty. Postavy jsou navždy zahaleny apokalyptickou temnotou, jejíž trvání už nepřipustí nikdy žádný příběh a ustanoví tímto temnotu jako ontologickou konstantu.

Reygadasova fascinace temnotou jako metaforou počátku a návratu je přesvědčivě zobrazena v záběrech svítání a západu slunce ve výjimečném snímku *Tiché světlo* (2007). Příběh filmu je poetickou zpovědí krize manželského vztahu a nevěry, jenž je vklíněn mezi šest minut trvající záběr svítání a pět minut trvající záběr západu slunce. Pomalá proměna noční oblohy s konstelacemi hvězd, přes šero k svítání a opětovný návrat do galaktické temnoty za zvuku cikád, se stává vizualizací „dění místa", imanence, minimálních diferencí v nehybných záběrech, které, transformovány do velmi úsporného poetického jazyka rozeznívá Stéphane Mallarmé: „nepřihodí se nic / než místo / a ve výšinách / snad / souhvězdí".[388]

[388] Báseň Vrh kostek nikdy nezruší náhodu (*Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*), jejímž autorem je Stéphane Mallarmé, se stává inspiračním zdrojem jak pro Alaina Badiou, který ji věnuje kapitolu Mallarmé ve svém díle *Bytí a událost*. In: Alain Badiou, *L'Être et l'événement*. Paris: Editions du Seuil 1988, s. 213–220, tak i pro Quentina Meillassoux, který se zabývá dešifrováním této básně, také konkrétně tohoto verše v knize: Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène: Un déchiffrage du 'Coup de Dés' de Mallarmé.* Paris: Librairie Arthème Fayard 2011, s. 18.

8 Povrch

8.1 Film stoupající k povrchu

> *„Všechno ztratilo svůj smysl, všechno se stává* simulakrem a pozůstatkem – *předmět práce, milovaná bytost, dokonce svět o sobě a já ve světě ... Ledaže by pro Robinsona existovala nějaká spása. Ledaže by Robinson vynalezl novou dimenzi nebo třetí význam výrazu ‚ztráta druhého'. Ledaže by absence druhého a rozpuštění jeho struktury nebyly prostou dezorganizací světa, ale otevřely naopak možnost záchrany. Robinson se musí vrátit k povrchu, musí objevit povrchy. Čirý povrch je možná to, co nám druhý skrýval. Možná že na povrchu se jako pára uvolní neznámý odraz věcí a ze země neznámá energetická figura,energie povrchu bez možnosti druhého člověka."*
>
> (Gilles Deleuze)[389]

Robinsonova dlouhá, zdánlivě bezvýchodná samota nezůstala bez odezvy. Začínala „otevírat" povrchy objektů, které vytvářely své prchavé dvojníky. „Zdálo se mi, že jsem za ostrovem na krátký okamžik zahlédl *jiný ostrov* […]" [390] Robinsonova samota rozpouštěla strukturu *druhého*, jehož přítomnost nám skrytě, ale účinně vnutila kolektivní pohled na svět. Všudypřítomný *druhý*, stejně jako neustálé tušení a představa druhého organizovaly nevědomky náš přístup ke světu a činily ho prostorově účelovým – přehledně členitým, uspořádaným, limitujícím. Robinsonovo *bytí v samotě* se nestalo svrchovaným životem subjektu, přes jehož filtr vnímal svět objektů, ale začalo stírat rozdíly mezi subjektem a objektem a způsobilo nejdříve vzájemnost a později rozprostraněnost těkajících sil; uvolňovalo živly, které pod utajenou supervizí *druhého* zůstaly uvězněny v objektech. Vědomí v extrémních podmínkách dlouho-trvající nepřítomnosti druhého splývá s objektem a obdařuje ho těkajícím životem. „Vědomí přestává být světlem na objektech, aby se stalo čirým světélkováním věcí o sobě."[391]

389 Gilles Deleuze, Michel Tournier a svět bez druhého, *Logika smyslu.* Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 329. Také Gilles Deleuze, doslov ke knize: Michel Tournier, *Pátek aneb lůno Pacifiku.* Červený Kostelec: Pavel Mervart 2006, s. 220.

390 Michel Tournier, *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2006, s. 176–177.

391 Gilles Deleuze, *Logika smyslu.* Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 326.

Poněkud odlišný, nicméně stejně působící fenomén osamění, který sice není fyzickou izolací danou výjimečnými okolnostmi, znají velmi důvěrně umělci, jejichž tvorba prolamuje a opouští hranice a teritorium již známého a všeobecně uchopitelného. Pro tyto umělce, ponořené do dlouhého období tvořivého osamění, se *druhý* stává velmi vzdáleným bližním, obývající svět lhostejnosti a nepochopení. Nalézat „čistý povrch", v kterém se „odděluje neznámý odraz věcí" je historicky doménou malířů. V druhé polovině 19. století se ve Francii objevují pokusy o otevřené znázornění vizuální skutečnosti jako těkající substance, jako silového pole. Obrazy začínají těkat, uvolňují energii elementárních barevných substancí, které byly až do té doby překryty normou společenského požadavku – estetikou čistě mimetického přístupu. Georges Seurat, Claude Monet, Vincent van Gogh začali ve své tvorbě chápat svět objektů jako uvolňující se se svět živlů ve své fosforescenci. Seurat „molekularizuje" obraz, uvolňuje živly prostřednictvím barevných soustav bodů, Monet upírá svou pozornost k jednomu objektu (stohu slámy, katedrály), aby ho v procesu barevné modulace rozzářil nekonečnými světelnými variacemi. Van Gogh nejen ve svých obrazech, ale především v kresbách krajin, rákosovým perem uvolňuje živly *konstelacemi* bodů a drobných čar; konstelacemi, které jakoby sestupovaly z vesmíru aby náhodně zasáhly formát papíru. Trvalo jen několik málo let, než se transparentní fotografické obrazy rozzářily v prvních projekcích bratří Lumiérů (1895). Obrazová transparence začala ve světle projektoru vytvářet své skutečné dvojníky.

Povrch a důraz na povrchovost v projekci získává absolutní autonomii až v experimentálním a strukturálním filmu. Stan Brakhage, který by se dal nazvat Jacksonem Pollockem amerického experimentálního filmu, přistupuje v 60. a 70. letech k tomuto médiu jako k transparentní matérii, kterou pokrývá kresebnými a malířskými zásahy. Tento filmový „abstraktní expresionismus" popírá diegezi filmu a vytváří zářící *meziprostor* pohyblivého obrazu, jenž je do velké míry doménou transparentního „malířského" pojetí filmu také pro jeho následovníky.[392]

V rámci diegeze re-prezentujícího filmu dochází ve stejných letech k významnému prolamování narativní linie a otevírání povrchu země při dlouhých jízdách kamery v Tarkovského stěžejním díle *Andrej Rublev* (1966). Tyto záběry již nejsou krátkými

[392] Za povrchové, malířské pojetí filmu je možné považovat například konkrétní cykly *Pády Ameriky* (*American Falls,* 2000–2012) Phila Solomona. Dostupné z: <https://www.youtube.com /watch?v=LiQRq UdFpVI> [Cit. 20. 12. 2019]; nebo Billa Morrisona *Decasia* (2002). Dostupné z: <https://youtu.be/hDa-mmSldDg> [Cit. 20. 12. 2019].

impresemi povrchů nebo atmosférických efektů, jak je známe z filmů francouzského impresionismu například u Jeana Renoira, ale neočekávaně a cílevědomě kopírují povrch země, kořenů, vodní hladiny (00:39:53–00:40:18). (Kamera dokonce v některých případech nerespektuje ohniskovou vzdálenost objektivu a míjí v těsné blízkosti kmen borovice, který překrývá takřka celý formát.) V dalších, dnes již ikonických záběrech, pohyb vodní hladiny potoka s vegetací, připomínající na závěr večerní oblohu, rozmývá mléko, vytékající z nádoby, kterou upustil mrtvý chlapec (01:18:22–01:18:43). To, co zástupci reprezentující linie filmu nazývají poetičností filmu, se stává metodou odhalování skrytého potenciálu povrchových napětí, které film umožňuje. Tarkovského „skenování" povrchu země (ale i závěsných obrazů) kamerou je v rámci ontologického filmového přístupu k realitě jedním z nejdůslednějších. I v těchto záběrech ovšem přetrvává důraz na symboličnost reprezentace, a to zprostředkovaným záznamem naznačující režisérovu představu postapokalyptické vize ve filmu *Stalker* (1979) – (1:25:07–1:27:55) a (2:23:45–2:24:22), ve kterém se pod mělkou vodní hladinou objevují předměty, civilizační symboly: injekční stříkačka, mince, pistole, fotografie, stejně jako pozůstatky, obaly komerčních produktů, které jsou v reflektovány ve filmu *Oběť* (1986) – (0:22:35–0:23:42). Určité osvobození od symbolizující předmětnosti, spojené v Tarkovského filmech s evidentním civilizačním pesimismem, se objevuje v dlouhotrvajících jízdách kamery u Bély Tarra. Ve filmu *Prokletí* (1988) a *Satanské tango* (1994) získává již povrch svou autonomii; je nezávislý na symbolických odkazech a vazbě na narativní linii. Pomalé snímání povrchu je v těchto případech plně v moci odpoutaného *vědomí-kamery*, která jakoby nebyla řízena subjektem a stejně tak její poselství už jakoby nebylo subjektu určeno.

Obr. 40 – Úvodní dlouhá jízda kamery, *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).

Kamera nerespektuje například hlavní linii zájmu, kterou je stádo krav putující opuštěnou vesnicí, a vydává se svou vlastní paralelní cestou v úvodní scéně Tarrova *Satanského tanga* (1994), v které dlouhá jízda kamery doslova kopíruje povrchy oprýskaných stavení (00:06:15–00:08:10).

Při této příležitosti je možná vhodné si v kontextu evropské kinematografie připomenout záběry, které, ještě velmi zdráhavě a nenápadně, opouštějí dramatickou narativní linii, aby rozeznívaly svůj vlastní svět. Ontologická intuice André Bazina se projevuje v jeho důrazu na záběry ve filmech italského neorealismu; konkrétně Bazin uvádí dva záběry z filmu Vittoria de Sicy *Umberto D* (1952), které byly již zmíněny v kontextu *každodennosti* a *stáze.* Právě pro tyto momenty používá Bazin termíny „neviditelný subjekt" (*sujet invisible*) a především „ontologická rovnost" (*égalité ontologique)* přibližuje popisem scény, kdy mladá služka pozoruje z postele kočku na proskleném světlíku chodby, poté ji pozoruje oknem na střeše a dále se vrací, aby pokračovala v drobných úkonech v kuchyni – zapalování plynového sporáku na druhý pokus, splachováním mravenců na stěně kuchyně, mletím kávy a pomalého zavření dveří špičkou nohy. Bazin se k této scéně v kontextu narace vyjadřuje následovně:

> Narativní jednotka není epizodou, událostí, náhlou změnou událostí, nebo charakterem jejich protagonistů; je posloupností konkrétních momentek života, o kterých už nemůžeme říci, že jsou více důležité než jiné, protože jejich ontologická rovnost ničí drama v samotném jeho počátku.[393]

Tedy „zničení" dramatu soustředěného na akce a jednání postav a postupné nastolení nového, přímého uvědomění si reality a to prostřednictvím ztišené rytmizace snímání *všeho*, co je zdánlivě bezvýznamné a co přichází kameře do cesty. To znamená také, že i povrchy, doposud upozaděné narací, získávají svou důležitost. Obecně je možné říci, že povrchy zaznamenané filmem se jakoby blížily realitě více, než nám umožňuje rozptylující vnímání skutečnosti mimo film. Ovšem zároveň je nutné konstatovat, že cesty k reálnému ve smyslu pasivního kopírování povrchů, nebyly nikdy tak vzrušující jako třeba asociace, představy a sny, dané překvapivými střihy. Úvahy Jeana-Françoise

393 André Bazin, Umberto D: A Great Work. In: *What is Cinema? Volume II.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1971, 2005, s. 81.

Chevriera, týkající se scén na které poukazuje Bazin,[394] kdy zmíněná mladá služka opakovaně hubí mravence na stěnách kuchyně; směřují k neexistující, ale lákavé halucinaci, k nevědomí a surrealistickým scénám à la Buňuel – zatímco spojnicí všech těchto scén je – *povrch*: tedy poškrábaná stěna od zápalek nad sporákem; stěna nad dřezem, jejíž omítka je zviditelněn shluky mravenců; tření povrchů při mletí kávy ručním mlýnkem; posouvání těla a zvýrazněný dotek špičkou nohy, která přivírá dveře.

Rehabilitace (pouhého) povrchu v malířství, hudbě, literatuře a filosofii[395] je záchrannou sítí, zabraňující pádu do hloubky představ a idejí, které ostatně v případě filmu nelze ani spolehlivě vyjádřit, neboť nejsou médiu filmu vlastní. Filmu je vlastní pohyb obrazů, jejich luminosita a naprostá jedinečnost ve volbě obrazové skladby, například v „nekonečném" opakování jednoho obrazu, což se v životě, světě i mimo něj, nepřihodí. Ale vraťme se k samotnému úvodu této kapitoly. Film se zřejmě nikdy nevydá, právě pod tlakem a supervizí „druhého", na cestu hledání oproštěného „obrazu o sobě", který by vyvstal právě z *povrchu*. Následující kapitoly jsou věnovány dvěma umělcům, kteří se o to pokusili.

394 Podrobnou analýzou právě těchto několika scén se v (surrealistickém) kontextu podvědomého vnímání zabývá Jean-Francois Chevrier, The Reality of Hallucination in André Bazin. In: Andrew Dudley, Hervé Joubert Laurencin (eds.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*. New York: Oxford University Press 2011, s. 42–56.

395 Gilles Deleuze se zabývá fenoménem povrchu a povrchovými účinky v knize *Logika smyslu*, která byla publikována již v roce 1969. Gilles Deleuze, O povrchových účincích. In: *Logika smyslu.* Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s.13–20. V úvodu bylo řečeno, že povrchy jsou doménou malířů, ale moderní literatura, stejně jako hudba, směřovala k povrchu (povrchu zvuku) v pozdním díle Jamese Joyce, u Alana-Robe Grilleta, Pierra Klossowského, Samuela Becketta a dalších.

