

Filmový obraz a společnost.

Demmer Simona

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití uvedené literatury

V Praze dne 26. 1. 2006

Obsah:

1. Úvod.....	4
2. Kinematografická společnost.....	8
3. Problematika filmového obrazu.....	26
4. Filmový obraz.....	32
5. Obraz a pohyb.....	41
6. Kinematografie a pohyb.....	46
7. Obraz a konstrukce celku.....	54
8. Závěr.....	63
9. Přílohy.....	68
10. Literatura.....	77

1. Úvod

Filmový obraz a společnost je tématem velice aktuálním, přičemž dnešní společnost – kinematografická společnost - je seskupením lidí, kteří jsou velice významně a profánně ovlivněni efekty filmových technik a obrazů. Pohyb, čas a rychlost jsou prevalentními atributy dnešní demokratické a postmoderní společnosti. Naše vnímání a celková percepce se musí přizpůsobit stále se zrychlujícím obrazům. Rozlišujeme pojem aparátu (kamery, technologie stříhu, fotografie...) a percepci na straně společnosti. Hovoříme-li o aparátu, pojednáváme o technologii záznamu, či jinými slovy, jakým technologickým postupem jsou jednotlivá zobrazení dosahována. Dispozitiv se týká toho, za jakých kulturních podmínek či v jaké situaci se nachází subjekt vnímání vzhledem k předmětu vnímání.

Filmové obrazy jsou divákem vnímány především jako scény, na filmovou tvorbu nenahlíží vně, ale zevnitř, stává se pozorovatelem či tzv. voyeuem. – ikonickým postmoderním já. Pro voyeura je pohled vším a dle M. Foucaulta se jedná o pohled dohlížející, který učiní dozorcem sebe sama. Filmová produkce v sobě zahrnuje jak složku dohlížející, tak reflexivní. Hovoříme o zvnitření formy dohlížení a slídlství. Subjekt tedy vidí aniž by byl viděn a filmová řeč neodkazuje k promluvě, ale k tomu, co z ní je k vidění. Divák se stává voyeuem mimo jiné tím, že sleduje obrazy, které jsou separátní a pohybem se mění v kontinuální tok děje. Voyeur je zcela zřetelný společenský typ, jenž nachází cíl svého zájmu v aktu dívání, které můžeme označit za nečisté, slídliské, neboť jeho předmětem jsou soukromé činnosti jiných. Film využívá různé podob voyeurství jako například v lékařství či psychoanalýze – pohled klinický nebo informační či zpravodajský pohled například v žurnalistice či zpravodajství.

Pohled voyeura se stává nesdílnou součástí kinematografické společnosti, s kterou se rozšířilo poznání o sféru „pohyblivých obrazů“, o oblast technologického vidění – o čtení a rozpoznávání se

v technických obrazech aparátů. Nedostatky lidského oka jsou kompenzovány vědecky přesnou čočkou filmové kamery. Pohled kamery se výrazně liší od renesanční perspektivy, kdy malíř nahlížel na objekt. Kamera je skrytou pozorovatelkou. Technické obrazy začínají nahrazovat práci oka a zajišťují perspektivu sjednocení pohledu. Tzv. mechanické oko reprodukuje na bázi technické koncepce obrazy skutečného oka a sjednocuje odlišné, aby zdůraznil celek.

Kinematografický pohled kamery se stal odpovědí na touhu po dvojí reflexivitě – na touhu být viděn a vidět. Voyeuem se stává člověk, který se opakovaně dívá a slídí proto aby jednak viděl, ale také proto, aby porozuměl tomu, co vidí. Hranice, které dosud oddělovaly soukromý život jedince a veřejný život společnosti jsou zrušeny. Pomocí stříhu dochází k zneviditelnění filmového aparátu, záběry jsou navzájem pospojovány.

Interpretační pohledy mají v kinematografické společnosti množství výrazů a vyjádření, kterými lze interpretovat viděné a způsob zobrazení. Mezi interpretační pohledy se řadí téma voyeurů, genderu, problematika technologie moci či psychoanalytický diskurs. Otázka interpretačního pohledu je otázkou relace vidění a zobrazení z hlediska dvojice subjekt – pohled a dle Merleau-Pontyho pomocí aktů vidění učinit neviditelný svět světem viditelným.

K hledisku problematiky filmového obrazu bychom měli zmínit teorii kamerové skutečnosti, která předpokládá, že oko kamery či cvičeného pozorovatele je přesnější než oko pozorovatele necvičeného a přesnost a pravdivost jsou přímo vztaženy k blízkosti objektu. Dále je však třeba poznamenat, že je možné jednu a tutéž událost snímat kamerou z rozličných úhlů pohledu – čímž se od sebe jednotlivé záběry liší. To, co vidíme, je výsledkem určitého promítání kulturou již vytvořených vzorců náhledů, díky nimž vidíme jisté tvary a objekty právě tak, jak je vidíme.

Pohled diváka obsahuje dva aspekty: pohled směřovaný k objektu a pohled jiných, zpětně směřovaný na diváka. Pohled je vždy spojen s hleděním druhého a především prostřednictvím tohoto pohledu je

vytvářen subjekt. Náš pohled dle Merleau-Pontyho vytváří neviditelný svět viditelným. Pokud je viditelnost z důvodu setmění či příliš silného slunce snížena, musí naše oko vynakládat úsilí aby nejen vidělo, ale také rozpoznávalo. Tento krok ve filmu přeskakujeme, kamera jej utváří za nás.

Když nahlížíme na obraz, prožíváme tzv. dvojí percepci. Naše oko nejprve trhavě „naskenuje“ obraz a až poté přichází plynulé sledování předmětu u pohyblivého obrazu. Filmové obrazy následují po sobě a jsou propojovány mluvou, hudbou či jinými zvuky. Neexistuje však nějaká formule podle které by se obrazy pospojovávaly, avšak je nutné zachovat jakousi koherenci, aby konečný produkt byl divákovi srozumitelný. K pochopení filmového obrazu je třeba aplikovat představu, jenž je rovinou na níž se obraz stýká s představivostí.

Rozlišujeme mezi fotografickým a filmovým obrazem. Fotografický obraz je jednotlivý, nelze jej propojit s jiným obrazem, je singulárním sdělením oproti obrazu filmovému, který je součástí posloupnosti a chápeme jej jako text. Význam filmového obrazu záleží na předmětech, na jejich pohybu a zdůrazněných relacích. Film a fotografie nám prezentují objekt, kdežto malba jeho reprezentaci. Filmový obraz můžeme chápat jako výsledek znovu-nastolení a zprostředkování minulých dějů. Fotografii a filmu přísluší perspektiva, která patří do oblasti kultury vidění a jejíž základem je linearita, linie posloupnosti, která vyjadřuje svět v systému relací.

Film dodává obrazy – vjemy, akce, afekce a pohyb. Lidé jsou namísto jednání spíše ohniskem pohybu citů, toho, co prožívají při sledování filmového děje, aniž by mohli na tyto prožitky bezprostředně reagovat. Stávají se spirituálními automaty filmu. Pohyb se podřizuje času, stává se nepravým pohybem, pohybem podléhajícím kinematograficky pojatém času. V kinematografickém světě se z člověka stává divák pasivní, nechává plynout perceptivní data aniž by na ně reagoval. To, co nazýváme idejemi je uskutečnění znaku. Ve filmu jsou znaky obrazy.

Dle Deleuze, nejzákladnější vlastností filmového obrazu je pohyb a Bergsonova teorie pojímá to, co pohyb vyjadřuje, jako změnu kvalitativní, a to, z čeho se sestává, jako vztahy časové spíše než prostorové. Bergson dále definuje kinematografickou iluzi jako spojení nehybných řezů a abstraktního času neboli pohyb, zamrznutý do formy okamžitých pozicí, seřazený v lineárním a nezvratném kontinuu a s automatickou rychlostí dvaceti čtyř políček obrazů za vteřinu. Avšak obraz – pohyb a obraz – čas jsou dvěma zásadně odlišným konceptualizacemi času. Vztah pohyb – čas, s nímž film pracuje a obecně platí pro celou kinematografii vtiskuje do percepce a mentálního pole člověka zrychlený formát zkušenosti vnímání. Pohyb má dvě podoby: je tím, co probíhá mezi objekty nebo částmi a zároveň je tím, co vyjadřuje trvání nebo celek.

Každý pohyb, pokud je to přechod z míst a na místo, je absolutně neoddělitelný a každé rozdělení hmoty s absolutně určenými obrysy je subjektivní a umělé. Skutečný pohyb je spíše přenos stavu než věcí a vzniká ve dvou formách; sám záběr se stává pohyblivým pohybem kamery – připojení záběrů montáží.

Montáž je dle Ejzenštejna celkem filmu. Je skladbou a uspořádáním obrazů. Ve francouzské škole je přítomen primární dualismus: relativní pohyb, jenž je pohybem hmoty a absolutní pohyb – pohyb ducha. Film nikdy není tvořen z jediného druhu obrazů. Spojování a montáž je jakási kombinatorika, uspořádání obrazů - pohybů a obrazů – vjemů za sebou.

1. Kinematografická společnost

Pohled voyeura

Předběžně můžeme uvést, že období dvacátého století je věkem vizuálním, převážně věkem filmu. Pohyblivé obrazy nám totiž umožňují zpětně nahlížet děje a události, které určují ráz popisů a vysvětlování, neboť snadněji vidíme či nahlížíme než rozmýšlíme.

K pohyblivým obrazům filmu se divák vztahuje většinou bezprostředně, s určitým zaujetím a není tudíž zcela vyloučeno, že na filmovou tvorbu nenahlíží nějak z vnějšku, ale mnohem spíše zevnitř. Tedy jako na jednotlivé součásti jeho vlastního prožívání světa, který je filmovým obrazem spíše dotvářen či spoluutvářen do podoby zvědavého pozorovatele.

Filmové obrazy vnímá divák převážně jako scény, (jedná se o rozmístění postav a rolí do scénického rozmístění) jako určité dějiště vizuálního dramatu, který mu znázorňuje typ skutečnosti, do níž je právě jako pozorovatel zasazen.

Divák se takto poznává skrze obrazy, které vycházejí z objektivu kamery. Ve stručnosti můžeme říci, jsme tak trochu nesení na vlnách symbolického universa filmu a všichni se tak víceméně stáváme voyeury : pozorovateli.

To je důsledek produkce filmového pohledu.

Např., podle K. Denzina je voyeur ikonickým, postmoderním já.

Nicméně sluší se dodat, že voyeur je rovněž určitý druh slídila, až chorobně se zajímajícího o podloudné pohledy. Jedná se tedy o určitého jedince, který trvá na pohledu: pohled je mu téměř vším.

M. Foucault k tomu dodává, že jde o dohlížejší pohled, který nakonec zvnitřněním viděného, přijetím vnějšího, pozorovaného děje za svůj vlastní, učiní dozorcem sebe sama.

V určitém zjednodušení tak můžeme říci, že voyeurství je implicitní součástí filmové produkce.

Součástí nicméně pozoruhodnou přinejmenším v tom ohledu, že dokáže zahrnout celý rejstřík známých a velmi často využívaných postav: např. reportéra, detektiva, vraha, soukromé očko, špióna, kameramana, psychoanalytika atp.,

Máme co do činění se scénou, která je ve filmovém ději zaplněna postavami, jež často princip voyeurství zahrnují jaksi z definice.

Uváděný Denzin ještě doplňuje „*...zvrácená touha voyeurů dívat se a vidět to, co ostatní nemohou nebo nechtějí spatřit, je vždy mířena na ceněný, kulturní účel a strukturována osobními či společenskými motivy*“ (Danzin:1995: 1)

V obecném náhledu lze proto doplnit, že máme co do činění s typem filmové produkce, který v sobě zahrnuje jak reflexivní tak dohlížečící složku.

Motiv dohlížení je vlastně klíčový, neboť voyeurství se stává metaforou pro vědoucí oko, které skrze techniku pohyblivých obrazů prochází strukturami záměru o „pravdivém zobrazování“, kterou si společnost skrze film takto sama sobě předkládá.

Je to svého druhu zobrazená a zviditelněná verze Foucaultova pohledu.

Jedná se tudíž o zvnitřněné formy dohlížení a slídlství, který si lze pořídit na objednávku, podle toho, zda zadavatelem je určitá filmová společnost, kulturní instituce či nakonec sám spotřebitel.

V zásadě tak sledujeme rafinovaný pohled moci, která se představuje v poněkud odlišné podobě, než jsme až dosud byli zvyklí ji vídat.

Neboť dohled a slídění je maskováno do podoby umělecké produkce:

jejímž výstupem často bývá chladný až nezúčastněný pohled kamery, která ovšem odhaluje soukromé jako veřejné. Je tak svého druhu drobnohledem či pohledem etnografa, pohledem pracovníka provádějícího terénní výzkum.

Technické obrazy filmu, jen zdánlivě ukazující pouze povrch příběhu či situací, usilují o odhalení společenského zázemí, o odkrytí zasunutých pravd o moci, navíc ležících někde hluboko pod povrchem

Nicméně tento pohled je pohledem kamery, otiskujícím se ve filmu či televizi.