8.2 Duše povrchu. Robert Bresson

„Je to v něčem čistém a precizním, čím si vynutíš pozornost nepozorných očí a uší.“

„Než jste se stal režisérem, byl jste malířem.
Jsem malíř. Není možné být malíř a pak už ne.“

(Robert Bresson)

Malířství je práce s povrchy. Režisér Robert Bresson vytváří obrazy, které jsou, na rozdíl od malířských pláten, unášeny pohybem a rytmem: „Film lze vytvořit z šestnáctinových nebo osminových not, protože je jako hudba, [...] filmy tu nejsou proto, aby kopírovaly život, ale aby nás unášely v určitém rytmu, nad kterým musí mít autor neustálou kontrolu“.[396] Obrazně také – rytmus vstupuje do filmu, aby v záběrech rozeznával povrchy a hudba je ozvěnou povrchů. Filmové obrazy jsou „jako modulace v hudbě“. O co více věří Bresson v malířství a hudbu, o to více se s vehemencí staví proti dramatickému gestu a afektu divadla, které povrchy přehlíží, přehlušuje, upozaďuje.

Tato kapitola není sumarizací toho, co je o Bressonovi již všeobecně známo, ale pokusí se nastínit prvky úniků, „nepochopitelných“ kroků, důrazů, stejně jako specifických anomálií rytmu jeho filmů, které jim vtiskují neobvyklou podobu, a které se vztahují k povrchu obrazu a zvuku. Bresson bývá považován za předchůdce francouzské nové vlny. Jeho dílo se také plně rozvíjí v jejím mediálním stínu a nezdá se, že by bylo touto novátorskou horečkou jakkoliv zasaženo. Bressonův svrchovaně tvůrčí experimentální tradicionalismus (který bude v další kapitole srovnáván právě s dílem Sokurovovým), je na hony vzdálen experimentálnímu gestu, neklidu, „neuróze“ nové vlny, specificky filmů Godardových. Vliv katolicismu, s kterým bývá Bresson spojován je u něho spíše nahrazen vírou v nový obraz a jeho možný duchovní přesah. Ten ale nespočívá v síle radikálního výrazu, zprostředkovaného z velké části hereckým projevem (jako tomu bylo u Dreyera); tedy výrazu, který jakoby vystupoval z prostoru filmové iluze a dotýkal se samotných diváků. Hloubka emoce ve filmu, v kterou

396 Mylène Bressonová (ed.), *Bresson o Bressonovi. Rozhovory (1943–1983)*. Praha: Nakladatelství Václav Žák – Casablanca 2016, s. 91.

Bresson bytostně věří, je předávána jinak – ztišeným rytmem sledu obrazů, z kterého postavy, pouhé „modely“, jak je Bresson nazývá,[397] nevyčnívají. Postavy a jednotlivé scény jsou regulovány rytmem proudění a akcentovány velmi specifickou editací, stejně jako tvořivým přístupem ke zvukové stopě. Rytmus proudění je rytmem pohybu uvnitř obrazu a také rytmem vztahu mezi obrazy. Bresson si uvědomuje, že zvláštní *vztahy* mezi obrazy jsou reálnější, než realita obrazů samotných: „nedojmout dojemnými obrazy, ale vztahy mezi obrazy, které se najednou stanou živé a dojemné“.[398] Konečně Bresson pojmenovává tvořivý film jako „kinematograf“ (*cinématographe*), nikoliv film, který je v jeho očích pouhý záznam divadelního představení plný filmových klišé. Síla obrazů kinematografu spočívá ve vztahu mezi obrazy, přirovnává obrazy k heslům ve slovníku: „Kinematografický film, kde obrazy – jako slova ve slovníku – nemají kromě svého zařazení a své souvislosti žádnou moc a hodnotu“.[399] Bressonův charakteristický filmový rukopis je tedy do velké míry určován nejen jedinečnými vztahy mezi obrazy a záběry, ale především nalézáním *nového typu* závislosti mezi obrazy:

> [Fragmentace] je nepostradatelná, pokud člověk nechce upadnout do PŘEDSTAVENÍ. Vidět bytosti a věci v jejich rozdílných rolích. Izolovat tyto role. Poskytni jim nezávislost, abys jim dal novou závislost.[400]

Slovo PŘEDSTAVENÍ je spojováno s (divadelní) re-prezentací. V Bressonových zápiscích je toto slovo jakoby varovně označeno velkými písmeny. Reprezentace a reprodukce je odlišná od tvorby, tvořivého aktu, který v jeho případech prolamuje plynulost vyprávění „všemocným rytmem“ využívajícím právě povrchy jako rezonanční plochy vytvářených rytmů. Z pomalých, pokorných záběrů Bressonových filmů pociťujeme tichý humanismus, který bývá často spojován s jeho křesťanskou vírou, dokonce s její přísnou formou – jansenismem (jehož vliv ovšem sám režisér při různých příležitostech zpochybňuje).[401] Jiný, nový typ filmového uvažování, který je pro

397 „Modely“ jsou ve většině případů neherci, kteří postrádají schopnost rutinních hereckých interpretací, ale poskytují pro Bressona určitý prostor k nepředvídaným reakcím a hnutím mysli.

398 Robert Bresson, *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998, s. 71.

399 Tamtéž, s. 16.

400 Tamtéž, s. 75.

401 Teologická přísnost jansenismu, která je Bressonovi přičítána, není odůvodněna. Sám se považuje za „křesťanského ateistu“. Víru v Boha spíše chápe jako určitou „rozprostraněnost“ božího ducha ve všem, na co pohlížíme a jeho jedinečný styl snímání přírody/reality má tuto boží přítomnost odhalovat. Usilovné lpění na metodě snímání, která má zachovat čistotu kinematografu jako

Bressona alternativou jeho víry, má své základy (spíše než v náboženství) v umění a metodě snímání reality, která „sjednocuje“ obrazy rytmem, tedy neupřednostňuje v rámci děje POV (*point of view*) záběry, ale nechává přirozené, zdánlivě nevýrazné záběry rytmicky plynout za využití polodetailů a detailů. Ani dramatické sekvence nevyčnívají z obrazové struktury, spíše jakoby potvrzovaly onu „ontologickou rovnost“, kterou zmiňuje již Bazin, všech částí, všech objektů. Předmětem této kapitoly je zásadní Bressonův obrat od dramatu emocí, k „dramatu“ přítomnosti a jejímu povrchu. Pozornost k detailu a především k fenoménu povrchu pochází u Bressona původně z jeho uměleckých začátků, kdy se chtěl stát malířem. Bresson studoval malbu, ale později ji opouští. V rozhovorech uvádí důvod, proč tak učinil. Jeho přímé odkazy k malbě se vždy týkají vlivu, který měl na jeho tvorbu Paul Cézanne.[402] Bresson jako malíř už neviděl cestu, jak po tvořivě implicitním, ale zásadně přetvářejícím Cézannově přístupu k realitě v (tradičním) malířství postupovat dál, a tak se rozhodl tento malířský princip rozvinout o fenomény pohybu a zvuku. S Cézannem sdílí Bresson stejný cíl: „dostat se do srdce věcí, které jsou před vámi“, věří, že: „Co není schopno zachytit žádné lidské oko, žádná tužka, štětec nebo pero, zachytí tvoje kamera, aniž by věděla, o co jde, a zachytí to technicky chladně a lhostejně.“[403] Jeho film *K smrti odsouzený uprchl* z roku 1956 je dílem, jehož dramaturgie se plně soustřeďuje na povrchy a jejich detaily. Už samotný scénář v podstatě vymezuje minimální rádius filmu, soustředěný na rituál každodenních operací, neboť zachycuje příběh vězně (francouzského odbojáře odsouzeného nacisty k smrti), který nesmírně trpělivou, systematickou a pečlivě utajenou prací dosáhne svého cíle – zdařilého útěku z věznice se svým spoluvězněm. Důležitou roli v tomto příběhu hraje důsledná „práce s povrchy“ za použití velmi omezených prostředků – lžíce, která slouží jako dláto, dráty výpletu postele jako výztuha lana, zhotoveného z nařezaných pruhů oděvů, ohnutý kovový rám okénka jako kotva při zdolávání zdí. Není dále nutné zabývat se konkrétními scénami, spíše je důležité zaměřit se na celkovou tendenci „osvobození se“, a to právě prostřednictvím

média, a jejíž „nedramatická“ podstata je obhajována v nesčetných rozhovorech, se stává alternativou jeho víry.

402 Michel Ciment, I Seek Not Description But Vision: Robert Bresson on *L'Argent,* In: James Quandt (ed.), *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival Group 1998, s. 509. Blíže ke vztahu Bresson – Cézanne, In: Peter L. Doebler, *Going beyond Cézanne: The Development of Robert Bresson's Film Style in Response to the Painting of Paul Cézanne.* Senses of Cinema 43, May 2007. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2007/spotlight-on-robert-bresson/bresson-cezanne/> [Cit. 5. 4. 2018].

403 Robert Bresson, *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998, s. 31.

důsledné a pečlivé práce s povrchy. Namísto možnosti duchovního i fyzického „osvobození", iniciovaného dramatičností filmového obrazu, se tedy Bresson obrací k holé realitě objektů, k povrchu věcí, jako možné iniciaci těchto pocitů: „Nadpřirozeno ve filmu je jen skutečnost, vyjádřena přesněji. Skutečné věci viděny zblízka."[404] Úzká škála Bressonových filmových objektů (mezi které považuje i herce), podřízená nesčetnému snímání až do stadia zbaveného veškerých náznaků dramatu, je umocněna polodetaily a detaily, které svým působením záhadně a jakoby s odstupem evokují neviděné – víru, pokoru, humanismus. Ale činí tak bez cíleného dramatického zprostředkování víry, pokory a humanismu; vše vyvěrá pouze z postupného „stavu věcí". Dramaturgie jednotlivých scén je ztišena. Postavy /modely se pohybují bez emocí jako figuríny. Záběry plynou nezaujatě, jejich návaznost místy postrádá logiku záběru a protizáběru a dějovou synchronizaci zvuku (voiceover popisuje události jinak nebo se zpožděním). Duchovní přesahy vyplývají až z celku, v jednotlivých záběrech by nás nenapadlo hledat nadčasovost, která vyplyne až z konečné struktury mozaiky: „Skrývat myšlenky, ale tak, aby se našly. Nejdůležitější bude ta nejskrytější."[405]

Jak Paul Schrader ve filmech Bressonových, tak později Jean Francois Lyotard v umění obecně, shodně poukazují na fenomén ukrytého, absentujícího, který je spojován s pojmem *privace*.[406] Tento fenomén může být vytušen v Bressonově již zmíněném narušení plynulosti střídání záběru/protizáběru, a to právě ve strategii časté absence protizáběru. Divákovo pohodlí je v těchto případech narušeno absencí, „odebráním" očekávaného, které má logicky následovat – například na samotném začátku filmu *K smrti odsouzený uprchl* vidíme pronásledování hlavní postavy při pokusu o útěk, který kamera vůbec nezabírá, ale upřeně hledí na klidného spoluvězně v autě; nebo vidíme hlavní postavu vězně zvenčí, jak sleduje přes zamřížované okno dění na dvoře věznice, kde slyšíme střelbu, ale nenásleduje záběr toho, co sleduje. Tyto

404 James Blue*, Excerpts from an Interview with Robert Bresson. June 1965.* (Los Angeles: by the author 1969) In: Schrader Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dryer*. Chapter II. Oakland: University of California Press 1972, 2018.

405 Robert Bresson, *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998, s. 37.

406 Privace je jedním se čtyř druhů aristotelských protikladů vedle sporu, protiv a vztahu. Je nejasným a nezřetelným *chyběním.* V podstatě nemá žádné pozorovatelné vlastnosti. Věci a jejich platnost jsme schopni pochopit až na základě *chybění.* Například na základě nespravedlnosti jsme schopni pochopit smysl spravedlnosti. Srov. Anna Hogenová, *Privace a její úloha v myšlení.* PAIDEIA, Philosophical E-Journal of Charles University. Issue/Volume/Year: 2–3/VIII/2011. Lyotard spojuje termín privace s fenoménem vznešeného (sublime) u Edmunda Burka. Událost, kdy se něco pouze „přihodí" je privací jako pozastavená absence, kdy chybí výraz, který může subjekt „pochopit". Jean-Francois Lyotard, *The Inhuman*. Stanford: Stanford University Press 1991, s. 99–105. (orig. *L'Inhuman: Causeries sur le temps.* Paris: Editions Galilée 1988.)

veskrze „ochuzené“ záběry v podstatě (k nespokojenosti diváků) degradují akci tím, že její vrcholné okamžiky jednoduše odešlou do mimoobrazového pole, ale také (zároveň) odejmou prostorovou dimenzi akce a nahrazují drama pohybu v iluzi utajením jeho okolí nebo přímo jakýmsi dějovým vakuem záběru. V těchto případech je nutné drama i akci dotvářet, a to prostřednictvím zvuků jako rezonujících povrchů, které nevidíme, ale pociťujeme. Bresson otevírá prostřednictvím zvukové rezonance možnost rozeznívání rezonance samotné skutečnosti. Rezonující povrchy k nám někdy jen doléhají, jsou nezřetelné, postrádají ony „ostny a vysoké reliéfy divadla“, které od filmu očekáváme; někdy jsou ale až nepochopitelně amplifikovány: „Jestliže zvuk může nahradit obraz, má se obraz potlačit nebo neutralizovat. Ucho jde více směrem dovnitř, oko směrem ven.“ [407] Například zvuk ztracené svobody ve filmu *K smrti odsouzený uprchl* je evokován zesíleným zvukem cinkání tramvají, které doléhají ze světa za zdmi věznice. Pohled vězně do dvora neodhalí probíhající popravu, pouze slyšíme ze vzdáleného dvora dávky ze samopalu. Během závěrečné noční scény útěku hraje zvuk, který nahrazuje obrazy, podstatnou roli – opatrná chůze na střeše věznice je pokaždé účinně překryta hlukem pravidelně projíždějících vlaků; zneškodnění dozorce při útěku nevidíme, odehrává se za překážkou a je pouze slyšet. Divák je tedy vtažen do hry: pokud je scéna v Bressonových záběrech „od-dramatizována“ a nahrazena zvukem, existuje možnost potenciálu mentálního dotvoření daného právě chyběním; dramatický akční obraz běžných filmů je naopak přímočarý, svým jasným ukazováním je o tento potenciál připraven.