A tento pohled má rovněž svá pravidla pro ustanovování významu a diskurzivních systémů.

V takovémto rámci pak ustavuje verzi subjektu, především pak subjektu, který vidí aniž by přitom nutně musel být viděn.

Filmy dělají voyeur z diváka poněkud zvláštním způsobem. Zatímco texty jsou organizovány s pomocí dvojité či trojitě reflexivity, filmová řeč původně neodkazuje na to, jak promlouvá, ale co z ní je k vidění.

Kinematograf tak přirozeně mění diváka ve voyeur už tím, že sleduje plátno, na němž se separátní pohyblivé obrazy mění v nepřerušovaný tok děje.

Divák je vlastně usazen a „zarámován“ pohledem kamery a prostředky stříhu do obrazu, který ovšem dal do jednoho celku jiný divák: režisér, stojící na podobné pozici. Na pozici voyeurera.

Dostáváme se do situace, kdy každá verze pohledu kamerou vytváří jistý druh slídlství a dohledu. V určitém zjednodušení lze říci, že klade jakési rovnítko mezi vizuálním věděním, ustaveném v interakci oko – kamera - a následným interpretačním porozuměním.

Skrze tyto situace pak můžeme sledovat jistou kulturní logiku, která vede současného člověka k postupnému zvnitřnění onoho zkoumajícího a dohlížejího pohledu.

Je to zároveň velmi účinná kulturní technika moci, která rafinovanými prostředky vede jednotlivé já k interním dramátům kontroly a dohlížení nad sebou samým.

Zkoumající pohled je totiž více než jenom pohledem:

„ je uplatněním moci v jejích nejsurovějších a zároveň nejrafinovanějších formách“ (N. K. Denzin)

Voyeur je zcela zřetelný společenský typ, jenž nachází cíl svého zájmu v aktu dívání, které můžeme označit za nečisté, slídilské, neboť jeho předmětem jsou soukromé činnosti jiných.

Podoby voyeurství mají většinou několik charakteristických podob, které film velmi hojně využívá: předně klinický pohled, např. v lékařství, psychoanalýze: dále v sociologii, antropologii atp., dále pak vyšetřující pohled soukromé instituce či policejního státu a nakonec informační a řekněme zpravodajský pohled v žurnalistice, či případně v televizním zpravodajství atp.,

Základní složkou voyeurského dívání je odlišnost mezi sférou osobní nedotknutelnosti soukromého života voyeura a vším ostatním, jež lze zahrnout do pohledu invazivního nahlížení.

Jedná se tudíž o model soukromého života diváka, odlišného od veřejných oblastí našeho každodenního života.

Prostředkem „nezúčastněného“ nahlížení do soukromých aktivit jiných je kamera, aparáty obecně a nakonec film jako vyprávěcí podoba příběhu určitého druhu dívání se.

Kinematografický přístroj zavedl do epistemologické oblasti novou sféru poukázání na pravdu, to znamená, že popis dokazování či ověřování je doplněno zobrazením, se všemi efekty nasvícení, úhlu záběru, rámování atp.,

Kinematografická společnost je tak druhem society, která hledá svůj obraz v náhledu a rozpoznávání technických obrazů, jejichž logika zpracování obrazu se stává modelem přístupu k „nově“ pravdivému.

Voyeurství je sice na první pohled jakoby skrytou položkou této produkce, nicméně položkou zásadní.

Nahlížení totiž předem předpokládá, že viděné je už správně dohlížené.

Nikoliv jenom to, zda něco a za jakých okolností vidíme, ale viděné je tím, co chceme aby se právě takto ukazovalo. Aby se chovalo podle zadání principu pokoutného slídění.

1.2. Pohyblivé obrazy a kinematografická společnost

„...filmy definujíi vytvářejí nové porozumění realitě“.

N. K. Denzin

Filmy jistě nadsazují situace naší žité skutečnosti, ale možná právě proto neustále připomínají a občas i zvěčňují určité stereotypy, (např. mocenské vztahy, rodinné konflikty, situace a stavy úzkosti, dramatické proměny a zvraty), které jsou obsažené v celé naší kultuře.

Od počátku minulého století, v rozmezí zhruba 1900-1930, se pohyblivé obrazy staly institucí.

„Film rozvinul epistemologii vědeckého realismu, která již v americké kultuře zapustila hluboké kořeny. Říkala, že lze dosáhnout věrného, přímého a pravdivého vědění o současném světě“.

(Danzin: 1995:15)

Tento systém byl pevně zasazen v devatenáctém století do amerického náboženství, filosofie vědy a technologie a vcelku brzy se uchytil v žurnalismu a foto-žurnalismu.

„Filmy se staly technologií a aparátem moci, který uspořádává každodenní život a vnáší do něj smysl. Fungovaly jako doplňky společností dohledu ve dvacátém století tím, že umisťovaly kinematografický pohled a jeho vyprávění do služeb státu. Kino stvořilo nový sociální typ, voyeura či slídila, který v rozličných podobách /detektiv, reportér, atp./ pozvedá koncept dívání na novou úroveň.

..voyeur... nahlížel do posvátných skrytých míst ve společnosti.

Pronikáním do těchto soukromých míst definoval jejich nenarušitelnost: a to i přes jejich důsledné vymýcení strukturami dohledu v demokratických společnostech“.

(Denzin:1995:15)

Postava voyeurů se pozvolna stává určující figurou a jeho pohled se stává klíčovou součástí kinematografické společnosti.

Se vznikem amerického filmu vzniká zároveň i jeho protějšek: kinematografická společnost.

Kinematografický aparát od základu pozměnil americkou společnost a tento pohyb se zpožděním absolvovala i západní část Evropy.

S nástupem kinematografické společnosti se oblast poznávání rozšiřuje o sféru „pohyblivých obrazů“, o oblast technologického vidění, řekněme o čtení a rozpoznávání se v technických obrazech aparátů.

Kinematografický impuls vycházel ze snahy o přesné či přesnější zachycení skutečnosti: jednalo se o to, „*vyvážit nedostatky lidského oka jeho nahrazením objektivní, vědecky přesnou čočkou filmové kamery*“.

(Branigan:1979/1985:134)

Touha nahradit nedokonalé lidské oko vědecky přesnými čočkami odrážela činnost několika vzájemně propojených ideologických procesů, mezi nimiž nabylo rozhodující status „*přesvědčení, že lidské oči nejsou bezvadné*“.

(Commoli1972/1985:52)

Představa o exaktním pohledu, který je zabezpečen technologií poněkud posunula hranice omezení gnoseologického realismu.

Lidské oko v tomto okamžiku ztratilo své výsadní postavení, status konečné autority ve věcech skutečnosti a jejího zaznamenávání. Nástup kinematografické společnosti je spojován právě s těmito dvěma efekty: s důvěrou v technický obraz a s nastolením slídívého a dohlížejičho pohledu do sféry soukromého.

Lze tedy rovněž říci, že občanská společnost rozvinula novou vizuální technologii jako nástroj dohledu nad svými členy.

Vcelku charakteristicky to vyjadřoval W. Benjamin, když popisoval vznik nového vztahu fotografie a totožnosti jedince.

„Fotografie jako první umožnila zanechání trvalých a nezměnitelných stop lidského jedince. Detektivní příběh se zrodil poté, co bylo dovršeno toto nejúspěšnější tažení proti inkognitu osoby.

Konec úsilí o zachycení člověka v jeho řeči a jednání nebere od té doby konce“.

(Benjamin:1973:48)

Nicméně pohled kamery stále zachovával dlouholetý vizuální kód.

Přesněji řečeno: jeho hegemonii, kde vizuální kód je vložen do základu systému reprezentace. Výsledkem je ovšem potlačení či rovnou odsunutí ostatních systémů: např. čichu, hmatu. V zásadě tak dále zajišťuje převahu oka nad všemi ostatními systémy reprezentace.

Vizuální kód byl téměř horlivě realistický, zaujatý tělem, tváří a očima. Vytvořil poměrně neotřesitelnou přítomnost lidského subjektu a učinil jeho zkušenosti základem toho, co bylo v dosahu a k reprezentaci.

Nahrazením pouhého oka vědecky přesnými čočkami kamery a využitím kinematografického aparátu je vytvořen divácký pohled, který z diváka učinil téměř neviditelnou osobu, přítomnou tomu, co vidí.

Na rozdíl např. od humanistické perspektivy renesance, kde malíř či jím vytvořený předmět hledí na pozorovatele, pohled kamery je vlastně skrytou pozorovatelnou, vytváří divákovi neviditelné místo.

(Foucault:1970:5-6)

Z diváka tak učiní voyeura.

Nicméně pohled samotné kamery zachovává určité prvky dívání se, které jsou obdobné pozici lidského oka. To znamená pohledu, který vychází z pozice lidského oka.

Není tudíž jednostranně zavádějící.

Svrchovaný pohled kamery reprodukuje pohled lidského oka svým specifickým způsobem a divák proto vstupuje do obrazu až prostřednictvím neviditelného oka kamerové čočky.

Tím vzniká dvojitá reflexivita vidění, která byla zřetelně přítomná již v klasické malbě, v níž štětec malíře vede lidské oko do prostoru, v němž se sbíhají hlediska: malíře i diváka. Jsme tudíž spolu s postavami obrazu unášeni k místu, kde se setkává dvojitý pohled. Do míst, kde jsme pozorovali sami sebe tak, jaké pozorování učinil viditelným malíř.

„Hledíme na sebe, přičemž malíř pozoruje nás a stejné světlo, které nás činí viditelným v jeho očích, umožňuje nám vidět i jeho.“

(Foucault:1987:59)

Nyní je tedy situace taková, že divák, prostřednictvím pohledu kamery, pozoruje pozorování druhého a kóduje tato pozorování v nová kritéria mediální komunikace a zprostředkování. (Flusser). Technické obrazy a jejich systém spojování ovšem nahrazuje „práci“ lidského oka: sbíhání hledisek se již neděje přímo za účasti lidského oka, ale s pomocí aparátů, které perspektivu sjednocení pohledu už předem dodávají.

A co navíc, děje se tak z přitakání pozici vědeckého realismu. Čočka kamery je v logice filmové řeči skutečnější než lidské oko. Nový reflexivní obraz se však stále uplatňoval uvnitř rámu: plátna. Do tohoto rámu pak umisťoval svůj předmět. Představoval jej do nepatrných podrobností – např. detailní záběry, posuny úhlů záběru atp. V podstatě tak reprodukoval ideologii výsostné pozice subjektu a posvátnosti jeho přítomnosti.

Lze doplnit, že přenesl diváka do obrazu, avšak s takovou mírou bezprostřednosti a blízkosti, jaká dříve nebyla možná. Fotografii mohl člověk vzít do ruky. Nehybný pohled na klasický obraz byl víceméně nahrazen pohyblivým obrazem filmu.

Tímto způsobem bylo divákovi umožněno umístit předmět jeho pohledu do situace či detailu skutečného života. Detailu, který doprovází pohyb napříč časem a prostorem. Mechanické oko tak začíná reprodukovat obrazy skutečného oka, ovšemže na bázi technické koncepce:

v tomto procesu se ovšem stávalo, že docházelo ke sjednocování i z hlediska odlišných smyslů. Sjednocování „ *..slyšícím a mluvícím pohledem... momentem rovnováhy mezi řečí /viděním/ a spektáklem*“.

(Foucault:1975:115)

Detaily odlišných částí lidského těla jsou v kinematografickém pohledu vcelku snadno komponovány v celek, který sjednocuje i to, co k sobě příliš nepatří. Pro zvýraznění záběru, změny úhlu kamery či proměny scény a jejího nasvícení lze sjednocovat i velmi odlišné: právě to odlišné, které až do nedávné doby potvrzovalo individualitu a její charakteristické rysy.

Kinematografický pohled většinou využívá sjednocování odlišného aby zdůraznil výraz celku, který je po částech dodáván technickými prostředky zpracování. Přirozená diferenciací subjektu začíná být nahrazována aparátý objektu.

2. 3. Kinematografický pohled a vizuální pole

Role subjektu je v produkci filmových žánrů chápána především s ohledem na proměnu původního stanoviska: tedy jako pozice dívání se.

To znamená, že se jedná o jistou změnu vůči tradiční verzi, která subjektu byla až dosud připisována:

Většinou vycházela jako pozice, která není vystavena pohledu, ale naopak, jako postavení z něhož se hledí.

Kinematografická pozice však zahrnuje poznávající, sebevědomý a proměňující se subjekt, který se nyní stává i tím, kdo je vystaven pohledu.

Proměna stanoviska znamená i proměnu aktivity subjektu: nestačí pouze hledět a popisovat, ale je nezbytné porovnávat předmět, řekněme vše popisované s jeho různými verzemi, které se vztahují k samotnému poznávajícímu subjektu.

Vhodná interpretace tedy závisí na vícenásobném náhledu na straně viditelného subjektu.

Jinak řečeno: dívající se a zároveň viděný subjekt musí vyvinout úsilí, vedoucí k více-pohledové pozici. Vidění by mělo být reflektováno i z pozice viděného, nahlížení z pozice odlišných náhledů, díky nimž je něco vidět: pohledy kamery tudíž využívají více úhlů záběru, odlišné vzdálenosti a rozmanité detaily, aby tomuto požadavku vyhověly.

Dříve spíše skrytý, tušený či nezviditelňovaný subjekt je nyní aktivním prvkem v systému porozumění vizuálních objektů, neboť právě svoji viditelností, jistěže proměnlivou, se stává součástí produkce kulturních, osobních či historických kontextů, které jsou nyní utvářeny na základě hodnot vykládajícího.

Jistěže na základě hodnocení, které se děje s pomocí proměny vidění, snímání a úpravy záznamu.

A protože záznamy vizuálního snímání a vnímání byly obdařeny mocí pravdivosti, odvolávajícími se na vědecký základ technického aparátu, sama pravda se stala víceméně nestálým fenoménem, závislým ve svém technickém provedení na interpretačním rámci pozorovatele.

Samy procesy, které takto propojily pravdu a vnímání, zevnitř podvracely schopnost pozorovatele s jistotou ukázat na to, co je viděno. Tím znesnadňovaly subjektu použití hodnocení do té míry, že bylo nutné zpětně se odvolávat na teorie, díky nimž technické zobrazování, či vidění aparátů vzniká.

V silách diváka ovšem nebylo dekódovat technologii zobrazení, s jejíž pomocí vidí právě jen určitým způsobem, a díky tomu dostává k dispozici i určitou formu poznání o viditelném světě.

Rovněž tak bylo poměrně značně komplikované rozpoznávat subjekt, který technické „vidění“ poskytuje, jakož i všechny další postavy, které se na produkci kinematografického vidění podílejí.

Technika zobrazovacích pohledů zůstávala divákům víceméně nepřístupná, neboť se v čase a vývoji proměňovala a to podle typu použitého technologického zařízení.

Tímto procesem postupného začleňování detailů a průhledů do sféry vidění došlo ke zrození voyeura, zvláštního druhu diváka, který se opakovaně dívá a slídí proto, aby sice věděl, ale hlavně aby rozuměl tomu, co vidí.

Jistěže s dodatkem moci, kterou disponuje pohled do typologie soukromí, které se náhle stává veřejným místem zobrazování.

Kinematografický pohled kamery se stal, podobně jako u zrcadla, odpovědí na touhu po dvojí reflexivitě. Na touhu být viděn a vidět. (Metz:1991:48)

Reflexe se stala vizuální a narativní.

Můžeme říci, že na vizuální úrovni docházelo ke ztvárnění režimu reflexivity v podobě utváření já, kdy jedno je druhému osobním zrcadlem, které odráží jeho proměny.

Potom „reflektované“ já onoho „filmového“ já, toho víceméně nadživotního já, které vrací divákovi jeho pohled z filmového plátna nakonec napomáhá k dotváření ideálů, soudů, hodnocení, pocitů k sobě i jiným. Reflektované všední já vcelku plynule navázalo na filmové já. /N.K.Danzin/

Z plátna se odrážející já bylo zvnitřňováno, jistě že v mnoha podobách a významech, do rozmanitých představ a fantazií. Stávalo se součástí imaginárních představ jedince o sobě samém a bylo zahrnuto do interakcí s jinými. Reflexivní pohled zajistil novou úroveň náhledu jak na sebe, tak i na druhé. Z filmového diváka se stal neviditelný voyeur a jeho pohled začal zvýrazňovat vizuální touhu po zcela osobitém náhledu na objekty.

Vizualita začala postupně převažovat nad ostatními stránkami převážně narativních pohledů. Návyky kinematografického pohledu se pozvolna začaly prosazovat i v režimu každodennosti.

Jejich hlavním cílem určení byla představa o moci kontrolovat svět, o jeho vhodném „upravení“ s pomocí správného záběru, nasvícení, detailu či zarámování.

To v posledku znamená, že převzaté vzorce chování filmových hrdinů dodávaly přesvědčení o tom, že každý jedinec vlastně může držet otěže svého života ve vlastních rukou.

Pocit dohledu nad světem, který lze kontrolovat úpravou vizuálních prostředků nahlížení na skutečnost, se tak pozvolna stával všeobecně sdílenou iluzí.

Nicméně právě vznikající hegemonie vizuální reflexivity otevírala pro kinematografickou společnost poměrně netušené pole možností:

především jí otevírala sobě samé mnohem důsledněji než dříve, právě tím, že rušila hranice, které dosud oddělovaly soukromý život jedince od veřejného života společnosti.

Vlastně tak začala naplňovat tezi P. Valeryho, který předpokládal využití moderní praxe zobrazování ke změnám v oblasti umění: *„Každé umění má svou fyzickou část, která nemůže být vnímána a pojmenována tak jako dříve: nemůže se dále vymykat vlivů moderní vědy a moderní praxe“.*

Technologie pro reprodukci subjektu viděného a vidícího skutečně proměnily dosud platná východiska interpretačních rámců.

Krátké připomenutí:

Klasický film zcela podřídil technické problémy výroby, včetně umístění kamery, světla, ostření, obsazení či kompozice zájmu filmového vyprávění.

Nasvícení bylo zpočátku nevtíravé, kamera umístěna na úrovni očí, celá kompozice scény se řídila jejím předem vybraným středem. A samozřejmě, stříhy přicházely na logických místech děje či dialogu. Případný zpětný záběr kamery umožňoval divákovi účastnit se na očních a ovšem i slovních kontaktech herce, čímž jej zahrnoval do svého mentálního a fyzického prostoru.

Tento postup byl většinou základem identifikačních situací a znázorňujících představ. Navíc, klasický styl stříhu, to znamená, „sešívání“ jednoho záběru s druhým, učinil kinematografické vyprávění zcela přirozeným tím, že zakrýval úlohu filmaře. Uvedenou metodou bylo zároveň zajištěno jisté „zneviditelnění“ technického, kinematografického aparátu.

Samo filmové vyprávění či pečlivé dodržování vývoje dějových linií dostávalo přednost do té míry, že nenápadně zatlačilo na okraj činnost nespátřované kamery.

Z tohoto důvodu byla i rozostřená dynamika vizuálních polí víceméně okrajovým jevem, který začínal nabývat na účinnosti teprve v okamžiku, kdy za technickými aparáty kinematografu se začala prosazovat mocenská složka a individualita subjektu filmové produkce.

Klasický, tedy převážně neviditelný styl učinil z diváka součást filmové řeči, či spíše filmového textu.

Nicméně v okamžiku, kdy do filmového průmyslu vstupuje stát, jako instituce kontroly moci a společnosti dohledu, ideologie vědeckého vývoje a dosavadní osobitost filmařů se začíná podřizovat kinematografickému paradigmatu. Uvědomělé veřejné mínění, jistěže demokraticky formátovanými postupy, je nejen dále prohlubováno, ale je především sledováno a dohlíženo.

Samozřejmě, z počátku nestranné zobrazování skutečnosti, jež mohla kamera, fotografie či film uskutečnit bylo přínosem pro demokracii. Z diváků byly vytvářeni uvědomělí účastníci svých vlastních dějin.

Ve spojení s ekonomickými zájmy a dále s kontrolou společnosti z hlediska využití technických prostředků zobrazování, tedy účelovou manipulací s vizuálními poli, vděčí kinematografická společnost za svoji existenci.

„Skutečnost, která byla vizuálně prožívána, se stala inscenovanou sociální produkcí. Skutečné, každodenní zážitky byly brzy posuzovány s ohledem na jejich inscenované filmové či televizní protějšky“.

(Denzin:1985:32)

Vlivem kinematografického aparátu docházelo k postupnému přeskupování forem vizuálního pohledu. Poměrně složité vizuální pole městské aglomerace začalo být ještě více zahušťováno novými filmovými postupy.

Ve veřejném prostoru se proto setkávaly a vzájemně reagovaly různé vizuální kultury, podporované novým vizuálním a auditivním subjektem.

Karteziánský režim vizualizace se mísil s vizuálními poli neo-baroka, expresionismu, nové vlny atp.,

Filmový průmysl zdařile manipuloval s masami tvořícími jeho obecnost tím, že vytvářel filmovou řeč (např., vizualizované texty, souvislosti pohyblivých obrazů, logiku proměnlivých střihů, viz: Bellour, Rodowick) díky níž umisťoval diváky do nových prostorů: na teritorium více-násobných vizuálních kultur a do prostředí proměnlivého pohledu subjektu.

Vzniká tak efekt kinematografické imaginace, která je šířena prostřednictvím jak soukromých, tak i veřejných distribučních kanálů. Většina jejích složek, převážně pak vizuální, estetická a narativní využívala filmové vyprávění k tomu, aby oslovovala základní prvky kulturních identit.

Ať už jde o rasy, vrstvy, gender, logika začátku a konce vyprávění vždy sledovala převládající modely kulturou preferovaného řešení.

Imaginace v podstatě obhajovala příběhy s dobrým koncem (Denzin) a přímo tak potvrzovala vzorce výstavby hodnot kulturní identity.

Nicméně poznání skutečnosti v její interpretační podobě je odsunuto do doby, než přijmeme pohled moderní reflexivity.

Tedy do doby, kdy na scénu kinematografického průmyslu vstupuje žánr reflexivního filmu, který jako zcela svébytný útvar vypráví příběhy o tom, jak jsou příběhy vyprávěny a vlastně tím v jistém smyslu zpochybňuje onu dříve prosazovanou pravdivost pohledu kamery.

2. 4. Interpretiční pohled

Interpretační pohledy mají v kinematografické společnosti celou škálu výrazů či vyjádření, kterými lze interpretovat viděné a způsob zobrazení.

Otázka vztahu mezi těmito komponenty není příliš jasná, neboť chybí přesnější a detailnější popis technických aparátů vzhledem k tvorbě pohyblivých obrazů filmu, ale rozhodně není opomenuta otázka samotného vidění diváka, jež se odehrává převážně na rovině zdvojené reflexe.

Tedy jako vidícího a viděného.

Již zmiňované téma voyeurů pokrývá jednu oblast interpretačního pohledu, přiřadit další znamená pohlédnout se např. na pohled genderu, dále pak problematiku technologie moci, rozpracovanou především M. Foucaultem, či psychoanalytický diskurz, začínající rozbor Lacana a Metzgera atp., případně ještě zahrnout ideologický rámec.

Vlastní rozsah našeho pojednání je ovšem užší:

vychází z potřeby dodržet základní vztah kinematografie, obrazu a společnosti. To znamená, že se budeme držet především těchto významových dvojic: „vidění a viděné“, „obraz a zobrazení“, „subjekt“ a jeho vztah k „pohledu“.

Těmto dvojicím předchází koncepce reflexivního pojetí filmu a určité předběžné tematizace „vizuálních polí“, která pro film znamenají nemalý problém.

Nicméně jejich význam je v této práci omezen převážně na oblast členění vizuálního prostoru, jeho prostorových a časových rámců, tedy tvorby takzvané kamerové skutečnosti a jejích záznamů.

A to převážně v relaci k převládajícímu objektovému realismu filmové řeči či filmového textu:

který záznam zobrazeného objektu předsazoval před běžný záznam lidského oka.

Je tedy zřejmé, že otázka interpretačního pohledu je otázkou relace vidění a zobrazení z hlediska dvojice subjekt - pohled:

či jinak řečeno slovy Merleau-Pontyho, s pomocí aktů vidění učinit neviditelný svět světem viditelným.

V závěrečné fázi práce tudíž přichází ke slovu dvojice obraz – pohyb, která poměrně specifickým způsobem následně upravuje vztah „subjekt – pohled“ na kinematografickou „notu“ vidění.

3. Problematika filmového obrazu

Reflexe a vizuální pole

Film na bázi reflexivity zpytuje režimy realismu, zpochybňuje zavedenou představu o všemocné schopnosti objektivu kamery zachytit skutečnost v její šíři a rozvrstvení. V podstatě říká, že svět tam venku nemusí být pod kontrolou „panoptického“ pohledu a navíc, potvrzuje že tento vnější svět je zachycen spíše subjektivně, s nádechem určité ideologie a vypovídá o jedné verzi popisu reality. Reflexivní film víceméně od základu zpochybňuje texty, které o sobě tvrdí, že věrohodně zobrazují skutečnost.

Zvláště pak v případě, kdy tyto texty uplatňují verzi pozitivistického realismu, jenž je spojen s teorií kamerové skutečnosti. Tato teorie tvrdí, že přesnost a pravdivost jsou přímo vztaženy k blízkosti věci či objektu, který je zaznamenáván. V zásadě předpokládá, že vědecky přesný objektiv kamery či oko cvičeného pozorovatele je lepší, vhodnější než oko pozorovatele necvičeného.