Bresson jako malíř pokrýval svá plátna barvou a jako režisér si uvědomuje, že filmování je rovněž pokrývání plochy filmu, jehož výsledkem je pokrytí povrchu projekčního plátna: „Jak se skrýt před faktem, že všechno proudí před obdélníkem bílé látky, pověšené na zdi? (Dívej se na svůj film jako na povrch, který je třeba pokrýt.)“[408] Je ještě vůbec možné minimalizovat komplexní podstatu filmu více, než tímto osobitým prohlášením? Vždyť Bresson musel vědět, že pokud netvoří stínohru na plátně, pak jeho filmy budou vždy obrazy s hlubokou iluzí prostoru a to i tehdy, když se pokouší

407 Robert Bresson, *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998, s. 51.

408 Tamtéž, s. 31.

vtisknout filmu plošný charakter například tím, že používá na všechny záběry jen jeden typ objektivu.[409]

Je třeba se vrátit k argumentaci, co je příčinnou duševního pochodu, který spojuje spiritualitu obrazů z jejich plochostí. S naprosto stejným filmovým (nebo spíše ne-filmovým, ale malířským) myšlením se setkáváme u režiséra Alexandra Sokurova, který si přeje vytvářet duchovní hloubku filmového obrazu právě jeho plochostí, blízkou malířským plátnům. Můžeme se tedy domnívat, že za myšlenkovou tendencí vedoucí k plochým filmovým obrazům je obdiv k malířství, jako ověřeného prostředku zachycení tichého „bezčasí", které vyzařuje z obrazů nebo historických fresek světových děl. Bresson často používá svou oblíbenou metaforu, která se týká „žehlení" jeho filmových obrazů: „Zploštit své obrazy (jako žehličkou) *bez jejich oslabení*."[410] Obrazy jsou tedy „unifikovány" ve své plošnosti a to několika způsoby: jednak použitím jednoho typu objektivu (takže pozadí bývá neostré); střihem, který preferuje malířské vidění a „čtení vztahů" obrazů jako mozaiky, která vytváří nový celek. V případě snímání pohybu postav zvolí pomalou jízdu kamery, která má tendenci vidět realitu jakoby se „sklopenýma očima". Záběry jsou právě v těchto případech často rytmizovány jen pohyby rukou[411] nebo záběrem na pohyby nohou a chůzi (například ve filmu *Pravděpodobně ďábel,* 1977).

Příbuznost s malířskými formami zobrazení se v případě spojení Bresson/Cézanne týká charakteru proniknutí, nebo alespoň přiblížení se k realitě za pomoci ztišeného, kontemplativního dialogu kamery a reality, spíše než snahy o nahrazení filmového obrazu malířským „tableau", jako je tomu například ve filmových/malířských freskách Petera Greenawaye nebo v přístupu, který je charakterizován snahou o transformaci filmového obrazu do malířského plátna u Alexandra Sokurova. To, co v naznačeném kontextu spojuje Bressona a Cézanna je plošná konstrukce pečlivě vystavěných obrazů, které neztrácejí napětí i sensualitu a v konečném výsledku vytvářejí jen stěží definovatelnou kombinaci „aurálního a vizuálního" (kterou můžeme vysledovat v návratu k dílům malířů vrcholné renesance). Film je vždy determinován charakterem a

409 Bresson a jeho kameramani Léonce-Henri Burel, Ghislain Cloquet, Emmanuel Machuel (ve filmu *Peníze* Pasqualino de Santis) používají většinou 50 mm objektiv, kromě úvodní scény padajícího šátku ve filmu *Něžná* (1969).

410 Robert Bresson, *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998, s. 16.

411 Výjimečnou ódu na hru rukou u Bressona nazvanou *Hands of Bresson* (2014) střihově vytvořil pro *The Criterion Collection* režisér Kogonada. Dostupné z: <https:// www.youtube.com/watch?v= uk_yKYhBjKA> [Cit. 5. 4. 2018].

specifikou svého média, není tedy schopen zadržet strukturální modulaci barvy a udržovat sevřenost konstrukce tvaru, jako je tomu ve statickém obraze Cézannově – je tedy odkázán na průběžnou „lineární" rytmizaci jednotlivých obrazů. Právě ale Bressonovo ztišení filmového rytmu do pomalých gest, upření pozornosti na polodetail a detail a střihová skladba, která mnohdy popírá logiku plynulé narace, vytváří v kontextu tvůrčího autorského filmu nový a jedinečný filmový jazyk, který se stává později inspirací pro mnoho tvůrců (z nichž vynikají například Tarkovskij, Haneke, Zvjagincev a další).[412] V rámci fenoménu pozastavení a filmové stáze má specifikum povrchových napětí evokovaných filmovou projekcí svůj význam, neboť čím více se film a jeho gesta zpomalují (až do stadia úplné stáze), tím více vyvstává příbuznost nejen s fotografií (jak tvrdil například Barthes nebo Bellour), ale také se vztahy mezi malířskými plátny jako *meziútvarem*. Ten může být posléze zdůrazněn novou formou, v které vizuální struktura nabývá kvality specifické časově/modulativní struktury. Jedinečným příkladem tohoto procesu je tvorba Alexandra Sokurova, které je věnována následující kapitola.

412 První celovečerní film Michaela Hanekeho *Sedmý kontinent* (1989) je z velké části koncipován jako příběh sestavený s fragmentů, detailů a polodetailů, v kterých „banalita každodennosti" umocňuje závěrečné schylování k šokující rodinné tragédii. Způsob snímání reality vychází z velké části z Bressonovy metody natáčení.

8.3 K jinému filmu. Alexandr Sokurov

Zrcadla a skleněné panely různých struktur a velikostí, deformované čočky, barvy a sady tenkých čínských štětců. I tento poněkud neobvyklý inventář prostředků se stal součástí kinematografického experimentu nazvaného *Matka a syn* (1997). Po letech práce s filmovými záběry, které se svou délkou, strukturou a celkovým pojetím přibližovaly spíše melancholii starých malířských pláten nebo zažloutlých fotografií, se Alexander Sokurov odvážil prakticky utlumit a upozadit jistotu, nebo spíše normu, která činí film filmem – hloubku filmové iluze:

> *Matka a syn* byl první film, kde jsem v plné míře uplatnil vliv jak barvy, tak prostoru. Nechtěl jsem vytvářet třídimensionální prostor, ale povrch, obraz. A nakonec, chtěl jsem být jednou provždy upřímný a říct: filmové umění lže, když tvrdí, že je schopno vytvářet třídimenzionální prostor, objem. Třídimenzionální prostor na plátně je jednoduše nedosažitelný.[413]

Sokurov nachází problém tam, kde by se ho už málokdo odvážil hledat. Film, nehledě na experimentální přesahy, se zdá být jednou provždy třídimenzionální *prostor příběhu* a jakékoliv transformace obrazu jsou této normě podřízeny. V rozhovorech na toto téma se projevuje upřímná Sokurovova snaha nalézt nový filmový obraz; snaha, která zvláště v období běžných digitálních transformací filmového obrazu, může mít až nádech naivity. Tomuto přístupu odpovídá i řemeslný, rukodělný způsob manipulace filmového obrazu, kterým se mu s určitým úsilím (za pomoci zmíněných tradičních prostředků) podařilo dosáhnout žádoucího výsledku.[414] Zatímco bohatě rozvětvený filmový diskurs řeší vesměs rozmanitosti možných vstupů a výstupů, které mají své kořeny v *modelaci* filmové látky, tvarované filmovou naracími a okolnostmi jejího vzniku, Sokurov jde až na dřeň: bezelstně se vrací k primární *modulaci* filmového obrazu, kterou v minulosti strukturálně takřka vyčerpala filmová avantgarda. Neváhá dokonce nalézat zárodky umělecké, tedy „duchovní“ transformace obrazu v kvalitě optického skla:

413 Alexandr Sokurov, „Zobrazení a montáž“, (Изображе́ние и монтаж), rozhovor s Dmitrijem Saveljevem. *Iskusstvo Kino,* 12, 1997, Moskva, s. 113.

414 Postupy vedoucí k „manuální“ úpravě záběru během snímání aplikují už režiséři francouzského impresionismu po roce 1920 – Abel Gance, Germain Dulac, Jean Epstein, kteří používají například upravené objektivy, objektivy pokryté vazelínou, deformovaná zrcadla, speciální barevné filtry nebo ručně vyrobené matnice.

> Pokud film existuje jako umění, pak skutečný problém spočívá v optice [...] Obraz vytvořený optickým přístrojem je obdařen vysokým stupněm objektivity, avšak současně je nesmírně subjektivní. Estetika sestupuje k vidění skvěle vypadajícího obrazu na promítacím plátně. Tato krása, bohužel, nebyla v podstatě vytvořena ani režisérem, ani kameramanem, ale spíše zmrazenou tekutostí optického skla.[415]

Zdůraznění tohoto faktu samozřejmě neznamená, že by se současný film nesnažil modifikovat podle potřeb samotnou strukturální povahu obrazu, ať už „zmrazenou tekutostí optického skla" v podobě specifických objektivů[416] nebo takřka neomezenými možnostmi digitální postprodukce. Současnému filmu se naopak nadmíru daří vytvářet velmi stylizované obrazy ve spojitosti s konkrétními příběhy, které odpovídají také jednotlivým časovým údobím a dosahují širokým spektrem transformací ve smyslu muzejních obrazů Vermeerových, Van Goghových, Monetových, Renoirových, atd. autenticity filmového prožitku. Ovšem hledat a nacházet separátně modifikovaný obraz, který je výsledkem uvědomělého tvůrčího procesu a ústí do individuálního rukopisu, který se stane jakousi značkou svého tvůrce, je v současnosti skutečně ojedinělý, originální počin.

U Sokurova se během jeho dlouhé autorské tvorby [417] obdivuhodně snoubí jedinečnost vizuálního experimentu s láskou k tradici klasického malířství. Předpokladem duchovní transformace obrazu nejsou pro něho tedy jen vnější podmínky, zahrnující práci s kamerou, snímání zvuku, editace vzniklého materiálu, ale pozornost je upřena přímo na neobvyklou modifikaci samotného obrazu a dále také zvuku. Malířská obraznost zde nezadržitelně proniká z galerií a malířských bibliografií do filmového obrazu. Přesto, že hlavním zdrojem tvůrčích impulsů je pro Sokurova

415 Lauren Sedofsky, Plane songs: Lauren Sedofsky talks with Alexander Sokurov. Interview *Artforum International,* 40. 3*,* November 2001, s. 124.

416 O transformaci filmového obrazu, který se snaží napodobit historická malířská díla, se pokouší mnoho režisérů, z nichž nejúspěšnější byl zřejmě Peter Greenaway, Ridley Scott ve své prvotině *Soupeři* (1977), Derek Jarman a *Carravagio* (1986). V roce 1975 Stanley Kubrick v historickém snímku *Barry Lyndon* transformuje obrazy tak, aby připomínaly malířská plátna. Natáčí v pološeru interiéru osvětleného svíčkami za použití objektivu Carl Zeiss Planar 50 mm f/0.7, který používala NASA pro filmování odvrácené strany měsíce. Carlos Reygadas používá například specificky deformovaný objektiv, který rozostřuje okraje záběru ve filmu *Post Tenebras Lux* (2012).

417 Sokurovova filmografie čítá přes čtyřicet jak dokumentárních, tak hraných snímků. Začíná filmem pro televizi v roce 1975 *Léto Marii Vojnovoj*, první hrané filmy jsou *Truchlivá netečnost* z roku 1983 a *Osamělý hlas člověka* z roku 1987. Posledními filmy jsou *Faust* (2011) a *Frankofonie* (2015).

ruská klasická literatura a hudba romantismu, případně klasické moderny;[418] po vizuální stránce se dominantním zdrojem stává tradiční malířství. Jména především ruské romantické a realistické školy 19. století, která Sokurov zmiňuje, by pro mnohé byla zřejmě překvapením – Vasilij Andrejevič Tropinin, Michail Vrubel, skupina Peredvižniků, ale dále také německý romantický proud v čele s Casparem Davidem Friedrichem nebo anglický romantický krajinář Joseph Mallord William Turner. Sokurov nemá vztah k modernímu malířství a abstrakci a úplně tyto tendence opomíjí; z amerických malířů 20. století ho proto také nejvíce zaujal jen bytostný a citlivý realista Andrew Wyeth. Návštěvy muzeí se svým kameramanem Alexejem Fedorovem a pečlivé studium kompozice a povrchového napětí barevného rukopisu, zejména u romantických krajinomaleb Caspara Davida Friedricha, jsou tvůrčím způsobem zúročeny malířskými prostředky snad nejvíce právě ve filmu *Matka a syn*:

> [...] používal jsem velice jednoduché prostředky. Jednak zvláštní optiku ale také jsme pracovali na samotných čočkách jednoduchými nástroji jako štětci, barvami a tak – uměleckými metodami vycházejícími z malířství. To byl také zdroj všech požadavků kladených na kompozici. Spousty velice přesné, pečlivé práce se vkládalo do kompozice každého jednotlivého obrazu – tak jakoby se pracovalo na vzácném kamenu, po milimetrech, opatrně a s láskou.[419]

Snaha po vytvoření nového obrazu v souladu se statickou formou malířství je také výrazně podpořena výjimečnou délkou jednoho záběru. Film *Matka a syn* trvá 73 minut a obsahuje 58 záběrů, což znamená průměrnou délku jednoho záběru asi 1 minutu a 25 vteřin. Právě výsledný účinek jednotlivých záběrů, vycházejících z jejich délky, podpořen *modulativním* charakterem obrazů (který umožňuje digitální technologie), poskytuje možné pole úvah v souvislosti s teoretickými odkazy na dílo André Bazina a Waltera Benjamina. V rámci Bazinovy foto-ontologie můžeme hovořit o Sokurovově realizaci filmových *plans-sequences*, tedy dlouhých záběrů objektů, které jsou chápány

418 Sokurov uvádí především Čechova, Dostojevského, Tolstoje, jeho hudební inspiraci můžeme vysledovat ze zvukové stopy jeho filmů – jedná se o Mozarta, Beethovena, Čajkovského, Messiaena a Toru Takemitsu.