Jinými slovy: nedokonalé lidské oko je vhodnější nahradit vědecky sestrojeným objektivem s vycvičenou obsluhou, jež zajistí přesnější popis a tím i poznání skutečnosti.

Tato teorie zároveň předpokládá vytváření přesných záznamů reality, které považuje za pravdivější než víceméně nahodilé zachycení události, nepřesně nastaveným subjektem.

V případě kamerového záznamu se stále zdá být takováto událost věcným a pravdivým záznamem, neboť ji lze doložit, znovu přehrát a postupně interpretovat.

Nicméně ani tato teorie nedošla příliš daleko v lepším porozumění reality.

Důvodem bylo především autorství, nejasnost v datacích záznamů atp.,

Dalším důvodem a pro naší práci vhodnějším byla skutečnost, že jednu a tutéž událost je možné snímat kamerou z rozličných stanovisek, z mnoha úhlů pohledu a získávat tak záznamy, který se od sebe velmi často podstatně liší.

Nemluvě o tom, že při použití informačních zdrojů je tento problém ještě významnější, neboť každý informátor více či méně zastává nějakou implicitní ideologii, která se nemusí nutně projevit a stát na záznamu událostí zcela zřejmou.

Reflexivní film neučinil skutečnost zobrazovaného více pravdivou, ale ukázal na některá omezení, která byla do kinematografické společnosti původním záměrem filmové produkce spíše neúmyslně zabudována.

Ve druhém plánu ovšem pootevřel dveře k interpretačním východiskům, která do té doby byla spíše omezená.

Kinematografická imaginace nyní stojí uprostřed dvou verzí, každodenní a filmové, aniž může nějak radikálně pozměnit výchozí nastavení pohledu:

I každodenní skutečnost současnosti je až příliš zkreslená či ovlivněná kinematografií a změnit epistemologický status nároku na pravdivé zobrazení lze jen velmi obtížně.

Zjednodušeně řečeno: film svým vlastním pohledem, skrze čočku filmové kamery stvořil nejen diváka, ale vytvořil i to, co má být viděno.

Ustanovil scénérii diváka, zabydlenou kinematografickým náhledem, který až příliš zřetelně nahrazuje původní náhled člověka, oproštěný od úhlů záběru, rámování, stříhů atp.

Nárok na poznávací status pravdivého zobrazení je tudíž stále ještě silně problematický:

Nejen tím, že použití kamery či technického aparátu představuje už jistý druh výběru z toho, co bude viděno, ale především tím, že problematizuje reflexi.

Tedy opětovné dotazování se na podmínky, za nichž viděné je vůbec k dispozici, že je právě k vidění tímto způsobem a navíc, za cenu všeho toho, co vidět tímto způsobem nebudeme.

Vizuální pole jsou pak podřízena obrazům, které vycházejí z technických aparátů, z určitého fázování částí vůči celku, detailům, které mají přinášet větší pravdivost viděného, neboť přicházejí z větší blízkosti.

Ale celá tato koncepce jenom dokumentuje pohyb v rovině interpretací zobrazování a jejího předmětu.

Od dob renesance se jenom přesouvají východiska, z nichž je poskytován výhled na realitu žitého světa.

Problém kinematografického pohledu je tak trochu problémem světa v jeho vlastním obraze.

Světa, který dosáhl na výkonnější prostředky zobrazování, aby je použil nejen k většímu přiblížení detailu či matérie viděného, ale také, aby je obrátil proti logice vnímání.

Jakmile totiž začneme analyzovat téma vidění, nutně se dostaneme do oblasti interpretace vidění, fenomenologie dívání, oka, diváka, spektaklu či voyeura. Neboť vidění nejprve odkazuje k mému vnímání vizuálního pole, které je přede mne stavěno.

Lze říci, že teprve mé oko a samotný proces dívání toto pole zviditelňují, uvádějí do hry a činí jej pro mne skutečným. Nicméně nelze zapomínat na to, že existují jisté pre-formativy:

to, co vidím, je výsledkem určitého promítání kulturou již vytvořených vzorců náhledů, díky nimž vidím jisté tvary a objekty právě tak, jak je vidím.

3. 2. Pohled a vidění

*„Byl jsem viděn. Pohled druhého mě pojí ke mne samému.
Je zprostředkovatelem“.*

J.- P. Sartre

Pohled diváka v sobě zahrnuje dvě základní pozice.

Jednou pozicí je pohled směřovaný k objektu, druhou je pohled jiných, zpětně směřovaný na diváka. Pohled, a to nejen v rámci kinematografického prostředí je ovšem vždy spojen s hleděním druhého a především prostřednictvím tohoto pohledu je vytvářen subjekt.

„...to, co mne určuje nejhloběji, na rovině viditelného, je pohled, který je vnější. Prostřednictvím tohoto pohledu vcházím na světlo a od tohoto pohledu přijímám jeho účinky. Proto dochází k tomu, že pohled je nástrojem, skrze nějž je uskutečňováno světlo a jímž ...jsem fotografován“.

(Lacan: 1973:106)

Pohled začleňuje oko do soustavy vidění, do viditelného spektra reality s pomocí světelného záření a dává tak možnost učinit ji zobrazitelnou a vlastně i viditelnou. Fenomenologický náhled na problematiku vidění a pohledu vcelku zřetelně naznačuje Merleau-Ponty, když uvádí, že *„...můj vlastní pohled činí neviditelný svět viditelným. Když jsem zapleten v tom, co vidím, zbytnuje existenci mého vlastního těla, masa mého bytí“.* (2003:139)

Vliv vlastní tvorby viditelného světa, podílu na vizuálním rozpoznávání, a to díky činnosti oka v aktech vnímání se stává velmi podstatnou položkou pro porozumění vizuálním polím.

Neboť poukazuje na jeden velmi podstatný prvek, který patří do celé skládanky konceptu kinematografické společnosti.

Jedná se o aktivní kontakt s tím, co se mým jednáním stává viditelným.

Ať už je to prosté oko, fotoaparát či kamera, ve hře je prvek aktivní koordinace:

Řekněme s vizuálně vytvořeným objektem, který se činí zjevným nejen v aktu vidění, ale i následně v aktu pozorování tohoto vidění.

Tedy v momentu záznamu či opakování, je vždy přítomný prvek aktivního subjektu, výpovědi o viděném. Tato výpověď o viděném je důležitou součástí profilu každodennosti, neboť odkazuje na míru účasti na viděném, na volbě scény, ostrosti vidění, rámcování, detailech atp.

Jinými slovy: vypovídá i o konstrukci subjektu, který používá pohled aby viděl a zároveň vyhodnocuje viděné skrze vlastní estetiku pohledu.

Skrze selekci a zpracování, poměru celku a částí, prostoru a času, pohybu a setrvalosti.

Dimenze kinematografického pohledu se totiž začínají uplatňovat především tam, kde subjekt zpracovává vidění nikoliv směrem k analýze subjektu jako analytické pozice viděného a vidícího, jako např. v psychoanalýze, ale převážně z pozice vidění a zobrazení.

Tedy k dimenzi celku, koncepce obrazu a jeho dynamiky.

Jsou tudíž vytvářeny koncepty zobrazení struktur interakcí v rámci pohledů, které sice zdánlivě mapují každodennost, ale jinak promlouvají spíše o jejích nepřítomných stránkách.

(např. úzkost je zobrazována v poloze vytěsňování z toho, co je pod kontrolou a dosazována do kontextů mimo dosah sociálních norem, tzn., projevuje se spíše jako externalita)

Nicméně struktury interakce obklopující pohled v každodenním životě musejí být přeneseny na plátno, chceme-li vůbec uvažovat o interpretaci pohledu.

Na zřetel bychom ovšem měli brát skutečnost, že v našem běžném životě je samotný pohled jen zřídka kdy zcela kontrolován a nějak hlouběji strukturován.

Většinou za sebou nechává jen prchavé stopy, je neustále v pohybu a v určité neurčenosti, neboť nemá jasné zaměření cíle, který by jej předem určoval.

Interpretovat filmový pohled lze jen s přihlédnutím k této skutečnosti, která zdaleka není určována jedním úhlem záběru, výsostným nasvícením, omezenou šířkou zorného pole atp.,

Pohled tudíž obsahuje jak dimenzi vidění, tak současně polohu zobrazení:

Zatímco v žité každodennosti si povětšinou nevšimneme úsilí, které občas vynakládáme na to, abychom nejen něco viděli, ale abychom ve viděném také rozpoznávali (většinou se tak děje jen při velkém nasvícení či naopak při nedostatku světla, šero, stmívání atd.) pak kinematografické zpracování obrazu už tento vztah automaticky uspořádává a divákovi nastavuje jako konečný tvar.

Lze tedy říci, že s nástupem filmové produkce do světa naší každodennosti přichází i před-formátovaný způsob vidění, který osamostatňuje jednu verzi performativu vidění.

Je to verze technických obrazů, logika pohyblivých obrazů, která za sebou zanechává nesmazatelné stopy na naší vizuální percepci.

Formát kinematografie vidění takto razantně ovlivňuje principy a možnosti zobrazování, tedy i dostupná pásma vidění, která můžeme k tvorbě obrazů využívat.

4. Filmový obraz

„.....obrazová komunikace je v čase kontrolovanou a mechanickými prostředky prováděnou expozicí po sobě následujících obrazů, jež zpravidla bývají určitým způsobem propojeny s mluvou, hudbou a jinými zvuky“.

C. Pryluck

V duchu víceméně technologického přístupu k definici pohyblivého obrazu filmu se pohybuje většina popisů technického obrazu: podle užší definice je obraz chápán jako *„...předvedení světla odraženého v daném bodě od předmětu do kamery. Obraz tvoří projekci některých z mnoha charakteristických rysů předmětu nazíraného v daném prostředí“.*

V takovémto pojetí ovšem není obrazová komunikace pouhým reprodukčním mechanismem, ale systémem, který vyžaduje kódování. A to i tehdy, pokud se domníváme, že jde o pouhý přenos. V zásadě takto dospíváme ke zjištění, že limity, závazné v obrazové komunikaci, jsou především hranicemi percepčních možností diváka. Navíc je třeba doplnit vnímání obrazu o jednu faktickou poznámku: sama percepce obrazu u diváka vůbec není okamžitá, ale dochází zde k určitému zpoždění.

Obraz je tedy jenom hrubě zachycován jako celek, ale jeho další, podrobné a vědomé strukturování se uskutečňuje po etapách. V podstatě hovoříme o dvojím postupu percepce: zevrubná obhlídka obrazu či jeho obrysů je charakterizována trhavými pohyby očí, (krátké, rychlé a přerušované), a dále, plynulé sledování předmětů se děje pouze u pohyblivého obrazu.

To znamená, že jedině sledování pohybujících se předmětů probíhá plynule.

Pokud vycházíme z předpokladu C. Prylucka o dvou základních zdrojích významu obrazu, tedy předmětu a popisu, pak musíme připustit i situace, v nichž lze manipulací s kódy velmi dovedně zastřít rysy předmětu ve prospěch jeho popisu. Tím se ovšem dostáváme do situace, kdy samotný obraz už nebude jeho předvedením, /zobrazením předmětu/.

Závěrečným bodem tohoto přístupu pak může být stav, kdy konečným zdrojem významu vysoce abstraktních obrazů bude výhradně a jenom jejich popis.

Interpretační postup při výkladu významů, sdělovaných obrazy přihlíží k dosažení takového stavu, v němž význam poměrně přesně vyplývá z předmětu: řekněme ze spojení obrazu s předvedeným předmětem:

Takovéto obrazy lze považovat za indexy. (viz. Pryluck, Helmanová)

Jejich příkladem jsou pasové fotografie, policejní snímky, archivní záznamy, obrazy domácího kina, atp.,

„Indexové obrazy slouží jako modifikovaný přenosový kanál pro předměty a události se samostatným významem. Pro význam indexových obrazů není popis v širokých mezích ve skutečnosti nijak důležitý“.

(Pryluck:1988:83)

Zvláštní pozornost si za takového stavu věcí zaslouží pochopení logiky řazení obrazů za sebou, přesněji řečeno neexistence předepsaných či ustálených zákonů spojování pohyblivých obrazů, kterou většina režisérů řeší vlastní intuicí a tím, že skladba posloupnosti obrazů musí být divákovi nějakým způsobem srozumitelná. Ať už se jedná o posloupnost linearitu děje, postav či flashbacků, vždy je tu přítomna signalizace souvislostí mezi obrazy, která zachovává významovou jednotu filmového vyprávění.

„Stanovení posloupnosti vede v jazyce k výrazným a subtilním rozlišením a v obrazové komunikaci usnadňuje konceptualizaci opřenu o smyslový ráz obrazů.“

V tomto smyslu by obrazová komunikace byla ze strukturálního hlediska indukční, kdežto jazyk – dedukční“. (tamtéž, s.94)

To ovšem znamená, že řeč zobrazování a řeč jazyka zaznamenává určitou obdobu zhuštění či nárůstu významů tam, kde se jedná o důsledek představování si obrazů, a to v případě mnohosti obrazů než v případě mnohosti hledisek samých.