419 *Mutter und Sohn. Ein Film von Aleksander Sokurov.* (Press Booklet.) Také: Anna Bohn, Pinsel und Leinwand. Aleksander Sokurov gemalte Landschaften. In: Mutter und Sohn, *Schnitt* 3, 1997, s. 16. Více k problematice malovaného obrazu a jeho filmové modifikace: José Alaniz, 'Nature', illusion and excess in Sokurov's Mother and Son. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2.2, 2008, s. 183–204.

jako procesy *trvání a trvání změny.* V odkazu na úvahy Waltera Benjamina můžeme nastínit domněnku, že právě trvání nepatrně modifikovaného obrazu u Sokurova může obrazu jeho *auru* vrátit, nikoli technologickou reprodukcí odebrat.[420]

Domnělé splývání filmového a reálného času rozvíjel Sokurov systematicky již v předcházejících filmových projektech, zejména v dlouhometrážním filmu-záznamu *Duchovní hlasy. Z válečných deníků* (1995), který polodokumentární formou zachycuje situaci na Afghánsko-Tadžické hranici během vojenského konfliktu, v kterém nečinnost a klid mimo operace je zobrazena právě důrazem na statické prodlévání záběru. Výjimečná je první část, ve které jeden záběr stmívání v zimní krajině (v které zahlédneme figuru chodce), doprovázený autorovým monologem, meditací nad hudbou Mozartovou, Beethovenovou a Messiaenovou, trvá 36 minut.[421] Nepatrné modulace filmového obrazu, který zpočátku připomíná reprodukci malířského díla, umocňuje nejen jeho výjimečná délka, ale také a především analogová video-technologie za použití kamery Betacam SP, jejíž možnosti s důrazem na specifický charakter plochého zrna využívá Sokurov přibližně od poloviny 90. let.[422] Technické parametry nově vznikající a rychle se rozvíjející digitální technologie zvyšovaly také pravděpodobnost vzniku obrazu, který vyhovoval Sokurovovým představám – tedy obrazu, jehož struktura může být nepatrně modifikována tak, aby získala podobnost s již ověřenými hodnotami tradičního světového malířství. Sokurov se ale neuchyluje k těmto obrazům jako k evidentnímu a ověřenému nástroji nadčasovosti, jak to činí Tarkovskij, ale chce tyto obrazy přímo konstruovat a nechat je poté žít, aby mohly být případně zabydleny postavami jeho příběhů. Je zřejmé, že mladý Sokurov byl velmi ovlivněn Tarkovského vizuálními postupy[423] (například známou levitační scénou ve filmu *Solaris*), zejména pak ale metodou snímání povrchu malby ve spojitosti s „oddělenou“ zvukovou

420 Několik sekvencí ve filmu *Faust* (2011), například detail tváře Markétky [01:40:00 – 01:41:57], má auratický charakter. Na teoretický odkaz k dílu Bazinovu a Benjaminovu ve spojitosti se Sokurovem upozorňuje také Sabine Hänsgen, Sokurov's Cinematic Minimalism. In: Birgit Beumers, Nancy Condee (eds.), *Cinema of Alexander Sokurov.* London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 2011, s. 44.

421 Dostupné z: < https://www.youtube.com/watch?v=rXJm3qyjVrc> [Cit. 12. 9. 2018]

422 Možnosti transformovaného obrazu a jeho proměny za použití filmové analogové video technologie Betacam SP použil Sokurov ve filmu *Vojákův sen* (Sodier's dream, 1995), kde dochází k proměně plujících mraků do postavy ležícího vojáka. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Xf7IAi4AWCM> [Cit. 7. 11. 2016]. Tento 10–ti minutový film byl také původně součástí již zmíněného filmového polodokumentárního záznamu nazvaného *Duchovní hlasy. Z válečných deníků* (*Spiritual Voices: From the Diaries of a War*, 1995).

423 Andrej Tarkovskij ovlivnil Sokurovův vývoj již v jeho studentských letech, když působil na moskevské filmové škole VGIK (1975–1979), kterou Sokurov nedokončil. Tarkovskému (který také Sokurova obdivoval), věnoval svůj první dokument *Moskevká elegie* (1987).

stopou.[424] Sokurov ale namísto pouhé obrazové symboliky začíná usilovat o nalezení svébytného filmového obrazu, který by nebyl jen melancholickou reminiscencí na „duchovní umění", nebo „duchovní" symbolikou zatíženého záběru, jako je tomu u Tarkovského, který používá obrazy a kresby jako reference a zahrnuje obecně známá umělecká díla a jejich fragmenty do svých filmů. V Tarkovského dílech je duchovní přesah filmového obrazu odkazující k malířství technicky docílen velmi pomalou jízdou kamery nad povrchem obrazu, například nad Bruegelovými *Lovci ve sněhu* ve filmu *Solaris* (1971), nad kresbami Leonarda da Vinciho v *Zrcadle* (1975), nad nedokončeným Leonardovým obrazem *Klanění tří králů* v *Oběti* (1986). U Sokurova je, kromě této metody používané u Tarkovského, zjevná snaha pronikat dovnitř, tedy do hloubky perspektivy obrazů, případně strukturálně modifikovat filmové obrazy reality tak, abychom mohli do těchto „malířských" děl vizuálně vstupovat. Tato tendence se projevuje především ve dvou filmech – *Hubert Robert. Šťastný život* (1997*)* a *Elegie cesty* (2001). V těchto filmech se stáváme svědky něčeho neobvyklého. V *Elegii* následujeme vypravěče (Sokurova) v jeho cestě do Rotterdamu, připomínající svou pochmurností temný sen, který končí prostřednictvím velkých detailů zdánlivým vstupem do krajin obrazů, z kterých jakoby nebylo návratu.[425] (Tento princip, doprovázený Sokurovovým komentářem, je použit i ve filmu *Hubert* Robert). Aby obraz získal podobu snu jako nové substance, musí projít určitým diferenciálním posunem, musí se proměnit jeho samotná *molekulární* stavba, která směřuje ke změně obrazu, a to jak uvnitř, prostřednictvím struktury zrna; tak navenek, prostřednictvím jeho *anamorfické distorze*. Obrazy jsou, zejména ve filmech *Matka a syn* a *Faust*, často de-formovány svým protažením po horizontále nebo diagonále; vytvářejí dojem změny skupenství, tedy „zmražení", „tání" a „tekutosti" obrazu.[426] V těchto případech se

424 Tyto postupy sledují jiné cíle, než dokumentární filmy, které prostřednictvím povrchového záznamu uměleckých děl splňují narativní funkci, přibližující život a dílo umělců, jak je prezentuje Luciano Emmer, Henri Storck, Paul Haesaerts. V dokumentech Alaina Resnaise dramatický slovní doprovod sleduje příběhy umění a umělců na základě snímání pláten ve filmech *Vincent van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), Guernica (1950). Srov. Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts.* Edinburgh: University Press 2011.

425 Film zachycuje polo-dokumentární formou zimní cestu autora z Petrohradu do holandského muzea Bojimans Van Beuningen v Rotterdamu. V pološeru muzea kamera snímá povrchy obrazů holandských krajinářů jako jsou Pieter Jansz Saenredam, Hercules Pieterszoon Seghers, Hendrikus van de Sande Bakhuyzen, Andreas Schelfhout.

426 Postavy ve filmu *Faust* také provádějí nekontrolované pohyby: chodí sem a tam, zalézají do velmi těsných koutů, nemohou projít dveřmi, neboť do nich vstupují ve dvojici a zůstávají chvíli vězet v jejich rámu. Děj tedy probíhá, metaforicky řečeno, v jakýchsi „útrobách", kde jsme svědky jak „konstipace" figur, tak „rychlého průchodu", například skoku postavy z ochozu atd.

stávají jedinečným prostředkem, nosičem existence jejímž obsahem je nejen odlišná vnitřní dynamika, ale také její zklidnění, znehybnění, hraničící až s apatií, absencí, s přítomností smrti. V možném kontextu „duchovního přesahu" filmového obrazu a jeho srovnáním například s dílem Tarkovského je Sokurovova tvorba, jak už bylo řečeno, odlišná. Pro Tarkovského charakteristická symbolická hloubka a tíha filmových záběrů hraničí velmi často s „artistností". Tarkovskij nesmí nechat nikoho ani na chvíli na pochybách, že se jedná o skutečně velké umělecké dílo. Naopak Sokurovova tvorba je někdy zdánlivě civilní ve svém archivním, polo-dokumentárním přístupu, jindy hermeticky uzavřená v ponurosti a tíživosti nehybných obrazů, kdy pociťujeme již zmíněnou skrytou existenci smrti, jako neodmyslitelné součásti nového obrazu. Svými postupy v rámci čistě vizuálních prostředků naprosto výjimečným způsobem prohlubuje pole ryze autorského filmu.[427] V nekompromisních požadavcích, kladených na specifičnost filmového obrazu, hraje u Sokurova podstatnou roli také zvuk.

Filmový materiál, který prochází postupnou transformací obrazu a zvuku vytváří a edituje Sokurov systematicky v průběhu 90. let. Výsledkem, který v plné míře naplňuje jeho požadavky je jednak již zmíněný projekt *Duchovní hlasy. Z válečných deníků* (1995) a dále polodokumentární pětidílná série natočená původně pro televizi *Vyznání. Z deníku kapitána* (1998). Právě ve *Vyznání* proměny světelných fenoménů a jejich ustálení v krajině temnoty a šera navozují odlišný model vnímání. Film zachycuje neobyčejnými obrazy ponořenými do ponurého tónu tvrdý život námořníků plujících na zaoceánské lodi do přístavu v Murmansku, tedy na hranici severního pólu v Barentsově moři, kde přetrvávají světelné podmínky bílých nocí a kdy den trvá jen několik desítek minut. Sokurovovy dlouhé záběry potemnělých krajin, kterým je odebrána hloubka a jejichž struktura je ještě umocněna analogovou video technologií, se stávají skutečným

427 Sokurov každým filmem potvrzuje svou originalitu, která je sice oceňovaná na zahraničních festivalech, ovšem nesetkává se s pochopením běžného diváka. Jen necelá polovina jeho filmů byla uvedena v často omezené distribuci. Nejúspěšnějšími Sokurovovými filmy jsou *Matka a syn* (1997), *Ruská archa* (2002) a *Faust* (2011). Za vznik těchto filmů vděčí Sokurov především finanční podpoře nezávislé produkční společnosti Zero One Film GmbH v Berlíně a Rusko-Německé koprodukční spolupráci. Z osobností, které výrazně dopomohly k úspěchu *Matky a syna* v západních zemích patří především Susan Sontagová a Nick Cave.V rámci kontextu této studie je nutné také připomenout roli Paula Schradera. Když byl požádán německým nakladatelem, aby doplnil a rozšířil svou studii *Transcendentní styl ve filmu: Ozu, Bresson, Dreyer*, která byla vydána už v roce 1972 o nové autory, Schrader přemýšlel nad Andrejem Tarkovským a Abbásem Kiarostámím, ale nakonec prohlásil, že by se nakonec rozhodl pro Alexandra Sokurova, a to zřejmě po zkušenosti z prezentace jeho filmů na festivalech v Berlíně, Cannes, ale zejména v Telluride a New Yorku. Rozhovor Paula Schradera s Alexandrem Sokurovem. Dostupné z: <http://reflectionandfilm.blogspot.cz/2012/03/paul-schrader-interviewsaleksandr.html> [Cit.15.10. 2018].

ponorem do monochromie nízko-kontrastního, de-humanizovaného světa, který se svou tlumeností začíná míjet s požadavky a účinky běžné filmové reprezentace. Současně s působením těchto obrazů zní jakoby „odpojená“ zvuková stopa tichých šumů, hlasů, vzdálených útržků hudby, voiceover monologu. Fenoménem separace a samostatnosti zvukové stopy v dokumentární formě, která počítá s šerem, temnotou a tedy s potlačením přímé reprezentační funkce filmového obrazu, se zabývá v pozoruhodné studii Selmin Kara.[428] V kapitole „Akustika přetrvávající noci: Arktické a anempatické“ nalézá spojitost mezi Sokurovovým dílem *Vyznání* a dokumentárním experimentem Abbáse Kiarostamího *Pět: věnováno Ozuovi*, (kterým se podrobněji zabývám již v kapitole „Noc smyslů“). Kara začleňuje tato díla do širšího kontextu, do tendencí spojovaných s termínem „nonhuman turn“, [429] tedy s filosofií spekulativního materialismu (objektově orientované filosofie) a specificky s akustickou ekologií, která respektuje široké spektrum zvuků, jež existují samy o sobě a jsou v podstatě lhostejné k chování a emocím posluchače. Diegetický zvuk nebo hudba, které jdou samostatně a někdy proti smyslu filmové scény zmiňuje také Kara s odkazem na termín – *anempatický* zvuk, který je opakem *empatického* zvuku, jak je oba rozlišuje a pojmenovává Michel Chion. [430] Nezdá se ovšem, že by toto označení bylo právě v případě Sokurova vhodné. Zvuky se sice zdají být odpojeny od příběhu nebo obrazu, nejdou ale proti obrazu ale vytvářejí spíše svou specifickou identitu, která spočívá v práci s remixem Dolby Stereo zvuku a jeho specifickou úpravou pro DVD záznam. V této spojitosti zmiňuje Sokurov zvuk, který je manipulován a posunut, případně oddělen od obrazu. Kvalitativní povaha zvuku, která může navozovat nebo ovlivňovat mystérium duchovního obrazu, má v těchto případech spíše prozaický charakter:

> Při natáčení *Matky a syna* jsem používal Dolby zvuk, ale nemám to rád, protože je to komerční. Museli jsme bojovat s techniky, protože chtěli pořád, aby byl zvuk hlasitější. Říkal jsem jim, ne, musí to být slabší, ještě slabší. Zvuk je velice důležitá část mé práce.

428 Selmin Kara, The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetic Sound in Digital Documentaries. In: Carol Vernallis, Amy Herzog, John Richardson (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press 2015, s. 582–595.

429 Náplň konference, konané v květnu 2012 v Centru pro studia 21. století na University of Wisconsin Milwaukee definuje “nonhuman turn” jako kritický přístup post-humanismu, ekologie médií a objektově orientované ontologie vůči “human-centered”, tedy antropocentrické „pro-lidsky“ zaměřené a posuzované orientace na přírodu a technologii v umění a sociálních vědách.

430 Michel Chion, Claudia Gorbman (trsl.), *Audio-Vision: Sound on Screen.* New York: Columbia University Press 1994, s. 221. (*L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Editions Nathan 1990.)

> Snažím se uspořádat práci tak, aby film fungoval ve dvou rovinách. Takže *Matka a syn* jsou dva rozdílné obrazy – jeden vizuální film a druhý zvukový film. Měly by být schopny existovat odděleně. Když posloucháte zvuk filmu, mělo by to prostě stačit.[431]

Zvuk je u Sokurova, stejně jako u zmíněného Bressona manipulován nikoli ve prospěch obrazu, ale ve prospěch sebe samého za účasti obrazu. Je třeba se ovšem vrátit k počáteční argumentaci, která se týká vztahu povrchu a duchovního přesahu ve filmovém zobrazení.

Na příkladech Sokurovových (Bressonových) filmů je zjevné, že zvukové modifikace a posuny mají jednoznačně vliv na prohlubování dodatečné „duchovní" kvality obrazu a to zejména v případech, kdy je záběr odeslán do tichého modu jeho prodlévání. Vizuální hodnotu obrazu přejímá jeho zvukový doprovod, který se svým posunem vzdaluje diegezi běžné reprezentace. Cesta zpět k ověřené tradici malířského přístupu a jeho implementace do média filmu se u Sokurova nezdá být jen cestou k vytvoření zvláštní melancholie filmového obrazu, ale naznačuje způsob opouštění již známého teritoria přímé reprezentace jako bezchybného a pohodlného ponoru do hloubky filmové iluze. Sokurov svými projekty otevírá dveře do jiného světa, který jakoby připomínal závěrečný záběr jeho pozdější *Ruské archy* (2002), kdy kamera opouští rušnou společnost v prostorách Ermitáže a záběr sleduje průhledem dveří nekonečný oceán stoupajících mračen a výparů. Ale i tento pohled může být jen symbolikou odkazující k tajemnosti a nedostižnosti prchavých podstat, lhostejných k lidskému údělu. Sokurov často „rozpouští" filmový obraz dvojexpozicí zobrazující plynoucí mraky nebo páry. Těmito postupy odkazuje právě k prchavosti obrazu, který může být kdykoliv odeslán až na hranici svého mizení, své smrti; neboť, jak se zdá, je to snad jediná cesta k jeho opětovnému návratu, jeho znovunalezení v oproštěné, nové podobě, kterou obraz v současnosti definitivně ztrácí.

Proč je na závěr této disertační práce vybráno právě dílo Alexandra Sokurova? Sokurov je příkladem nekompromisního, tvůrčího, svrchovaně autorského přístupu k filmu. Přesto, že existuje řada režisérů artových filmů, kteří by splňovali tyto požadavky, Sokurovova tvorba se nejtěsněji dotýká všech témat, které jsou v této práci postupně uváděny: tedy pozastaveného, soběstačného záběru, tlaku mimoobrazového

431 Ian Christie, Returning to Zero. In: A. Sokurov, I. Christie (ed.), 'Sokurov on Sound and Returning to Zero'. *Sight and Sound,* 4, 1998, s. 14–17 (s. 16).

pole, iracionálního střihu, stáze, restrukturalizovaného obrazu jiného rodu, asynchronizace obrazu a zvuku; ale také obrazu, který získává zpět svou auru, nebo je vystaven svému mizení. Potřebu restrukturalizace filmového obrazu si uvědomuje i Jean-Luc Godard ve svých pozdních experimentech *Sbohem jazyku 3D* (2014) a zejména *Kniha obrazů* (2018). Záběry u Sokurova jsou ale restrukturalizovány nikoli v zájmu samotného experimentu, jako je tomu u Godarda, ale jsou strukturalizovány ve svém vztahu k času svou klidnou *sebe-modulací*, v které obraz/objekt splývá se svým trváním. Obraz, pohyb a čas nabývají takto charakter *nové kvality*, a to právě prostřednictvím splýváníí těchto tří fenoménů.

Kam se tedy v této práci poděly reflexe filmu, jak ho většina z nás zná; tedy reflexe velkého, nosného, lidského příběhu, který byl vlastně vždy jeho synonymem? Dá se nazvat lidským příběhem „vstup neočekávaného“ nebo strategie obrazových prodlev a posunů uvnitř plynutí (filmového) času? Pokud ano, vše ostatní už bylo řečeno.

9 Závěrem. Disertace. Geneze a souvislosti

Černobílé, zdánlivě nesouvisející obrazy prázdného předměstí, opuštěného staveniště, křižovatky, povrchu silnice, stromů – opakující se záběry stejných míst z různých úhlů, nořících se pomalu do tmy, v které se nakonec rozzáří jen světlo pouliční lampy. Závěr filmu *Zatmění* (1962) Michelangela Antonioniho se stal nečekaným, opravdovým průnikem do skutečnosti, kterou jsem neznal, neboť jakoby neexistovala mimo film. Před více než čtyřiceti lety jsem pocity, vyvolané těmito obrazy, spojoval se zvláštním druhem intuice, nepopsatelné slovy. Disertační práce, jejímž obsahem je snaha o objasnění tohoto zážitku, je tedy spojena s pocitem splaceného dluhu.

Téma tohoto textu bylo od samotného počátku doprovázeno mnoha otázkami. Je možné vytvořit nosnou strukturu výzkumného projektu na základě pocitů? Jak spolehlivě rozvíjet argumentaci, podpořenou fakty, pokud je ve hře tak prchavé téma, jakým je právě vyvolání intuice prostřednictvím filmových obrazů? Nejedná se v těchto případech jen o souhru náhod nebo o reakci citlivého subjektu na konkrétní filmové scény? Skutečnost, že filmu dominuje příběh, souvisí i s další otázkou: je vyvolání intuice ovlivněno jedinečností filmového příběhu, daného reprezentační funkcí obrazů, nebo se příčiny ukrývají někde jinde? Ale především: jak je možné, že odhalující účinek některých záběrů pociťuje v dané chvíli velké množství diváků?

Dlouholetý zájem o sledování filmových děl, související s pohledem daným mou výtvarnou profesí, mě utvrdil v přesvědčení, že záběry, které mají ambici přesahovat rámec běžné narativní funkce a (ve výjimečných případech) vyvolávat překvapivé okamžiky jakéhosi „závanu“ neznámé skutečnosti – mají podobná uspořádání. Tyto formace ale nelze sjednotit do rozpoznatelného stylu, který by měl přímou souvislost s narativní stavbou filmu, a to z důvodu jejich neočekávanosti a nevyzpytatelnosti. Obtížná je v tomto případě i definice důsledků těchto záběrů. Výše zmíněná formulace, tedy „překvapivé okamžiky závanu neznámé skutečnosti“ je problematická, neboť může stejně tak znít „překvapivé okamžiky závanu transcendence.“ Jedná se tedy o (skutečnější) skutečnost nebo její absolutní přesah? Zdá se, že ani jedno z těchto zdánlivě protichůdných tvrzení nebude chybné, neboť skutečným problémem je pojmenování nepojmenovatelného. Náznaky možného přístupu k tomuto tématu jsem postupně objevoval v publikaci, která má dodnes v mé knihovně nejohmatanější hřbet. Její titul zní: *Ne-lidské, úvahy o času* (v anglické verzi *The Inhuman, Reflections on*

Time),[432] která byla poprvé publikována v roce 1988 a jejímž autorem je Jean Francois Lyotard. Ústředním tématem této knihy je stav, kdy člověk a jeho úsudek selhává, kdy reprezentace selhává, a to v okamžicích působení nesmírnosti a tlaku *vznešeného* (*Geistesgefühl*) – „pocitu intelektu", souvisejícího s transcendencí, jak ho analyzoval Immanuel Kant. Význam této knihy ale také spočíval v několika odkazech k uměleckým dílům, které do určité míry reflektovaly okamžik „tady a teď", metaforického klínu, klenáku, který drží pohromadě virtuální klenbu onoho „ještě ne" a „už ne". Mohl jsem se tedy dočíst, že rozměrné, takřka monochromní plátno Barnetta Newmana je anděl, který neoznamuje nic, ale jeho samotná přítomnost je zvěstováním; že *Tonkunst* zvukových ploch Giacinta Scelsiho je, jak tvrdí ve svých textech, „schopen zbořit hradby Jericha"; ale později, v samostatné Lyotardově přednášce o filmu,[433] že transcendence je ve „stázi", pozastaveném filmovém záběru, jak o něm píše Paul Schrader.[434] (Tedy první impuls pro mou budoucí disertaci). Dalo se tedy poněkud přehnaně (obrazně) tvrdit, že Lyotard (ale před ním hlavně Deleuze) nastínil „sestup" od transcendentálního idealismu Immanuela Kanta ke konkrétní skutečnosti pohyblivých, světelných obrazů které: „zprostředkovávají silné okamžiky, časové křeče, jež nejsou transcendentní, protože tryskají z imanence, tedy z realistické zkušenosti a existence – filmař by řekl z neorealistické".[435] Právě ona „neo-realistická" zkušenost (a její elementární podmínky), podpořena významně odhalujícím dílem Deleuzovým se stala hlavní náplní celého projektu.

Název mé disertační práce *Intuice a vakuum filmového obrazu* může vytvořit zdání, že téma bude obhajobou neobyčejné schopnosti citlivého *subjektu* v odhalování nám utajených jevů, zprostředkovaných filmovými obrazy. Ve skutečnosti je tomu naopak. Většina kapitol této práce analyzuje fenomény a procesy, které souvisí s *účinky* diference, repetice, modulace, s „nehybností" nebo zvláštními formacemi elementárních prvků filmového obrazu; analyzuje tedy fenomény a procesy, které jsou *mimo-lidského* charakteru. Subjekt, konkrétně mozek, je tedy v tomto případě jen „promítacím

432 Jean-Francois Lyotard, *L'Inhuman: Causeries sur le temps*. Paris: Editions Galilée 1988. (angl. *The Inhuman, Reflections on Time.* Stanford: Stanford University Press 1991.)

433 Idea svrchovaného filmu *(Idée d'un film souverain)*. Přednáška ve Francouzském institutu v Mnichově, listopad 1995. In: Jean-Francois Lyotard, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové 2002, s. 98–111.

434 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 49.

435 Jean Francois Lyotard, Idea svrchovaného filmu. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové 2002, s. 99.

plátnem“ (použito Deleuzova termínu),[436] které účinky výše zmíněných procesů a fenoménů může, ale také nemusí, podle jeho kapacity, zachytit.

Nabízí se zde další otázka: proč jsou v rámci transcendující zkušenosti upřednostněny procesy zbavené emocí, procesy mimo-lidských fenoménů a mechanismů – když obsah audio-vizuálního umění, snadno sdělitelný reprezentujícími obrazy se zdá být dostatečný a přesvědčující? Možné vysvětlení tohoto přístupu se překvapivě nachází v okolnostech, nebo spíše podmínkách Schraderova pozastaveného (transcendujícího) filmovém záběru. Tento záběr totiž není „pozastaven“. Obrazy se dále míhají v pravidelném rytmu a nezdá se ani, že by byly nějak diferencovány, což jen potvrzuje, že si v jejich „nerozlišení“ začneme po chvíli diferenci, jako *zvláštní čas*, uvědomovat. Přibližujeme se tedy v tomto procesu od zážitku transcendence k samotným podmínkám, které jsou nutné k jeho uchopení. Současná filosofie není v tomto ohledu skoupá na koncepty a následná tvrzení: obrazy vznešeného byly u Kanta stále reprezentací, vznikaly a zanikaly k úžasu subjektu. Ale až se specifickým rytmem (vzdorujícím chaosu) se událost vznešeného ve své diferenciální povaze může u Deleuze aktualizovat, dokonce ve svém efektu zpřítomňovat v podobě uměleckých obrazů. A jakou roli má ve všem intuice? U Kanta je nepoznatelné, nedosažitelné „věci o sobě“ (noumenu) ve vnímání právě nejblíže jen intuice.[437] U Deleuze je intuice zdrojem veškeré tvorby, intuice je „slastí diference“[438] a diference je „věcí o sobě“, nejbližší fenoménu.[439] Právě rozsáhlá oblast odborné literatury, týkající se problematiky filmu v souvislosti s Deleuzovou interpretací umění, se stala zdrojem mého přístupu k zkoumanému tématu. Teorie byla podpořena i mým osobním pohledem, tedy interním pohledem umělce, který zohledňuje tvůrčí zkušenost před ryze teoretickými postupy, pro které je v současnosti oblast umění primárním zdrojem.

V úvodní kapitole mé disertace se filmový záběr stal „náhodným“ pasivním obrazem, který svou pasivitou připomínal těkající malířské plátno, vystavené ovšem tlaku neviditelného mimoobrazového pole. Tento tlak umožnil právě důraz na filmové

436 Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, s. 366.

437 Stephen Zepke, *Sublime Art, Towards an Aesthetics of the Future.* Edinburgh: University Press 2017, s. 130–131.

438 Gilles Deleuze, Pojem diference u Bergsona. In: *Pusté ostrovy a jiné texty.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 36.