Jinak řečeno: více významů lze vyzískat tam, kde si zobrazení dopřává více předmětů než v případě, že vytváří různá hlediska či pozice, z nichž ovšem sleduje stále stejnou věc.

Různé předměty a různé události generují více významů, než u události jedné, nicméně popsané různě.

Tímto se dostáváme k problematice utváření významů v jednotlivých sekvencích obrazů, kde konstrukce obrazu popisem hraje svoji roli spíše tehdy, kdy je ve hře následnost: posloupnost obrazů, jdoucích po sobě.

„V určitém smyslu utváření a konstruování významu v sekvencích obrazů má paralely k utváření a konstruování významu v jednotlivých obrazech. Utváření významu v sekvencích můžeme pokládat za přetváření významu v obrazech, které se ukazují jeden po druhém.

Naproti tomu konstruování významu v sekvencích připomíná konstruování významu v jednotlivých obrazech v tom smyslu, že více významu vyplývá z manipulace než z toho, čím manipulujeme.“

(Pryluck: 1988: 102)

V tomto přístupu se zřetelně objevují odlišná pravidla tvorby vztahů mezi obrazy, která nemají příliš velkou podobnost s jazykem. Lze říci, že se vlastně jedná o dva poměrně odlišné mechanismy, jež jsou charakterizovány ikoničností a průhledností.

Jejich základem jsou tudíž nikoliv samotná pravidla konstrukce, ale způsob či metoda, která působí, že *„...skrze utváření a konstruování popisem – jsou si sestavované obrazy podobné a srovnatelné“.*

Uvedený postup ovšem znamená i určitý posun v oblasti filmové komunikace.

Zde se totiž samotný vztah světla k předmětu a k fotografické reprodukci považuje za jediný svého druhu.

To znamená, že fyzika světla řídí nejenom přenos, nýbrž celý proces konverze toho, co je takzvaně pro-filmové, v to, co je filmové. Nicméně pouze ve fotografii se světlo bezprostředně podílí na tvorbě sdělení.

V podstatě lze říci, že nejen přenáší obraz předmětu do filmu, ale také spolupůsobí s filmem na procesu záznamu obrazu a nese i sdělení dalším retranslačním prostředkům.

„Fotografický obraz je výsledkem neustálé hry napětí mezi technickými požadavky systému, percepcemi lidského oka a fyzikálními vlastnostmi světla“.

(Helmanová:2001:9)

Fotografická reprodukce tudíž není jakousi prostou reprodukcí stavu věcí, pouhým odrazem skutečnosti, ale je řízena zákony z jiných zdrojů – např. z optiky, fyziky, mechaniky – jež jsou organizovány percepčními kódy, determinantami kultury a technologickými postupy.

Za těchto okolností je obraz výsledkem činnosti programování či kódování v procesu reprodukce. Výsledný obraz je charakterizován stylem či způsobem přepisu retranslačních prostředků a přesahuje tudíž dosavadní pojetí denotace a konotace.

K doplnění obsahu či významu filmového obrazu většinou potřebujeme ještě jeden pojem: totiž představu. Bez ní bychom jenom obtížně mohli charakterizovat účinky a vliv kinematografické produkce.

Filmový obraz je v úzkém spojení s představou, se schopností tvořit imaginární objekty, děje či události. Představa je vlastně rovina, na níž se obraz stýká s představivostí.

Filmovému obrazu se zcela jistě nedostává té síly přesvědčivosti, jakou disponuje praktická realita, ale jeho emocionální síla se může zvětšovat libovolně, do nebývalých poloh či extrémních mezí, v nichž si lze ještě zajišťovat pocit účasti na světě.

Nicméně jisté kouzlo filmového obrazu spočívá nakonec i v možnosti silnější identifikace individuálních představ s obrazy filmové projekce, které svou emocionální silou mohou vyvolávat silnější odezvu člověka na procesy identifikace s tím, co vidí.

Mnohdy do té míry, že začíná představy a představení, obraz a zobrazení spojovat či vnímat společně téměř v jednom okamžiku. E. Morin vystihuje danou věc takto:

„Kouzlo obrazu a obraz světa na dosah ruky přivodily představení a představení uvolnilo obrovskou energii představy, obraz-představení, obohacený o představu, dospěl k vytvoření nových struktur uvnitř filmu: film je právě výsledkem tohoto procesu“.

4. 2. Obraz a relace

„Fotografické a kinematografické „vidění“ a „normální“ vidění bez pomůcek jsou stejně nápadně analogické jako „vidění“ operním kukátkem a „normální“ vidění, pokud všechny tři vykazují vztah rozporné závislosti vzhledem k objektům svého „vidění“.

N. Carroll

Mezi fotografickým a filmovým obrazem je ovšem několik podstatných rozdílů. Fotografický obraz je vždy jen jednotlivý obraz, nepojený s žádným jiným, je sám o sobě sdělením, které není vloženo mezi jiná sdělení. Naopak filmový obraz je vždy součástí určité posloupnosti, jisté řady spojení, která jej umožňuje chápat jako text. Nicméně jen do určité míry, neboť se nejedná o text, ke kterému se lze vracet v odlišném pořadí, než je právě to, které film drží pohromadě. /viz R. Bellour/

„V rovině relací mezi obrazy konstituujícími diskurz, jak film, tak fotografie se mohou spíše definovat jako diskurz. S tím, že film, jenž je posloupností obrazů, bazíruje na dominantní relaci připájení, kdežto fotografický obraz se zdá být konstruován tak, že vychází ze vztahu expanze a intenzifikace“. (Colin:1992:160-161)

Relace fotografického obrazu se přidržuje jisté míry kvantizace, řekněme maximalizace bodových zdrojů, zatímco film odkazuje na vázanost mezi jednotlivými obrazy a systémem jejich propojení. Díky odkazům na linii spojování lze, jistěže za jistých okolností, číst sled filmových obrazů jako text.

I když se fotografický obraz občas přibližuje filmovému, obzvláště použitím analogického formátu, je stále mnohem méně vázaný na další obrazy, pokud budeme udržovat hledisko směru čtení, tedy určité lineární posloupnosti.

Jistě, v tomto okamžiku je patrné, že tradiční chápání filmu a jeho odlišování od fotografie čistě z pohledu spojení obrazu a pohybu už nestačí, neboť prvek diskursivity je přítomen v obou obrazech.

Nicméně právě zavedení diskurzivního prvku do rámce obrazu znamená, že je přetvářena sama struktura obrazu. Obraz tedy není jenom spojením zvýrazněných částí vůči celku, není jenom sledem rozpohybovaných obrazů, ale v jeho struktuře je obsažena vazba na diskursivní pole, což obrazu dodává určitou komplexitu.

V jejím rámci se poté relace prvků vůči celku obrazu mohou proměňovat, a to v závislosti na tom, jaký význam v tom kterém kontextu má obraz znamenat. Přesto je potřeba doplnit, že význam filmového obrazu vždy záleží na předmětech, na jejich aranžmá, pohybu a zdůrazněných relacích.

Filmový obraz lze zároveň chápat jako jednotku filmové kombinatoriky, kde množství filmových jednotek může být neomezené, ale konstrukce významu obrazu počítá s jejich „omezením“ s ohledem na typ předmětu a jeho zapracováním do scény.

S tím souvisí i vzájemné propojení obrazů:

s nástupem diskurzivního pole jsou vzájemné relace obrazů dávány do širších souvislostí, než by na první pohled poskytovaly samotné obrazy. Relační hledisko proto umocňuje lineární řazení obrazů, význam je generován nejen skladbou prvků samotných obrazů, ale především způsobem začlenění do filmové řeči. To znamená, že samotný záběr jako specifikum filmového obrazu, (viz. Carroll) v sobě podržuje mimetickou rovinu: řekněme určitou míru reference ke světu skutečnosti, který připomínají.

Hovoříme proto o reprezentacích.

„Skrze malby nevidíme přímo. Jsou to reprezentace.

Jsou zprostředkovány úmysly. Nejsou to transparentní prezentace.

Malba nám nabízí reprezentaci objektu, kdežto fotografie a také filmový obraz, nám dodává objekt:

který dal vzniknout obrazu tímž způsobem, jako mikroskop podporuje naše schopnosti vnímání v souvislosti s „normálním“ viděním, díky čemuž můžeme vidět nepatrné věci.

Fotografie a kinematografie nám umožňují vidět transparentně právě ty věci z minulosti, které spustily mechanické procesy, jimiž dotyčné obrazy vznikly“.

(Carroll:2001:16)

Filmový obraz je tudíž výsledkem znovu-nastolení a zprostředkování minulých dějů.

Relace filmových obrazů v podstatě vyplňují vlastním technickým zpracováním poměrně koherentní svět filmovosti, ovšem s tím, že v druhém plánu jsou vzájemné vztahy obrazů i referenty k tomu, co připomínají.

To znamená, že zdůrazňujeme hledisko zobrazení uplynulého děje, pohled určitého znovu vstoupení do procesu vidění : z tohoto důvodu hovoříme o reprezentaci.

Ačkoliv existuje několik významných rozdílů mezi fotografií a filmem, funkce reprezentace přísluší oběma. Stejně tak, jako perspektiva.

Perspektiva patří do oblasti kultury vidění a lze ji považovat za určitou syntézu přirozených a civilizačních forem vidění.

Perspektivní filmový obraz poskytuje dojem hloubky, nikoliv jenom šálivou iluzi. I když víme, že máme co do činění s povrchem, hloubka je efektem ryze obrazovým. Perspektivní vidění je replikou běžného vidění, ale nemusí tomu tak být za všech okolností. Perspektiva vyplývá z vědeckých zákonů vidění, nikoliv z pouhé konvence či kódů.

Podstatným základem perspektivy je linearita, řekněme linie řazení či posloupnosti, která vyjadřuje „svět“ v systému relací, které můžeme považovat za pravdivé. Kromě jiného už proto, že *žádný jiný systém nedokáže vyjádřit vyšší míru obrazové věrnosti.*

Filmové obrazy přinášejí vlastní postupy vidění, kinematografické pohledy, jejichž význam je dán relací mezi lineární perspektivou a způsobem, jakým jsou jednotlivé předměty v systému perspektivy a odkazu na předmět zobrazení nakonec snímány.

Lze říci, že se jedná o systém relací, který je založen na lineárním řazení a perspektivě vidění: snímané se tak vztahuje ke svým referentům skrze jejich zobrazování.

Obraz produkovaný kinematografií je tudíž speciálním druhem symbolu, poněkud odlišným od čistě lingvistických symbolů.

Neboť my sami se napoprvé učíme rozeznávat, co obraz předvádí, či přesněji, co nahrazuje, okamžitě poté, co jsme se naučili rozeznávat předměty, jež sloužily obrazům jako modely.

Rozeznávání obrazů je vlastně přidanou hodnotou, novou formou rozpoznávání, v zásadě ještě „dalším“ rozeznáváním samotných předmětů.

Mnohdy je tento způsob nahlížení a přijímání skutečnosti natolik snadným, že divák raději přijímá kinematografický obraz za svůj do té míry, do jaké suspenduje soukromý, převážně pracně vytvořený vlastní pohled.

Lze říci, že kinematografie je součástí kinematického věku, který využívá a současně podléhá možnostem technologického rozšíření dimenzí běžného života.

Po odstoupení klasické fyziky z místa hlavního vykladače zákonitostí světa a při otevření perspektivy zákonů relativity a dimenzí neurčitosti se pozvolna dostáváme do období, kdy naše smysly postupně opouštějí dosavadní hranice těla a stávají se součástí technických dispozitivů.

Kinematografická společnost začíná intenzivně koexistovat nejen se samotnými filmovými obrazy, ale i s jejich významy.

5. Obraz - pohyb

„...kamera nepodává prostě vidění postavy a jejího světa, vnucuje jiné vidění, v němž se to první transformuje a odráží“.

G. Deleuze

Film se stává významnou součástí nových optik, které teprve přicházejí oslovit člověka z horizontů, jež si až dosud ani nedovedl představit. Film je takto úzce spjat s pohybem a obrazem s ohledem na vědomí a hmotu, včetně rychlosti transportů mezi jednotlivými formami zobrazení.

V Deleuzově pojetí můžeme hovořit o poměrně novém a radikálním přístupu.

Celý svět jako film sám o sobě působí na rovině styku obrazu a pohybu: řekněme jako svět určující sám sebe senzo-motorickým přenosem pohybu. To znamená tím, že vytváří obraz a současně tím, že vytváří obrazem pohyb -mimo vědomí- ve hmotě.

Připomeňme si základní pojetí, které Deleuze přináší:

„Celý svět jako film sám o sobě“, tj., stvořený z obrazů, které nepřestávají mezi sebou a na sebe působit všemi stránkami a částmi najednou. Každé těleso světa je obrazem akcí, získaných zvnějšku na vlastní stránky a části, a obrazem reakcí, opěťovaných navenek vlastními stránkami a částmi, je tedy výsledkem množiny na sebe navrstvených akcí a sebou opěťovaných reakcí tvořící článek „hmoty proudění, kde není možné vyznačit žádný bod zakotvení ani střed referencí“.