439 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968, s. 286. (*Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, s. 222.)

setrvávání záběru, které je v dalších kapitolách podrobeno elementárním procesům diferenciace, opakování, segmentace, modulace. Operace těchto postupů stály u zrodu vizuálního „přízraku“, který má nespočet podob: jako agresívní *flicker-efekt*; jako stáze, tedy pasivní obraz, vyvolávající vstup *specifického času*; jako modulující, mihotající se obrazy *jiného rodu*; jako obraz temnoty nebo transparence. Zdánlivě formální přístupy k tématům mé disertace vycházejí z faktu, že film byl původně přece jen formou, tedy *filmem*, připomínajícím prostřednictvím své projekce fenomén, který provázel i mou tvorbu prakticky od začátku, a to – průsvitnost. Podobně jako tradiční fotografický záznam byl film průsvitným pásem obrazů, který vědomí zadržoval nebo propouštěl. Koncepty průsvitnosti i neprostupnosti jdou ale v úvahách Henriho Bergsona ještě dále a Deleuze na ně reaguje slovy: „Dojde-li posléze k tomu, že se jisté faktické vědomí ustaví ve vesmíru, v tom či onom místě plánu imanence, je to proto, že světlo zastavily nebo odrazily velmi speciální obrazy a poskytly ‚černé plátno‘, které [...] chybělo.“[440] Plátnem se staly živé obrazy vědomí.

Tato práce analyzuje procesy směřující k uvědomění si skutečnosti za pomoci překážek; je věnována (cirkulující) intuici, která vstupuje do filmu prostřednictvím „velmi speciálních obrazů“, jejichž pozastavení vytváří podmínky k její aktualizaci v podobě jiného času. Závěr tedy otevírá první kapitolu.

[440] Gilles Deleuze, *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 79.

Seznam vyobrazení

Obr. 01 – Záběry z filmu *Kód neznámý* (Michael Haneke, 2000).
Obr. 02 – Záběry z filmu *Kód neznámý* (Michael Haneke, 2000).
Obr. 03 – Záběr z filmu *Povolání: reportér* (Michelangelo Antonioni, 1974).
Obr. 04 – Partitura skladby *Electric Counterpoint* (Steve Reich, 1987).
Obr. 05 – Pohled do instalace *Broken Kilometr* (Walter de Maria, 1976).
Obr. 06 – Detail instalace *2000* (Walter de Maria, 1992).
Obr. 07 – Projekce filmu *Zen pro film* (Nam Jun Paik, 1964).
Obr. 08 – Záběr z filmu *Tree Movie* (koncept Jackson Mac Löw, 1961).
Obr. 09 – Grafické schéma pásů a detail filmu *The Flicker* (Tony Conrad, 1966).
Obr. 10 – Záběry z filmu *Jediný syn* (Jasudžiro Ozu, 1936).
Obr. 11 – Stáze ve filmu *Pozdní jaro* (Jasudžiro Ozu, 1949).
Obr. 12 – Záběr z filmu *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).
Obr. 13 – Post-šoková stáze ve filmu *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).
Obr. 14 – Závěrečný záběr filmu *Jeanne Dilmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (Chantal Akerman, 1975).
Obr. 15 – Záběr z filmu *Povolání: reportér* (Michelangelo Antonioni, 1974).
Obr. 16 – Záběry z filmu *Muž z Londýna* (Béla Tarr, 2007).
Obr. 17 – Vize krajiny z filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem* (Werner Herzog, 1974).
Obr. 18 – Krajinomalby ve filmu *Láska* (Michael Haneke, 2012).
Obr. 19 – Závěr filmu *Chuť třešní* (Abbás Kiarostamí, 1997).
Obr. 20 – Záběr z filmu *Surfacing on the Thames* (David Rimmer, 1970).
Obr. 21 – 24 obrazů z cyklu *Katedrála v Rouanu* Clauda Moneta, 1892–95.
Obr. 22 – Fotografie parku Maryon z filmu *Zvětšenina* ((Michelangelo Antonioni, 1966).
Obr. 23 – Detail fotografie z filmu *Zvětšenina* ((Michelangelo Antonioni, 1966).
Obr. 24 – Úvodní záběr filmu *Prokletí* (Béla Tarr*,* 1988).
Obr. 25 – Záběr jako únik kamery z filmu *Svoboda* (Lisandro Alonso, 2001).
Obr. 26 – Vojáček z filmu *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014).
Obr. 27 – Závěrečné záběry filmu *Mrtví* (Lisandro Alonso, 2004).
Obr. 28 – Kutálející se sprey z filmu *Detail* (Abbás Kiarostamí, 1990).
Obr. 29 – Jablko z filmu *Vítr nás odvane* (Abbás Kiarostamí, 1999).
Obr. 30 – Záběr chůze Estike, *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).
Obr. 31 – Záběr chůze pana Ezstera a Valušky, *Werckmeisterovy harmonie* (Béla Tarr, 2000).
Obr. 32 – Záběr chůze Iremiáše a Petriny *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).
Obr. 33 – Hiroshi Sugimoto, fotografie z cyklu *Theatres* (1978).
Obr. 34 – Prázdná políčka filmu, *Rozdvojená duše* (Alfred Hitchcock, 1945).
Obr. 35 – Temnota a mizení z filmu *Příběhy pana domácího* (Jasudžiro Ozu, 1947).
Obr. 36 – Bílá košile ve filmu *Turínský kůň* (Béla Tarr, 2011).
Obr. 37 – Bloudění jezdců v husté mlze, *Krvavý trůn* (Akira Kurosawa, 1957).
Obr. 38 – 79 minut modré, *Blue* (Derek Jarman, 1993).
Obr. 39 – Noční hladina a odraz měsíce, *Pětkrát věnováno Ozuovi* (Abbás Kiarostamí, 2004).
Obr. 40 – Úvodní dlouhá jízda kamery kolem zdí, *Satanské tango* (Béla Tarr, 1994).

Seznam citovaných filmů

ABC Afrika (Abbás Kiarostamí, 2001)
Aguirre, hněv Boží (Werner Herzog, 1972)
Americký gigolo (Paul Schrader, 1980)
Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, 1966)
Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960)
Auto Focus (Paul Schrader, 2002)

Bardo Follies (George Landow, 1966)
Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)
Béla Tarr: Být filmařem (Jean-Marc Lamoure, 2013)
Bennyho video (Michael Haneke, 1992)
Bílá stuha (Michael Haneke, 2009)
Blow out (Brian De Palma, 1981)
Blue (Derek Jarman, 1993)

Carravagio (Derek Jarman, 1986)
Čas vlků (Michael Haneke, 2003)
Červená pustina (Michelangelo Antonioni, 1964)
Cesta po Itálii (Roberto Rossellini, 1953)
Champagne (Alfred Hitchcock, 1928)
Chuť třešní (Abbás Kiarostamí, 1997)
Čtverec (Ruben Östlund, 2017)
Čtyřikrát (Michelangelo Frammartino, 2010)

Dar (Michelangelo Frammartino, 2003)
Decasia (Bill Morrison, 2002)
Deník venkovského faráře (Robert Bresson, 1951)
Detail (Abbás Kiarostamí, 1990)
Dobrodružství (Michelangelo Antonioni, 1960)
Dobrou, mámo (Severin Fiala, Veronika Franz, 2014)
Duchovní hlasy. Z válečných deníků (Alexander Sokurov, 1995)
Dvacetičtyřhodinové Psycho (Douglas Gordon,1993)

Echolalia (Thierry Kuntzel, 1980)
Elegie cesty (Alexandr Sokurov, 2001)

Faust (Alexandr Sokurov, 2011)
Frankofonie (Alexander Sokurov, 2015)
Funny Games (Michael Haneke, 1997)

Gauguin (Alain Resnais, 1950)
Gerry (Gus Van Sant, 2002)
Guernica (Alain Resnais, Robert Hessens, 1950)

Hands of Bresson (Kogonada, 2014)
Heli (Amat Escalante, 2013)
Herz aus Glas (Werner Herzog, 1976)
Hirošima, má láska (Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959)

Hubert Robert. Šťastný život (Alexandr Sokurov, 1996)

Identifikace ženy (Michelangelo Antonioni, 1982)

Jauja (Lisandro Alonso, 2014)
Jeanne Dilmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel (Chantal Akerman, 1975)
Jediný syn (Jasudžiro Ozu, 1936)
John Cage one 11 with 103 (John Cage, Andrew Culver, Henning Lohner, 1991–1992)
Journey to the West (Tsai Ming-liang, 2014)
Julien-Donkey Boy (Harmony Korine, 1999)

Kapsář (Robert Bresson, 1959)
Každý pro sebe a Bůh proti všem (Werner Herzog, 1974)
Když Paříž spí (René Clair, 1925)
Kniha obrazů (Jean-Luc Godard, 2018)
Kód neznámý (Michael Haneke, 2000)
Krásná hašteřilka (Jacques Rivette, 1991)
Krvavý trůn (Akira Kurosawa, 1957)
K smrti odsouzený uprchl (Robert Bresson, 1956)
Kvílení pro Sada - Hurlements en faveur de Sade (Guy Debord, 1952)

La Pointe Courte (Agnès Varda, 1954)
Láska (Michael Haneke, 2012)
Léto Marii Vojnovoj, (Alexandr Sokurov, 1975)
Linie násilí (Wim Wenders, 1997)
Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)
Loni v Marienbadu (Alain Resnais, 1961)

Manželství Marie Braunové (Rainer Werner Fassbinder, 1979)
Matka a syn (Alexandr Sokurov*,*1997)
Město lásky (Tomotaka Tasaka, 1928)
Michael (Markus Schleinzer, 2011)
Mishima: *A life Four Chapters* (Paul Schrader, 1985)
Mlčení jehňátek (Jonathan Demme, 1991)
Mléčná dráha (Benedek Fliegauf, 2007)
Moskevká elegie (Alexandr Sokurov, 1987)
Mrtví (Lisandro Alonso, 2004)
Muška (Robert Bresson, 1967)
Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, 1929)
Muž z Londýna (Béla Tarr, 2007)

Nana (Jean Renoir, 1926)
Naostro (Paul Schrader, 1979)
Nebe nad Berlínem (Wim Wenders, 1987)
Nebeské dny (Terrence Malick, 1978)
Německo v roce nula (Roberto Rossellini, 1948)
Něžná (Robert Bresson, 1969)
Nikdo mne nemá rád (François Truffaut, 1959)
Noc (Michelangelo Antonioni, 1961)
Norte, konec historie (Lav Diaz, 2013)

Nostalgia (Hollis Frampton, 1971)
Nostos I (Thierry Kuntzel, 1979)
Nostos II (Thierry Kuntzel, 1984)
Nymfomanka II (Lars von Trier, 2013)

Občan Kane (Orson Welles, 1941)
Oběť (Andrej Tarkovskij, 1986)
Osamělý hlas člověka (Alexandr Sokurov, 1987)
O těle a duši (Ildikó Enyedi, 2017)

Pády Ameriky/American Falls (Phil Solomon, 2000–2012)
Paříž spí (René Clair, 1925)
Passions (Bill Viola, 2000–2003)
Pátrání (Aneesh Chaganty, 2018)
Pátrání po jedné ženě (Michelangelo Antonioni, 1982)
Peníze (Robert Bresson, 1984)
Pět: Věnováno Ozuovi (Abbás Kiarostamí, 2004)
Podezření (Alfred Hitchcock, 1940)
Podzimní odpoledne (Jasudžiro Ozu, 1962)
Poslední pokušení Krista (Martin Scorsese, 1988)
Post Tenebras Lux (Carlos Reygadas, 2012)
Pozdní jaro (Jasudžiro Ozu, 1949)
Povolání: reportér (Michelangelo Antonioni, 1974)
Pravděpodobně ďábel (Robert Bresson, 1977)
Příběhy pana domácího (Jasudžiro Ozu, 1947)
Prokletí (Béla Tarr, 1988)
Provaz (Alfred Hitchcock, 1948)

Rampa (Chris Marker, 1964)
Rašómon (Akira Kurosawa, 1950)
Ray Gun Virus (Paul Sharits, 1966)
Rozdvojená duše (Alfred Hitchcock, 1945)
Rozhovor (Francis Ford Coppola, 1974)
Ruská archa (Alexander Sokurov, 2002)

Satanské tango (Béla Tarr, 1994)
Sbohem jazyku (Jean-Luc Godard, 2014)
Sedm samurajů (Akira Kurosawa, 1954)
Sedmý kontinent (Michael Heneke, 1989)
71 fragmentů chronologie náhody (Michael Haneke, 1994)
Shirin (Abbás Kiarostamí, 2008)
Škyt (György Pálfi, 2002)
Slon (Gus Van Sant, 2003)
Solaris (Andrej Tarkovskij, 1971)
Soupeři (Ridley Scott, 1977)
Spáč (Pascal Aubier, 1974)
Spánek (Andy Warhol, 1963)
Špičák (Yorgos Lanthimos, 2010)
Spiritual Voices (Alexander Sokurov, 1995)
Stalker (Andrej Tarkovskij, 1979)

Strom života (Terrence Malick, 2011)
Surfacing on the Thames (David Rimmer, 1970)
Svoboda (Lisandro Alonso, 2001)

Tajemství Oberwaldu (Michelangelo Antonioni, 1980)
Taxikář (Martin Scorsese, 1976)
10 on Ten (Abbás Kiarostamí, 2004)
Tenká červená čára (Terrence Malick, 2011)
Tenkrát v Anatolii (Nuri Bilge Ceylan, 2011)
The Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
The Flicker (Tony Conrad, 1965)
Tiché světlo (Carlos Reygadas, 2008)
Tom, Tom, dudákův syn (Ken Jacobs, 1969)
Tropická nemoc (Apichatpong Weerasethakul, 2004)
Truchlivá netečnost (Alexandr Sokurov, 1983)
Turínský kůň (Béla Tarr, 2011)
Turist (Ruben Östlund, 2014)
TV Budha (Nam Jun Paik, 1974)

Umberto D (Vittorio de Sica, 1952)
Utajený (Michael Haneke, 2005)
Utrpení (Paul Schrader, 1997)
Utrpení Panny orleánské (Carl Theodor Dreyer, 1928)

Vincent van Gogh (Alain Resnais, 1948)
Vítr nás odvane (Abbás Kiarostamí, 1999)
Vlnová délka (Michael Snow, 1967)
Vojákův sen (Alexandr Sokurov, 1995)
V Sylviině městě (José Luis Guerín, 2007)
Vyznání. Z deníku kapitána (Alexandr Sokurov, 1998)

Walker (Tsai-Ming liang, 2012)
Werckmeisterovy harmonie (Béla Tarr, 2000)

Yantra (James Whitney, 1950–57)

Záhada Blair Witch (Eduard Sanchez, Daniel Myrick, 1999)
Zatmění (Michelangelo Antonioni, 1962)
Zběsilost (Alfred Hitchcock, 1972)
Zen pro film (Nam June Paik, 1962–1964)
Zloděj kol (Vittorio De Sica, 1949)
Zrcadlo (Andrej Tarkovskij, 1975)
Zuřící býk (Martin Scorsese, 1980)
Zvětšenina (Michelangelo Antonioni, 1966)

Seznam literatury

AGAMBEN, Giorgio: Difference and Repetition: on Guy Debord's Film. In: MCDONOUGH, Tom (ed.): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2004, s. 313–319.