(Deleuze:2000:75,76)

Takto vymezená relace film –obraz – pohyb nemá za vzor přirozenou subjektivní percepci:

rozumí se ve smyslu pohybu od okrajů k centru a opačně:
protože pohyblivost jeho center /středisek percepce/ proměnlivost
jeho záběrování ho vždy vede zpět do rozlehlých sfér, zbavených
centra a neroz-záběrovaných.

Můžeme říci, že směřuje k jisté universální proměnlivosti, komplexní
perpenci, (prováděné všemi stránkami a částmi bez centra),
„...zkrátka k vesmíru obrazů samých o sobě, které nejsou pro nikoho,
k nikomu se neobracejí ani nejsou nikomu adresovány“.
(Helmanová:2001:14)

Je to tedy svět podobný projekčnímu plátnu:

obraz je snímán z prázdného pozadí, z plátna, na němž se odehrává
projekce filmového děje. Nicméně tento děj má své základní
předpoklady:

Film poskytuje perpci lidských vjemů, dodává tudíž obrazy –
vjemy. Dále poskytuje vjemy, jež jsou realizovány lidmi v akci, to
znamená, že dodává obrazy – akce. Jistě také poskytuje vjemy
lidských reakcí, závislých na určitém typu vnitřního ustrojení, tedy i
poskytuje obrazy – afekce. A protože všechny tyto obrazy jsou
dodávány v určitém celku pohybu, filmového pohybu, poskytují i
obraz – pohyb.

Projekční plátno je rovněž něco více než jenom jakási časová
mezera mezi perpcí a jednáním, neboť lidem se v tomto prostředí
odtrhává původní senzo-motorická vazba, jakou oni sami představují,
s celou svou dosavadní zkušeností, a spíše z nich činí znehybněné
strany recepce, které pohlcují vnější pohyb směrem dovnitř sebe
sama, do svého nitra, namísto toho, aby jej odrazily v pohybových
reakcích navenek.

Jedná se o určitou pasivní reakci, kdy namísto jakéhokoliv druhu
jednání, které vyžaduje aktivní vstoupení do hry aktérů podobných
pohybů, dochází k přímé recepci a vstřebávání obrazových dat.

Lidé jsou namísto jednání spíše ohniskem pohybu citů, toho, co
prožívají při sledování filmového děje, aniž by mohli na tyto prožitky
bezprostředně reagovat.

Stávají se jakýmiisi spirituálními automaty filmu.

„Projekční plátno je mozkovou membránou, v níž se okamžitě a bezprostředně spolu srážejí minulost a budoucnost, niterné a vnější, aniž se (mezi nimi) dá vyznačit odstup, nezávisle na jakémkoli stabilním bodu“.

(Deleuze:2000:164)

Vše se tu míchá se vším právě z toho důvodu, že pohyb tu přichází už jenom z času přivolaného obrazem, z času přelévajícího se sem a tam, z obrazu-času, podřizujícího si pohyb.

Pohyb se od této chvíle podřizuje času, stává se nepravým pohybem, pohybem podléhajícím kinematograficky pojatému času, který jej po svém odděluje. Jakékoliv dívání se nyní stává naléhavější než jiná činnost, má vlastně nahrazovat jednání.

Obraz-pohyb je ve filmu prezentován pohyblivými průřezy (záběry) proměnlivého celku. Avšak tento celek má jinou dynamiku a skladbu, než je ta, kterou zažíváme v běžném jednání.

Jedná se proto o celek, v němž se logika spojování času proměňuje v neprůhlednou změť, mnohdy záměrně řízena iracionalitou a bezúčelovostí, vzbuzující představu svébytného světa filmovosti.

Vzniká tak celá škála spojení obrazu-pohybu, v níž jsou většinou zcela narušeny či odbourány standardní senzomotorická spojení člověka, neboť v klasické formě jednání se člověk snaží měnit postupy a motivace tak, aby vyhovovaly jeho záměru, či aby je mohl změnit, pokud bude zapotřebí. V kinematografickém světě tomu tak není a z člověka se stává pasivní divák, znehybnělý a nečinný, který perceptivní data nechává plynout bez toho, aby aktivně reagoval.

Nekonečné vazby obrazů vedou jen ke stále proměnlivějšímu celku, v němž se neodkazuje na „pravdu celku“, která by jej popisovala a vysvětlovala v rámci zpětnovazební logiky odpovědí a tudíž ani obraz-pohyb se nestává orgánem „logické vazby“ pravdy celku.

Vznikají pouze separátní hlediska, proměnlivá zobrazení, množení záběrů bez „odpovědí“ na to, v jakém vztahu je zobrazované vůči divákovi:

To znamená vůči pozorovateli, který jej jako obraz určitého typu, určité výpovědi o celku má rozpoznat.

„Nekonečnost vazeb je tedy prouděním vědomí stejně autonomním vůči světu jako bylo vůči vědomí autonomní proudění hmoty ve filozofické ideji obrazu-pohybu. Obraz-pohyb podléhá obrazu-čas, tj. otázka prvenství a podřízenosti po linii pohyb-čas se obrací“.

(Helmanová:2001:17)

Jedná se vlastně o změnu paradigmatu ve filmu, ve filozofii a vůbec v životě dvacátého století.

Namísto pohybu jako míry času podle překonaného prostoru máme nyní čas jako „počet nebo míru pohybu podle předtím a potom“ a tímto přesmykem začíná proměna vnímání časového kontinua:

„...vpisování času do samého jádra mentálního aktu, do samého srdce rozumových funkcí takových jako je vzpomínka, zapomnění, mylná vzpomínka, představivost, projekt, domněnka..“

(Deleuze:2000:165)

Začíná tedy nová forma času, forma jako dění – stávání se, zpochybňující celý formální model pravdy, kde předmět je zcela závislý na formě času, jež ho přivolává.

Můžeme hovořit o formě, jež umožňuje vytvářet nekonečné množství obrazů času např. volně pospojované prvky minulosti, aniž by bylo nutné stanovovat body z nichž vyvstává nynější současnost. Dříve tolik potřebná jednota jisté posloupnosti kroků, které umožňují stabilizovat pozici určité přítomnosti je nyní nahrazována záplavou kinematografických obrazů minulosti, které se neodvolávají na žádný referent vzpomínek, jež vedly k souběhu minulosti s nynější přítomností, s tou přítomností, v níž si subjekt vzpomíná a tím také ohraničuje možnosti a množství obrazů minulosti.

Deleuze v tomto ohledu odkazuje na Nietzscheho etablovaný pojem „nekonečného návratu“, světa bez hmoty jako sumární figury všech rozumových funkcí, tedy i do světa bez myšlenky a tudíž do prostoru relací, směsi korelací bez ohraničení.

Nicméně oba přístupy, tedy obraz-pohyb a obraz –čas jsou součástí cesty od svobodného a absolutního proudění hmoty k svobodnému a absolutnímu proudění vědomí, kde film funguje jako svébytný formát modulace.

Ještě doplňme, že zákony, závazné na jednom pólu, vstupují do zákonů na druhém pólu a vice versa, neboť takto se pojmenovává metodologie dvacátého století.

Film je tedy na samém počátku vyjádřen formulí obraz – pohyb, což ovšem znamená, že film je už od počátku spojován s tvorbou především díky samopohybu obrazu. Později, v okamžiku kdy film přestane podřizovat čas pohybu, když se obrátí pozice a pohyb začíná být závislý na čase, stává se filmový obraz obrazem – časem, tedy specifickou autotemporalizací obrazu.

Nicméně právě nemožnost dosažení plně abstraktního rámce - který si naopak nárokuje výpověď o pravdě celku, o jednoznačné metodě postupu při definici logických vazeb a následných výroků o pravdě celku, z jejichž pomocí je ovšem tento celek sestaven - je pro film určitou výhodou a plyne z konceptu faktické proměnlivosti ideje jako pojmu.

„Fakticky to, co nazýváme Idejemi, jsou instance, které se uskutečňují jednou v obrazech, podruhé ve funkcích a jindy v pojmech. Idea je uskutečněním znaku. Ve filmu jsou znaky obrazy. Znaky jsou zase obrazy, na které se díváme z hlediska jejich stavby a geneze.“

(Deleuze :1998: 78)

6. Kinematografie a pohyb

I.

„...Krásu či myšlenku, .. obraz uchovává pouze díky tomu, že existují pouze v obraze a jsou jím vytvořené“.

G. Deleuze

Určitou zvláštností Deleuzova přístupu k analýzám filmu je předpoklad, že nejzákladnější vlastností filmového obrazu je pohyb. Deleuze tak přímo odkazuje k Bergsonově vymezení intuici, kde je každý nehybný obraz zcela neadekvátní přirozené nestabilitě pojmu pohybu. Z tohoto hlediska např. filmová fotografie nemá s filmem příliš společného, neboť jej spíše zkresluje.

Deleuze tedy důvěřuje především temporalitě psaní než nehybnosti fotogramů, pro kterou platí následující Bergsonovy teze o pohybu:

- žádný sled nehybných řezů nemůže rekonstruovat skutečný pohyb: tyto řezy mohou být pouze a jenom jejich kvantitativním součtem.
- to, co pohyb vyjadřuje, je ovšem změna kvalitativní.
- Pohyb vyjadřuje změnu v trvání nebo v celku: skutečný pohyb tudíž sestává převážně ze vztahů časových, nežli prostorových.

Autor vychází z následujícího kritického přístupu:

První teze je kritikou Zenonova paradoxu jako umělého rozložení, které redukuje pohyb na diferenciální segmentování prostoru. Pohyb je vlastně úsekem mezi body, které vyčleňují určitou část prostoru vůči jiným částem. Celek prostoru tudíž není vyjádřen jednotou ale skladebnými částmi, které lze poměrně rozmanitě členit, a to bez ohledu na charakter celku.

Z toho důvodu jsou všechny matematické a geometrické popisy pohybu neadekvátní, pokud se pohyb redukuje na prostor ve formě trajektorie, zakreslené sledem bodů či řezů.

Naproti tomu postupu autor popisuje existenci skutečných pohybů, kontinuálních singulárních a nedělitelných, které lze vyjádřit jako změny stavů či kvality.

Např. Bergson tvrdí, že naše segmentace hmoty na odlišná tělesa je umělý, i když nevyhnutelný akt, který reaguje na naše potřeby, je to percepční hledání a identifikace všeho, co je potřebné pro zachování života.

To znamená, že do hry se zpátky vrací prvek intuice.

Intuice jako filosofická metoda ovšem vyžaduje obnovení smyslu reality jako „*pohybující se kontinuity*“, v níž se sice vše mění, avšak zároveň zůstává. Toto vyjádření je podstatou Bergsonova pojmu trvání. Deleuze ve skutečnosti říká, že „*kinematografie vykonává tuto intuici za nás, protože ztotožňuje obraz s pohybem*“.

Kromě jiného i z toho důvodu, že kinematografie umožňuje rekonstrukci pohybu z množiny nehybných obrazů, a to nejen díky pohyblivosti kamery a změnám úhlů záběrů, ale rovněž s pomocí montáže, střihů, proměn záběrů atp.,

V kinematografickém obraze není důležitá prezentace objektu, ale spíše vetkávání objektů do otevřeného celku, celku, který víceméně kopíruje pojem trvání alespoň tím, že není nikdy uzavřen ve smyslu dokončenosti, ale tím, že každý film je vlastně realizací určité linie procesu „*pohyblivé kontinuity*“ v otevřeném universu, které se nikdy nepřestává kvalitativně posunovat a měnit.

To znamená, že žádná sekvence nehybných řezů nemůže obnovit skutečný pohyb:

„Takovéto obnovení dosáhnete jen tím, že k pozicím nebo k okamžikům přiřadíte abstraktní ideu následnosti, mechanického, homogenního, univerzálního a prostor obtiskujícího času stejného pro všechny pohyby.....

Na druhé straně se budete snažit podobně rozdělovat a podrozdělovat čas, pohyb se však vždy odehraje v konkrétním trvání, každý pohyb bude tudíž mít své vlastní kvalitativní trvání.“

(Deleuze: 2000:9)

S ohledem na pohyby je samo trvání singulární, kvalitativní a neopakovatelné.

V tom spočívá rozdíl mezi počítáním vzorce trajektorie padajících těles a mezi jedinečnou událostí, např. pádem a vyhořením meteoritu v atmosféře Země.

Dostáváme se k podstatě kinematografické iluze:

Bergson definuje kinematografickou iluzi jako následující spojení :

Nehybné řezy + abstraktní čas.

Toto je skutečně přesný přepis sériové organizace obrazů na filmovém pásu: pohyb, zamrznutý do formy okamžitých pozicí, seřazený v lineárním a nezvratném kontinuu a s automatickou rychlostí dvaceti čtyř políček obrazů za vteřinu.

Z Bergsonova náhledu se reifikovaný pohyb a mechanický čas jevil jako kinematografický.

Nicméně Deleuze vnímá v tomto typu zobrazení větší potenciál, než mu byl Bergsonem přisuzován. Neboť s rozvojem narativního filmu se objevuje určité zdůraznění hlediska záběru vzhledem k možnosti prezentovat spíše temporální než prostorové figury.

Temporalita postav navíc může vést ke zdůraznění rozpoznávání, které, hlavně díky kamerám, střihu a fázím záběrů, rozšiřuje pole pro rozpoznávání.

Z určitého hlediska lze nahlížet kinematografický aparát jako lepší než je ten, který se otáčí v našich hlavách.

To znamená, že Deleuze vlastně přitakává názorům o zásadním vlivu kinematografie: řekněme především oněch selektivních a diskontinuálních obrazů na náš mentální aparát, jež je ovlivňován a korigován právě díky vlivu režimu zobrazování, který vesměs působí nad rámec běžného rozsahu našeho přirozeného vnímání.

V podstatě tím ale dochází k drobné revizi Bergsonova stanoviska, když dává do souvislosti proměnlivý řez, jako průřez skutečnosti a pohyb.

Film „nedává obraz, k němuž by připojoval pohyb, poskytuje nám bezprostředně obraz-pohyb...je to řez pohyblivý, nikoliv nehybný řez + abstraktní pohyb.“

(Deleuze:2000:10-11)

Právě z pomoci tohoto náhledu, tedy ze skutečnosti vztahů času k proměnlivým řezům v prostoru a otevřeného pojetí celku, který se ve filmové produkci neustále kvalitativně posunuje, dovozuje autor i pozoruhodný vliv kinematografie na porozumění některým otázkám současné filosofie:

„Film vytváří obrazy a znaky coby pohyb, tedy již jako obrazy-pohyby a žádný statický popis nemůže tuto základní pohyblivost filmových obrazů adekvátně postihnout.

To, že je pohyb imanentní obrazu, představuje vlastnost, kterou film sdílí s trváním, a to ve dvou smyslech: jako universální variace hmoty na jedné straně a jako pohyb myšlení v čase na druhé straně“.

(Rodowick:2001:27)

Nicméně stále je potřeba mít na paměti, že rozdíl mezi obrazem – pohybem a obrazem časem nebyl Deleuzem zamýšlen jako nějaká historická distinkce. Nejedná se tudíž ani o ustavení nové periodicity vývoje filmového zobrazování, i když k tomu řada náznaků přímo svádí. Především je nutné říci, že obraz – pohyb a obraz – čas jsou dvěma zásadně odlišnými konceptualizacemi času.

Na jedné straně lze obraz – pohyb charakterizovat jako hegelovskou a dialektickou koncepci historie, zatímco na straně druhé stojí jiná koncepce dějin, řekněme Nietzscheovská.

Z tohoto hlediska nahlíženo pak dvojice obraz – pohyb nabízí lineární a teleologický vývoj, v podstatě přetrvává s ohledem na občas skrytou ale jinak stále přítomnou formu trvání jako absolutní totalita a jako model pro adekvátní definici filmu.

Pohyb je tudíž nahlížen z hlediska trvání celku, jeho forem ustavování nové „kontinuity pohybujícího se celku“ a výkladu obrazu, který těží ze skryté vazby mezi nutným pohybem a cílovým stavem ukázání či zobrazení, jež ovšem může být velmi proměnlivé.
/Rodowick/

Obraz – čas tudíž není přímým dědicem této dvojice, vyvinul se z jiných zdrojů a vlastně ani přímo neodkazuje zpátky za sebe, k něčemu, co mu předcházelo.

Jestliže obraz – pohyb můžeme charakterizovat jako periodizaci, neboť pohyb v odkazu na pevnou vazbu trvání vždy prochází určitými periodami, jinak by se vlastně ani nic nemohlo proměňovat postupně, ale pouze skoky, které nemají oporu ve sledovatelné základně, pak obraz – čas nemůže být takto popisován, neboť je chápán jako čistá potencialita.

Nemá lineární stopáž, jež by byla ve filmové historii přítomna už na samém počátku.

„... potencialita sice dospěla v poválečném období k silnému sebe vyjádření, ale pak znovu mizela a znovu se vracela. Obraz – pohyb je stále převládající jako abstraktní totalita a obraz – čas je extrémně vzácný“.

(Rodowick:2003:101)

Právě z tohoto důvodu je film podle G. Deleuze onou výstižnou uměleckou formou dvacátého století.

II.

„Estetický objekt zmizel a musí být rekonstituován s pomocí interface, přičemž povaha interface se v historii mění.“

N. Rodowick

Kinematografie pracuje se dvěma komplementárními danostmi: s okamžitými střihy, které jsou proponovány jako svébytné obrazy a s pohybem nebo neosobním, uniformním či nevnímatelným časem, který je „v“ přístroji a „s“ nímž se formuje defilé obrazů. Film nám tedy poskytuje iluzivní pohyb, je příkladem falešného pohybu. Říká se, že když film rekonstruuje pohyb z nehybných řezů, nedělá nic jiného, než co dělá přirozené vnímání.

Bergsonova první teze o pohybu je na jedné straně kritikou všech pokusů o znovu-sestavení pohybu z proběhnutého prostoru (sčítáním mžikových nehybných řezů a abstraktního času), na druhé straně je kritikou kinematografie, obviňované jako jeden z pokusů, který tuto iluzi dovršuje.

Podíváme-li se na druhou tezi, můžeme doplnit, že namísto toho, aby vše redukovala na tutéž iluzi o pohybu, rozlišuje přinejmenším dvě rozdílné iluze.

Jedna je přímo spojená s určitou procesualitou, řekněme s možností spojovat okamžiky do jednoho časového celku tak, jako kdyby existovala jakási jednotící linie, která je umožňuje včlenit do předem dané posloupnosti.

Druhá pak spočívá v předem zavedené hierarchii:

V tomto případě vévodí jednotlivým spojením určitá významnost, či důležitost jednoho okamžiku vůči jinému. Má tedy spíše selektivní charakter.

Při samotné rekonstrukci pohybu jsou linie spojení zachyceny co nejblíže jejich aktualizaci v hmotě – toku.

Jsou to potenciality, které se uskutečňují, jen když se vtělí do hmoty. Samotný, řekněme skutečný pohyb ovšem naopak vyjadřuje pouze dialektiku forem, syntézu, jež mu dává řád a míru.

Tímto způsobem nahlížený pohyb bude tudíž řízeným přechodem jedné formy v jinou. Čili řádem významných okamžiků.

Nicméně moderní vědecká revoluce přisoudila pohyb nikoli výsadním okamžikům, ale jakémukoli okamžiku.

„Podle Bergsona film patří k moderní koncepci pohybu, s níž pracoval i Chaplin. Jeho pantomima je závislá na prostoru a čase, má kontinuitu tvořenou v každém okamžiku, kterou není možné rozložit jinak než na význačné imanentní prvky, namísto toho, aby se vztahovala k předchozím formám, jež má ztělesňovat.“

(Deleuze:2000:15)

Druhá Bergsonova teze v zásadě umožňuje zaujmout nové hledisko k výkladu filmu.

V jistém smyslu můžeme hovořit o paradigmatické změně, neboť vztah pohyb – čas, s nímž pracuje film a obecně platí pro celou kinematografii vtiskuje do percepce a mentálního pole člověka, jiný, zrychlený a „prostříhaný“ formát zkušenosti vnímání.

Aparát snímání obrazů nebude tudíž jen vylepšený přístroj našeho vnímání, ale naopak nástroj pro zdokonalování nové skutečnosti.

Z třetí definice je víceméně patrné, že okamžik je sice nehybným řezem pohybu, ale pohyb je pohyblivým řezem trvání: to znamená, že se jedná o vyjádření samotné změny v trvání k otevřenému celku, jehož hlavní předností je to, že předem neurčuje následnost.

„Takže vzorec „nehybné řezy + abstraktní čas“ odkazuje k uzavřeným souborům, jejichž části jsou ve skutečnosti nehybné řezy a jejichž následné stavy jsou počítané v abstraktním čase, zatímco „skutečný pohybkonkrétní trvání“ odkazuje na otevírání Všeho, které trvá a jehož pohyby jsou právě pohyblivé řezy procházející uzavřenými systémy.“

(Deleuze:2000:20)

Pohyb a jeho vztah k celku je díky kinematografii rozložen na tři základní roviny:

1. soubory či uzavřené systémy, které se definují rozeznatelnými objekty nebo odlišnými částmi. 2. pohybem přemístění, k němuž dochází mezi těmito objekty a jímž se modifikuje jejich vzájemná poloha. 3. trvání neboli Vše, duchovní realita, která se neustále mění podle svých vlastních vztahů.

Pohyb má tedy dvě podoby současně:

Jednak je tím, co probíhá mezi objekty nebo částmi, ale zároveň je tím, co vyjadřuje trvání nebo celek. Způsobuje, že trvání mění svou povahu.

Pohyb uvádí objekty uzavřeného systému do vztahu k otevřenému trvání, a trvání do vztahu k objektům systému, který nutí, aby se otevřel.

Pohybem se celek postupně dělí na samostatné, ohraničené či vydělené objekty a tyto objekty se zpětně podle systému používané časové posloupnosti znovu sjednocují v celek.

Právě mezi těmito dvěma procesy se „všechno“ mění.

7. Obraz a konstrukce celku

První díl Deleuzovy práce o filmu, tedy Cinema I, je věnován rozboru dvojice obraz – pohyb především z důvodu poukázání na - do té doby převládající - hledisko redukcionismu ve vztahu k pohybu a změně.

Deleuze prohlubuje kritiku poněkud statického vysvětlení pohybu a využívá k tomu čtyři Bergsonovy teze o pohybu.

Koncepce, v níž se pohyb rovná vztahu *nehybné řezy + abstraktní čas* je v jistém protikladu vůči koncepci *skutečný pohyb – abstraktní trvání*.

V tomto rozlišení už spatřujeme Deleuzův pokus o uchopení termínu trvání /durée/ v Bergsonovském smyslu. Skutečný pohyb se totiž odlišuje od přeběhnutého prostoru. Od zvládnutí přesunu po určité trase, od zdolání délky vzdálenosti atp., Doplňme si nyní hlavní teze o pohybu pro další explikace:

1. každý pohyb, pokud je to přechod z místa na místo, je absolutně nedělitelný
2. existují skutečné pohyby
3. každé rozdělení hmoty do nezávislých těl/těles s absolutně určenými obrysy je subjektivní a umělé
4. skutečný pohyb je spíše přenos stavu než věcí.

Základní rozlišení tedy zůstává na úrovni změny: např. proběhnutý prostor je minulý, zatímco pohyb je přítomný, stejně tak jako samotný akt probíhání. Na rozdíl od prostoru nemůžeme pohyb segmentovat anebo rozdělit na statické řezy bez toho, abychom změnili či nějak eliminovali jeho kvalitu jako pohybu.

Všechny prostorové segmentace můžeme tudíž považovat za součást stejného či rovnocenného, homogenního prostoru.

Z tohoto důvodu může Deleuze prohlásit, že žádná sekvence nehybných řezů nemůže obnovit skutečný pohyb:

„Takového obnovení dosáhnete jen tím, že k pozicím nebo k okamžikům přiřadíte abstraktní ideu následnosti, mechanického, homogenního, univerzálního a prostor obtiskujícího času stejného pro všechny pohyby....Na druhé straně se budete podobně snažit rozdělovat a podrozdělovat čas, pohyb se však vždy odehraje v konkrétním trvání, každý pohyb bude tudíž mít své vlastní kvalitativní trvání.“

(Deleuze:2000:9)

Z výše uvedeného je zřejmé, že způsob skládání celku, který byl nyní rozložen podél proměnlivé časové osy, vyžaduje komplexnější formu spojení pro jednotlivé části.

Jestliže čas narativního vyjádření byl spojován s temporalitou, čas filmového vetkání pohyblivého obrazu do prostoru je spojován spíše s figurativností.

To znamená, že systém slučování oddělených komponent filmu je postaven na technice, která je mu zcela vlastní. Tedy na specifickém využití toho, co filmu umožňuje vložit do výstavby skutečnosti: jedná se v první řadě o technologický interface jako způsob přepisu časoprostorové konfigurace prvků do filmového celku.

Dominantní roli tudíž zastává využití prostředků snímání, fázování, záběrů, montáže a střihu.

Záběr, to je obraz – pohyb.

Tím, že vztahuje pohyb k měnícímu se celku, je pohyblivým řezem trvání. Záběr pracující s proměnlivými řezy pohybů se nespokojuje jen s vyjádřením trvání měnícího se celku, ale neustále mění těla, části, rozměry, aspekty a pozice těles, která tvoří soubor v obrazu.

Jedna část je realizována prostřednictvím druhé části, protože čistý pohyb variuje podle rozčlenění prvků souboru na různé jmenovatele, či na rozmanité pozice:

Postupně tak rozkládá a přeskupuje soubor, který se také vztahuje k nějakému celku, jež je z principu otevřený, jemuž je nicméně vlastní neustále se tvořit, nebo se měnit, nebo také trvat. A naopak.