ALANIZ, José: 'Nature', illusion and excess in Sokurov's Mother and Son. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2.2, 2008, s. 183–204.

ALBERA, François – TORTAJADA, Maria (eds.): *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.

ANDERSON, Joseph L. – RICHIE, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry.* North Clarendon, VT.: First Edition, Charles E. Tuttle 1959.

ARTAUD, Antonin: *La vieillesse précoce du cinéma (Oeuvres complètes).* Paris: Éditions Gallimard 1994, sv. III, s. 99.

AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2010, s. 242.

BACHELARD, Gaston: Instant poétique et instant métaphysique. In: *Messages No. 2: Métaphysique et Poésie 1939*. Paris: Jean Flory, coll. Les Presses du Hibou 1939.

BACHER, Lutz: The Mobile Mise-en-scène: A critical analysis of the theory and practice of long-take camera movement in the narrative film. *Master's Thesis, Wayne State University*. Detroit, New York: Arno Press 1978, s. 190, 193.

BADIOU, Alain: *Cinéma*. Paris: Nova éditions 2010. (angl. *Cinema.* Cambridge: Polity Press 2013.)

BADIOU, Alain: *Conditions*. Paris: Éditions du Seuil 1992.

BADIOU, Alain: Etre, existence, pensee: prose et concept. In: Alain Badiou, *Petit manueld'inesthhique*. Paris: Éditions du Seuil 1998, s. 137–187.

BADIOU, Alain: *L'Être et l'Événement.* Paris: Éditions du Seuil 1988. (angl. *Being and Event*. London, New York: Continuum 2005, s. 191–198.)

BADIOU, Alain: *Le Siécle.* Paris: Éditions du Seuil 2005.

BADIOU, Alain: *On Beckett.* Manchester: Clinamen Press 2003, s. 82.

BADIOU, Alain: *Petit manuel d'inesthétique.* Paris: Editions du Seuil 1998, s. 137–187. (angl. BADIOU, Alain – TOSCANO, Alberto (trsl.): *Handbook of Inaesthetics.* Stanford: Stanford University Press 2005 s. 89–121.)

BALDWIN, Thomas: Felix Guattari's Swann. In: WATT, Adam (ed.): *Swann at 100 /à 100 ans*, *Marcel Proust Aujourd'hui Vol.12.* Bilingual edition. Amsterdam, New York: Brill/Rodopi 2015, s. 41.

BALZAC, Honoré de: *Neznámé arcidílo.* Praha: Československý spisovatel 1950. (Le Chef-d'œuvre inconnu. In: *L'Artiste, Journal de la Littérature et des Beaux-Arts.* Paris 1831.)

BARTHES, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 32.

BARTHES, Roland – HEATH, Stephen (trs.): *BARTHES Roland: Image, Music, Text: Essays selected and translated by Stephen Heath.* London: FontanaPress, HarperCollins Publishers 1977, s. 64–67.

BAUDRY, Jean-Louis: Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinétique* 7–8, 1970, s. 1–8.

BAZIN, André: Ontologie fotografického obrazu. In: *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979.

BAZIN, André: *Qu-esi-ce que le Cinema?* Paris: Editions du Cerf 1958. (angl. *What is Cinema? Volume II.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1971, 2005. s. 81, 82.)

BECKETT, Samuel: *Worstward Ho.* New York: Grove Press 1982.

BECKMAN, Karen – MA, Jean (eds.): *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, N. C.: Duke University Press 2008, s. 23–40.

BELLOÏ, Livio: *Poétique du hors-champ.* Revue Belge du Cinéma, Sv. 31. Bruxelles: APEC 1992.

BELLOUR, Raymond: *L'Entre-images: photos, cinéma, vidéo.* Paris: Les Editions de La Différence 1990. (angl. *Between-the-images.* Zurich: JRP/Ringier 2012, s. 129–136.)

BELLOUR, Raymond: *L'entre-images 2: Mots, Images.* Paris: Collection Trafic, P.O.L. 1999.

BENDOVÁ, Helena: Typy mimoobrazového pole (případ Hitchcocka a Hanouna). In: *Iluminace.* Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu 2003/3, s. 5–23. Praha: Národní filmový archiv.

BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: RITTER, Martin: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie.* Praha: Oikoymenh 2009.

BERGSON, Henri: *Hmota a paměť, Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003, s. 28.

BERGSON, Henri: *La pensee et le mouvant: Essais et Conférences.* Paris: Presses Universitaires de France, Quadrige/PUF 1938. (angl. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics.* New York: Philosophical Library 1946.)

BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb.* Praha: Mladá fronta 2003.

BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha: Nakladatelství Jan Leichter 1919, s. 22.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, CDK 2007, s. 15–20.

BLUE, James: *Excerpts from an Interview with Robert Bresson. June 1965.* (Los Angeles: Transcribed by the author 1969. Box 6, folder 41, James Blue Papers, Special Collections and University Archives, University of Oregon Libraries.) In: SCHRADER Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson*, *Dryer*. Chapter II: Bresson. Oakland: University of California Press 1972, 2018.

BOHN, Anna: Pinsel und Leinwand. Aleksander Sokurov gemalte Landschaften. In: Mutter und Sohn, *Schnitt* 3, 1997, s. 16.

BONITZER, Pascal (ed.): *Cahiers Du Cinéma,* 264, Fevrier. Broché: Paris 1976.

BONITZER, Pascal (ed.): Décadrage (Deframings). *Cahiers Du Cinéma,* 284, Janvier. Broché: Paris 1978.

BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1988.

BOUNDAS, Constantin V. (ed.): *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*. London, New York: Continuum 2009.

BRANDEN, Joseph W.: Andy Warhol's *Sleep:* The Play of Repetition. In: PERRY Ted (ed.): *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2006, s. 179–207.

BRESSON, Robert: *Poznámky ke kinematografu*. Praha: Dauphin 1998. (*Notes on Cinematography*. New York: Urizen Books 1997.)

BRESSONOVÁ, Mylène (ed.): *Bresson o Bressonovi. Rozhovory (1943–1983)*. Praha: Václav Žák – Casablanca 2016, s. 91.

BRUNETTE, Peter: *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois Press 2010.

BURCH, Nöel: *Theory of Film Practice*. Princetown: Princetown University Press 1981, s. 17–31.

BURCH, Nöel: *To the Distant Observer*. Berkeley: University of California Press 1979, s. 160.

CAMPANY, David (ed.): *The Cinematic (Whitechapel: Documents of Contemporary Art).* London: MIT Press 2007.

CAVELL, Stanley: *The World Viewed*, *Reflections on the Ontology of Film.* Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press 1971.

CHEVRIER, Jean-François: The Reality of Hallucination in André Bazin. In: DUDLEY, Andrew – HERVÉ, Joubert-Laurencin (eds.): *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*. New York: Oxford University Press 2011, s. 42–56.

CHION, Michel – GORBMAN, Claudia (trsl.): *Audio-Vision: Sound on Screen.* New York: Columbia University Press 1994, s. 221. (*L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Editions Nathan 1990.)

CHRISTIE, Ian: Returning to Zero. In: SOKUROV, Alexandr – CHRISTIE, Ian (ed.): Sokurov on Sound and Returning to Zero. *Sight and Sound,* 4, 1998, s. 14–17 (s. 16).

CHVATÍK, Ivan – KOUBA, Pavel (eds.): *Fenomén jako filosofický problém: sborník prací k filosofii Jana Patočky a Eugena Finka.* Praha: Oikoymenh 2000.

CIMENT, Michel: I Seek Not Description But Vision: Robert Bresson on *L'Argent*. In: QUANDT, James (ed.): *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival Group 1998, s. 509.

CORRIGHAN, Timothy: *The Essay Film: from Montaigne, after Marker.* New York: Oxford University Press 2011, s. 101.

CORTADE, Ludovic: *Le cinéma de l'immobilité: style, politique, reception.* Paris: Publications de la Sorbonne 2008.

COX, Christoph: Sonic Thought. In: COX, C. – JASKEY, J. – MALIK, S. (eds.): *Realism, Materialism Art.* CCS Bard, Center for Curatorial Studies, Bard College. Berlin: Sternberg Press 2015, s. 123–129.

CRITCHLEY, Simon: *Things Merely Are: Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*. New York, Oxfordshire: Routledge 2005.

CRITCHLEY, Simon: Calm: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In: *Film-Philosophy,* vol. 6, 2002, no. 48, 2002, Edinburgh.

CRONIN, Paul (ed.): *Herzog on Herzog*. London: Faber&Faber 2002, s. 107.
DAMISCH, Hubert: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture.* Paris: Editions du Seuil 1972. (angl. DAMISCH, Hubert – LLOYD, Janet (trsl.): *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting.* Stanford: Stanford University Press 2002, s. 224–226.)
DAWKINS, Roger: Deleuze, Peirce and the Cinematic Sign. In: *Semiotic Review Of Books*, *15*(2), 2005, Toronto, s. 8–12.
DELEUZE, Gilles: Bergson 1859–1941. In: *Pusté ostrovy a jiné texty: texty a rozhovory 1953–1974.* Preklad: PETŘÍČEK, Miroslav a MARCELLI, Miroslav. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 23.
DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus.* Praha: Garamond 2006.
DELEUZE, Gilles: *Différence et Répétition.* Paris: Presses Universitaires de France 1968. (angl. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, s. 222.)
DELEUZE, Gilles: Doslov ke knize: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart 2006, s. 220 (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique.* Paris: Éditions Gallimard 1967.)
DELEUZE, Gilles: *Film1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000.
DELEUZE, Gilles: *Film2. Obraz-čas.* Praha: Národní filmový archiv 2006.
DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Différence 1981 (pour la présente éditions électronique), (angl. *Francis Bacon: the Logic of Sensation.* New York, London: Continuum 2003).
DELEUZE, Gilles: L'Immanence: Une Vie. *Philosophie,* n. 47, 1995. Paris: Les Éditions de Minuit (angl. *Pure Immanence. Essays on A Life.* New York: Zone Books 2001, s. 26–27).
DELEUZE, Gilles: *Logika smyslu.* Praha: Karolinum 2013. (orig. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit 1969.)
DELEUZE, Gilles: Pojem diference u Bergsona. In: *Pusté ostrovy a jiné texty: texty a rozhovory 1953–1974.* Preklad: PETŘÍČEK, Miroslav a MARCELLI, Miroslav. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 36.
DELEUZE, Gilles: *Pourparlers 1970–1990.* Paris: Les Éditions de Minuit 1990 (pour la présente éditions électronique 2013, s. 378).
DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. Les Éditions de Minuit 1972. (angl. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* New York: Viking Penguin 1977.)
DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh 2001, s. 147.
DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Tisíc plošin.* Praha: Herrmann & synové 2010, s. 353.
DIDI-HUBERMAN, Georges: Postřehnout: Mezi vyjevováním a mizením. In: SVATOŇOVÁ, Kateřina – KRTILOVÁ, Kateřina (eds.): *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Karolinum 2017, s. 38.
DIEKMANN, Stefanie – GERLING, Winfried (eds.): Freeze Frames: *Zum Verhältnis von Fotografie und Film.* Bielefeld: Transcript 2010.

DOEBLER, Peter L.: Going beyond Cézanne: The Development of Robert Bresson's Film Style in Response to the Painting of Paul Cézanne. In: *Senses of Cinema,* 43, May 2007. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2007/spotlight-on-robert-bresson/ bresson-cezanne/> [Cit. 5. 4. 2018].

DUDLEY, Andrew – HERVÉ, Joubert-Laurencin (eds.): *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*. New York: Oxford University Press 2011, s. 42–56.

DUHAMEL, Georges: *Scenes de la vie future.* Paris: Mercure de France 1930.

ELSAESSER, Thomas – HAGENER, Malte*: Film Theory: an Introduction Through the Senses*. New York: Routledge 2010, s. 35–54.

FERENC, Petr: *La Monte Young: Želvím krokem vstříc historii.* HIS Voice. Praha: Hudební informační středisko 5/2012.

FLANAGAN, Matthew: *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film.* PhD thesis. Exeter: University of Exeter 2012.

FLANAGAN, Matthew: *Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema*. *16:9* In English 6/29 (1), 2008. 16:9 Online Danish journal of film studies. Dostupné z: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> [Cit. 11.10. 2019].

FLAUBERT, Gustave: Letter to Louise Colet, January 16, 1852. In: STEEGMÜLLER, Francis (trsl.): *The Letters of Gustave Flaubert 1830–1857.* Cambridge: The Belknap Press/Harvard University Press 1980, s. 54.

FLAXMAN, Gregory (ed.): *The Brain is the Screen*, *Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000.

FRAMPTON, Daniel: *Filmosophy*. New York: Columbia University Press 2006, s. 7.

FRIED, Michael: *Art and Objecthood, Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, s. 168.

GREEN, David – LOWRY, Joanna (eds.): *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks/Photoforum 2006.

GRIMSHAW, Jeremy: *Draw A Straight Line And Follow It: The Music And Mysticism Of La Monte Young*. New York: Oxford University Press 2011.

GRUNDMAN, Roy (ed.): *A Companion to Michael Haneke*. New York: Wiley-Blackwell 2010.

GRYGAR, Mojmír: „Tupý smysl" a „nezáměrnost". Poznámky k sémiotice R. Barthese a J. Mukařovského. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umení.* Ročník 28/1. Praha: Akademia 1991, s. 204–218.

GUIDO, Laurent – LUGON, Olivier (eds.): *Between Still and Moving Images: Photography and Cinema in the 20th Century.* Bloomington: John Libbey Publishing 2012.

GUNNING, Tom: Moving Away from the Index. In: *Screen Dynamics, Mapping the Borders of Cinema*. Austrian Film Museum 2012, s. 42–52.

GUNNING, Tom: What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. In: Karen BECKMAN, Karen – MA, Jean (eds.): *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, N.C.: Duke University Press 2008, s. 23–40.

HALLWARD, Peter: *Out of this World, Deleuze and the Philosophy of Creation*. London, New York: Verso Books 2006, s. 71.

HÁMOS, Gusztáv – PRATSCHKE, Katja – TODE, Thomas (eds.): *Viva Fotofilm: Bewegt/unbewegt.* Marburg: Schüren Verlag 2009.

HANSEN, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media.* Cambridge, London: MIT 2004.

HÄNSGEN, Sabine: Sokurov's Cinematic Minimalism. In: BEUMERS, Birgit – CONDEE, Nancy (eds.): *Cinema of Alexander Sokurov.* London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd. 2011, s. 44.

HARMAN, Graham: Object-Oriented Philosophy. In: *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures.* Winchester: Zero Books 2010, s. 94.

HARRISON, Charles – WOOD, Paul (eds.): *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Malden: Blackwell Publishing 1992, 2003, s. 580–582.

HEIDEGGER, Martin: A Dialogue on Language. In: *On the Way to Language*. New York: Harper & Row Publishers 1982, s. 16.

HEIDEGGER, Martin – MALICK Terrence (trsl.): *Vom Wesen des Grundes. The Essence of Reasons. A Bilingual Edition*. Evanston, IL: Northwestern University Press 1969.

HENDERSON, Brian: The Long Take. In: *A Critique of Film Theory*. New York: E. P. Dutton 1980, s. 53–54.

HENRY, Michel: *Voir l'invisible: Sur Kandinsky.* Paris: Éditions François Bourin 1988. (angl. *Seeing Invisible: On Kandinsky*. London, New York: Continuum 2009, s. 15)

HILLIER, Paul (ed.): *Steve Reich*, *Writings on Music 1965–2000*. New York: Oxford University Press 2002, s. 34–36.

HOWARD, Michael: *Encyclopedia of Impressionism*. San Diego, CA: Thunder Bay Press 1997, s. 224.

HULSE, Brian – NESBITT, Nick (eds.): *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music.* Farnham, Burlington: Ashgate Publishing 2010, s. 3.

JACOBS, Ken: *Tom, Tom the Piper's Son*, *1969–1971 b/w 110'*. Exploding Special Issue, Paris: Light Cone Video 2001.

JACOBS, Steven: *Framing Pictures: Film and the Visual Arts.* Edinburgh: University Press 2011.

JAFFE, Ira: *Slow Movies: Countering the Cinema of Action.* New York: Columbia University Press 2014.

KOEPNICK, Lutz: *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2017.

KOEPNICK, Lutz: *On slowness – Toward an aesthetic of the contemporary.* New York: Columbia University Press 2014.

KOVÁCS, András Bálint: *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes.* London, New York: Wallflower Press Book, Columbia University Press 2013, s. 19.

KRASZNOHORKAI, Lászslo: *Satanské tango.* Brno: Host 2003, s. 120.

KRAUSS, Rosalind: Grids. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge: MIT Press 1985, s. 9–22.

LEVINAS, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje.* Praha: Oikoymenh 1997, s. 48–49.
LÍMAN, Antonín: *Mistři japonského filmu, 13 esejů.* Praha-Litomyšl: Paseka 2012, s. 7–8.
LING, Alex: *Badiou and Cinema.* Edinburgh: University Press 2011, s. 58–59, s. 79n.
LINGIS, Alphonso: Nightwatch. In: *The Imperative*. Bloomington: Indiana University Press 1998, s. 9–10.
LOHT, Shawn: *Phenomenology of Film: A Heideggerian Account of the Film Experience.* London: Lexington Books 2017, s. 75–83.
LYOTARD, Jean-Francois: Acinema. In: JONES, Graham – WOODWARD, Ashley (eds.): *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film.* Edinburgh: University Press 2017, s. 33–42.
LYOTARD, Jean-Francois: Idea svrchovaného filmu (*Idée d'un film souverain*): Přednáška ve Francouzském institutu v Mnichově, listopad 1995. In: *Návrat a jiné eseje.* Praha: Hermann & synové 2002, s. 98–111.
LYOTARD, Jean-Francois: *L'Inhuman: Causeries sur le temps.* Paris: Editions Galilée 1988. (angl. *The Inhuman*. *Reflections on Time.* Stanford: Stanford University Press 1991, s. 99–105.)
LYOTARD, Jean-Francois: Okamžik, Newman. In: *Putování a jiné eseje.* Praha: Herrmann & synové 2001, s. 110. (*L'Inhuman: Causeries sur le temps.* Paris: Editions Galilée 1988.)
MÂCHE, Francois-Bernard: *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion.* 2e éd. Paris: Méridiens-Klincksieck 1990, s. 26.
MALIK, Suhail – AVANESSIAN, Armen (eds.): *Genealogies of Speculation, Materialism and Subjectivity since Structuralism.* London, New York: Bloomsbury Publishing 2016.
MALLARMÉ, Stéphane – WEINFIELD Henry (trsl.): *Collected Poems.* Berkeley: University of California Press 1994, s. 142–144.
MARGULIES, Ivone: Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City, Sons,* and *Close Up*. In: MARGULIES, Ivone (ed.): *Rites of Realism, Essays on Corporeal Cinema.* Durham, N.C.: Duke University Press 2002, s. 217–244.
MARRATI, Paola: *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, s. 93.
MCCANN, Ben – SORFA, David (eds.): *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia.* London, New York: Wallflower Press 2012.
MEILLASOUX, Quentin: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence.* Paris: Éditions du Seuil 2006. (angl. *After Finitude, An Essay on the Necessity of Contingency*. London, New York: Continuum 2008, s. 2–3.)
MEILLASOUX, Quentin: *Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Meaningless Sign*. Berlin: Freie Universität 2012.
MEILLASOUX, Quentin: *Le Nombre et la sirène: Un déchiffrage du 'Coup de Dés' de Mallarmé.* Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. (angl. *The Number and the Siren*: *A Decipherment of Mallarmé's 'Coup de Dés'*. Falmouth, New York: Urbanomic/Sequence Press 2012.)

MEILLASOUX, Quentin: *Subtraction and Contraction: Deleuze Immanence, and Matter and Memory.* In: MACKAY, Robin (ed.): *Collapse Volume III: Unknown Deleuze*, s. 72. Falmouth: Urbanomic 2007.

MEKAS, Jonas: Interview with Peter Kubelka. In: SITNEY, P. Adams (ed.): *Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press 2000. Orignially published in *Film Culture*, no. 44, spring 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice: Introduction. In: *Signs*. Evanston, IL.: Northwestern University Press 1964, s. 19.

MERTENS, Wim: *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill (1983) 1988, s. 120–121.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky.* 1.vyd. Praha: Odeon 1966, s. 182.

MULLARKEY, John: *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality.* London: Palgrave Macmillan 2009.

MULVEY, Laura: *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006.

NEKES, Werner: Kinefeldtheorie. In: 6. Internationaler Experimentalfilm Workshop. Osnabrück 1984, s. 162.

O'CALLAGHAN, Casey: *Sounds: A Philosophical Theory*. New York: Oxford University Press 2007.

O'MAOILEARCA, John Ó. – DE MILLE, Charlotte: *Bergson and the Art of Immanence, Painting, Photography, Film.* Edinburgh: University Press 2013.

OTTO, Rudolf: *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě.* Praha: Vyšehrad 1998, s. 37.

PAECH, Joachim: Bilder-Passagen. In: *Kinoschriften, Jahrbuch 3.* Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs. Gesellschaft für Filmtheorie 1992.

PAECH, Joachim: Das Bild zwischen den Bilden. In: PAECH Joachim (ed.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Stuttgard, Weimar: Metzler 1994, s. 163–178.

PAIK, Nam June: Input-Time and Output-Time. In: SCHNEIDER, I. – KOROT, B. (eds.): *Video Art: An Antology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1976, s. 98.

PAÏNI, Dominique: Le temps exposé: Le Cinéma de la salle au musée. *Cahiers du Cinéma,* n edition, February 24, 2002, Paris.

PORTON, Richard – HANEKE, Michael: Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke. In: *Cinéaste*, 31(1), 2005, New York, s. 50–51. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/41689938> [Cit. 03. 06. 2018].

QUANDT, James (ed.): *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival Group 1998, s. 509.

RANCIER, Jacques: *Béla Tarr, The Time After.* Minneapolis: Univocal Publishing 2013, s. 41.

REICH, Steve – HILLIER, Paul (ed.): *Writings on Music, 1965–2000*. New York: Oxford University Press 2002.

REMES, (REMESELNIK) Justin: *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis.* New York: Columbia University Press 2015.

RICHIE, Donald: *Ozu: His Life and Films.* Berkeley: University of California Press 1974.

RICHIR, Marc: Co je fenomén? In: NOVOTNÝ, Karel (ed.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Praha: Oikoymenh 2010, s. 230.

RITTER, Martin*: Literárněvědné studie. Výbor z díla I.* Praha: Oikoymenh 2009.

RODOWICK, David N. (ed.): *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

RODOWICK, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, London: Duke University Press 1997.

RØSSAAK, Eivind: *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2011, s. 14.

ROSSET, Clément: Archives. *La Nouvelle Revue Française*, č. 373, únor 1984, Paris.

ROSSOUW, Martin, P.: There's Something about Malick: Film-Philosophy, Contemplative Style, and Ethics of Transformation. In: *New Review of Film and Television Studies,* 15:3, 2017, London, s. 279–298.

RYBIN, Steven: *Terrence Malick and the Thought of Film.* Lanham, Maryland: Lexington Books 2012.

SCHEFER, Jean-Louis: L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma*, Paris: Gallimard 1980. (angl. *The Ordinary Man of Cinema*. Los Angeles: Semiotext 2016.)

SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press 1972, s. 49.

SEDOFSKY, Lauren: Plane Songs: Lauren Sedofsky talks with Alexander Sokurov. In: *Artforum International,* 40.3*,* November 2001, New York, s. 124.

SELMIN, Kara: The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetic Sound in Digital Documentaries. In: VERNALLIS, Carol – HERZOG, Amy – RICHARDSON, John (eds.): *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media.* New York: Oxford University Press 2015.

SINNERBRINK, Robert: A Heideggerian Cinema?: On Terence Malick's *The Thin Red Line. Film-Philosophy,* v. 10, n. 3, 2006, Edinburgh.

SITNEY, P. Adams: *Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943–2000*. New York: Praeger 1973.

SOKUROV, Alexandr: „Zobrazení a montáž", (Изображéние и монтаж), rozhovor s Dmitrijem Saveljevem. *Iskusstvo Kino,* 12, 1997, Moskva, s. 113.

SOMERS-HALL, Henry: Deleuze and Merleau-Ponty: The Aesthetics of Difference*.* In: BOUNDAS, Constantin V. (ed.): *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*. London, New York: Continuum International Publishing Group 2009, s. (124) 123–131.

STERN, Anne-Lise: *Le Savoir-deporté. Camps, histoire, psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil 2004.

STEYERL, Hito: In Defense of the Poor Image. In: ARANDA, Julieta – WOOD, Brian Kuan – VIDOKLE, Anton (eds.): *The Wretched of the Screen*. E-flux journal series. Berlin: Sternberg Press 2012, s. 32.

SUGIMOTO, Hiroshi – BELTING, Hans: *Hiroshi Sugimoto: Theatres*. New York, London: Sonnabend Sundell Editions & Eyestorm 2000.

SVATOŇOVÁ, Kateřina – KRTILOVÁ, Kateřina (eds.): Dieter Mersch, Anamorfotika jako postup. In: *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií.* Praha: Academia 2016, s. 347.

SZCZEPANIK, Petr: Mezi-obrazy Raymonda Belloura. *Iluminace*, Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, Ročník 14, 2002, č. 4 (48), s. 89. Praha: Národní filmový archiv.

TARKOVSKIJ, Andrej: *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema.* Austin: University of Texas Press 1989, s. 117.

THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis.* Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, s. 339–40.

TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart 2006, s. 176–177.

VERNALLIS, Carol – HERZOG, Amy – RICHARDSON, John (eds.): *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press 2015, s. 582.

WHEATLEY, Catherine: *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image.* New York, Oxford: Berghahn Books 2009.

WHITEHEAD, Alfred North: *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge.* Cambridge: Cambridge University Press 1919, s. 198.

WILLIAMS, James: *Gilles Deleuze's Philosophy of Time, A critical Introduction and Guide.* Edinburgh: University Press 2011.

WILSON, David (ed.): 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle. *Cahiers Du Cinéma*, Vol. 4. London and New York: Routledge 2000, s. 197–203.

WOLLEN, Peter: The Semiology of the Cinema. In: *Signs and Meaning in the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press 1969, 1972, s. 116–54.

YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema.* New York: E.P. Dutton & Co. 1970.

ZEPKE, Stephen: *Sublime Art, Towards an Aesthetics of the Future.* Edinburgh: University Press 2017, s. 130–131.