„Podle Bazina fotografie pracuje prostřednictvím objektivu k opravdovému uchopení světelného otisku, k odlitku (...) Avšak

kinematografie uskutečňuje paradox formovat se podle času objektu a nadto zachytit otisk jeho trvání.“

(Deleuze:2000:36)

Obraz – pohyb vznikl ve dvou odlišných formách:

na jedné straně si všímáme pohyblivosti kamery, kdy se sám záběr stává pohyblivým, a na druhé straně sledujeme postup při montáži, tedy připojení záběrů, z nichž většina mohla zůstat nehybná.

Tímto prostředkem mohlo být dosaženo relativně čisté pohyblivosti získané z pohybů postav při nepatrném pohybu kamery. Oba tyto prostředky byly ve svých počátcích jistým způsobem nuceny se skrývat. Nepostřehnutelná musela zůstat nejen jednotlivá připojení, ale i pohyby kamery, pokud se týkaly běžných momentů z života či zcela banálních scén. Oba prostředky tedy zasahovaly jen proto, aby realizovaly potenciál obsažený v počátečním nehybném obrazu, tedy v tom pohybu, který byl ještě připoután k osobám a věcem.

“Prostorový a fixní záběr měl tendenci vytvářet čistý obraz – pohyb, tendenci, která přešla nepostřehnutelně ve skutek mobilizací v prostoru kamery, nebo časovou montáží pohyblivých nebo jen fixních záběrů.“

(Deleuze:2000:37)

Ještě dodejme, že právě odpoutáním pohybu od jejich kulturou přesně předepsaných nositelů, tedy postav začíná využití nových forem skladby celku, která se může řídit svými vlastními omezeními. Konstrukce celku je vázána na obraz jenom potud, pokud tento využívá potenciál ukrytý ve vztahu obraz-pohyb, a zároveň potud, pokud je tento vztah odstíněn od nánosů jednosměrného určení linie spojování pro časové řady.

Se vznikem kinematografie tak vzniká poměrně samostatná oblast využití prostředků zobrazování pohybu, který přestává být závislý na vývojové linii postav či logice výstavby děje, ale naopak využívá většinu prostředků, které poskytuje panoráma okamžiku.

Tedy i s proměnlivostí celku, který není před-definován pouze změnou těla či nějaké jednotlivé části uvnitř pohyblivého obrazu, ale je sám součástí proměny v rámci využití pohyblivých řezů pohybu.

Využití filmového obrazu tak poskytuje poměrně rozmanité možnosti pro konstrukci celku, který se sám nakonec může stát tímto *obrazem sebe-proměny*.

Právě tato vlastnost byla pro Deleuzovo pojetí kinematografie s ohledem na soudobou filosofii zcela určující.

7. 2. Spojení a montáž

*„...je zapotřebí znovu říci, že náš vjem je mimo naše tělo
a že náš pocit je, naopak, v našem těle.“*

H. Bergson

Spojení a montáž pohyblivých obrazů tvoří pomyslné finále tvorby kinematografické skutečnosti.

Rozličná spojení, řezy či nepravá připojení představují způsob jak dávat dohromady většinou disparátní části režimu zobrazování, které kromě ideje tvůrce spojuje především samotná technologie výroby.

Jednotlivá spojení, řekněme montáž je potom určením celku, to znamená vlastně všeho toho, co přímo určuje kinematografii jako tvorbu pohyblivých obrazů.

Např., podle Ejzenštejna je montáž celkem filmu. Od začátku do konce filmu se neustále cosi mění, montáž je samostatnou operací, která doléhá na obrazy – pohyby, aby z nich uvolnila celek, ideu, tedy obraz specifického uspořádání času.

Nicméně, v každém případě je nutné mít stále na zřeteli, že jakýkoliv postup, který vede ke kompletaci „celku“, vychází z předem zvolené koncepce „jednoty“: tedy toho, co má být jako celek výsledkem procesu montáže či spojování. Z tohoto důvodu musí být celek vždy nějak předjímán, v podstatě nastaven jako určitá priorita, aby byl jako původní idea, model či forma uspořádání vůbec nějak předpokládán.

„Montáž je skladba, uspořádání obrazů – pohybů ustavujících určitý nepřímý obraz času.“

Deleuze vychází z předpokladu, že máme k dispozici poměrně široké spektrum možností zobrazení filmové skutečnosti jako „specifického“ času v závislosti na pohybu. Rozlišujeme čtyři velké tendence, čtyři proudy montáže:

1. organický proud americké školy, 2. dialektický proud ruské a sovětské školy, 3. kvantitativní proud francouzské předválečné školy a 4. intenzivní proud německé expresionistické školy.

(Deleuze:2000:42)

Ejzenštejn říká o obrazu – pohybu, že je svébytnou buňkou montáže, a nikoli jen jakýmsi jeho doprovodným prvkem.

V tomto pojetí „montáž protikladů“ nahrazuje paralelní montáž pod dialektickým zákonem Jednoho, jež se dělí, aby vytvořilo novou, vyšší jednotu.

Pokud se i nadále budeme přidržovat Deleuzova východiska, můžeme doplnit, že v jeho pojetí je zapotřebí ocenit prvek dialektické souvztažnosti jednotlivých prvků, které vstupují do hry montáže:

Dále zvýraznit skutečnost, že časový rytmus kinematografie je oproštěn od převážně empirického či estetického hodnocení.

Čas v tomto případě pozůstává vetknutý do nepřímého obrazu, do formy zobrazení, která se rodí z organické skladby obrazů-pohybů.

Deleuze v tomto případě spojuje jedno organické hledisko /Griffit/ s dialektickým pohybem a současně přebírá některé prvky z kapitol francouzské předválečné školy.

Francouzskou školu bychom mohli definovat jistý druh karteziánství. Jedná se převážně o přístup, díky němuž je vyzdviženo hledisko „kvantity pohybu“ ve vztahu k metrickým poměrům.

Francouzi se odvracejí od organické skladby a nevstupují do skladby dialektické, nýbrž vypracovávají rozsáhlou mechanickou skladbu obrazů – pohybů.

Francouzská kinematografie využívá dvěma způsoby stroje k tomu, aby získala mechanickou skladbu obrazů – pohybů.

Především poměrně jednoduchý model mechanismu, v němž se odehrávají vztahy vzájemné konfigurace částí, které kombinují nebo transformují pohyby v homogenním prostoru podle etap vývoje a vztahů, jimiž procházejí.

Tyto přístupy vyzdvihují mechanický pohyb jako zákon maxima pro soubor obrazů, který znovu spojuje věci a živé bytosti, oživené i neživé tím, že je homogenizuje.

Konkrétní předmět, pro Deleuze obzvláště příznivý, totiž předmět touhy se objevuje jako motor spouštějící v čase určitý mechanický pohyb. Je-li dosaženo maxima, je tento pohyb opuštěn ve prospěch jiného, který opět určuje chvíli svého vlastního maxima a tím i okamžiku mizení.

Vše se tedy znovu vrací k původnímu pořádku.

Pro francouzskou školu je víceméně charakteristické, že vyzdvihuje metrické vztahy nad jejich empirické podmínky, aby z nich učinila jistý druh algebry, a aby mohlo vyplynout maximum možné kvantity pohybu, který je zde přítomen.

Originalita francouzské školy spočívá v tom, že střídáním nahradila dialektický protiklad i expresionisticky vyjádřený konflikt.

Ve francouzské škole nicméně existuje primární dualismus:

relativní pohyb je pohybem hmoty a popisuje soubory, které je v ní možné rozpoznat případně vystavit ke komunikaci prostřednictvím obrazotvornosti, zatímco absolutní pohyb je pohyb ducha a vyjadřuje psychický charakter celku, který se mění.

„Nejprve se staví nekonečná síla světla proti temnotám jako síle stejně nekonečné, bez níž by se nemohla projevit. Staví se proti temnotám, aby se projevila.“ Je to nekonečná opozice. Vizuální obraz se dělí na dva obrazy, dvě formy zobrazení, a to podle diagonály nebo vroubkované linie tak, že učinit světlo předpokládá vystavit „stínu chmurnou polovinu“.

(Deleuze:2000:65)

Lze předpokládat, že světlo určitým způsobem absorbuje svůj vlastní stín, či temnou a neviděnou část, neboť jenom tak je možné vidět obraz jako obraz a nikoliv jako zrcadlo.

To by vlastně byla i základní námitka vůči jiné formě spojování, totiž vůči expresionismu.

„Expresionismus se nedovolává jasné mechaniky kvantity pohybu v pevném nebo kapalném, ale temného močálovitého života, kam se noří všechny věci, které jsou buď rozeklány stíny, nebo jsou ukryty v mlhách.“

Takto nahlíženo to vypadá, že mezi přirozenými substancemi a umělými produkty není příliš podstatný rozdíl.

„Proti organickému se klade nikoli mechanické ale vitální jako mocná preorganická zárodečnost společná živému i neživému, hmotě, která se pozdvihuje až k životu, a životu, který se rozprostírá do celé hmoty.

Živočich ztratil organično, stejně jako hmota získala život.“

Expresionismus se sice může dovolávat čisté kinetiky, je to svého druhu divoký pohyb, jenž nerespektuje ani organickou konturu ani mechanická určení horizontály a vertikály.

Je permanentně se lomící linií, kde každá změna směru vyznačuje zároveň sílu překážky a moc nového impulzu.

(Deleuze:2000:67)

Je to evidentně jiná geometrie než jaká panovala ve francouzské škole, protože je osvobozena od dat či údajů, které podmiňují extenzivní množství a současně odpojena od bezprostřednosti metrických vztahů, které určují pohyb v homogenním prostoru.

Je to geometrie „gotická“, která vytváří prostor, místo aby jej popisovala:

„Celek se stal v pravém smyslu nekonečnou intenzifikací, která se uvolnila ze všech stupňů, prošla ohněm, ale jenom aby zpřetrhala své citové vazby s hmotným, organickým a lidským, aby se odpoutala od všech stavů minulosti a odkryla tak abstraktní duchovní Formu budoucnosti.

(Deleuze:2000:72)

Film tedy nikdy není tvořen z jediného druhu obrazů:

Spojováním a montáží se rozumí určitá kombinatorika komponent, které na tvorbě kinematografického obrazu mají nejvyšší podíl:

Jedná se především o uspořádání obrazů – pohybů, řekněme vetknání linie posloupnosti do způsobu řazení obrazů-pohybů za sebou. Dále o vzájemné uspořádání obrazů – vjemů, dodejme, že na zřeteli máme převážně afektivní složku obrazů a nakonec o složení obrazů akcí.

Tedy linií vyvolávajících odezvu na úrovni možné činnosti a nikoliv jen jakési nekonečné pasivity.

Nicméně alespoň v základních obrysech, kinematografický obraz, jako formát pohyblivých obrazů, představuje nadvládu převážně jednoho typu zobrazení.

8. Závěr

Filmový obraz nabízí poměrně široké pole pro explikaci forem zobrazování, zvláště pak všude tam, kde se jedná o spojení aparátu a problematiky filmové percepce.

V tomto textu se jedná o specifický výběr témat, která mají s oběma polohami výrazné styčné plochy. Důraz tedy není kladen jenom na jednu z nich, ale spíše na to, co uvedená spojení mohou naznačit či odhalit směrem ke společnosti, která začíná tato spojení přebírat.

Kinematografická společnost je societou teprve nedávnou, společností, která využívá optického paradigmatu filmové produkce a jež se efekty filmových technik nechává významně ovlivňovat.

Mnohdy dokonce do té míry, že můžeme hovořit o voyeurském pohledu, neboť filmové obrazy vnímá divák převážně jako scény, jako určité dějiště vizuálního dramatu, který mu znázorňuje typ skutečnosti, do níž je právě jako pozorovatel zasazen.

Divák se takto postupně poznává skrze obrazy, které vycházejí z objektivu kamery na plátna kin či displejů obrazovek, aby je přijal za své, a současně, aby podle nich korigoval vlastní pole zobrazování.

Postupně se takto stáváme účastníky symbolického universa filmu, v němž role voyeura oslovuje každého z nás, aniž bychom si tuto postavu předem vybrali.

Je totiž součástí dispozitivu nahlížení s pomocí nezúčastněného vidění, díky němuž se stáváme voyeury : pozorovateli.

Toto je výsledkem přejímání produkce filmového pohledu.

Základním prvkem je zkoumající a dohlížející pohled, motivovaný osobními zájmy a cíly subjektu, který s pomocí technického zobrazování nahlíží a kontroluje dodávané obrazy jako předměty manipulace a svého druhu fetiše.

Hovoříme tudíž o typu kulturní produkce, v níž každá verze pohledu kamerou vytváří jistý druh slídilství a dohledu. V určitém zjednodušení lze říci, že klade jakési rovnítko mezi vizuálním věděním, ustaveném v interakci oko – kamera - a následným interpretačním porozuměním.

Kinematografická produkce má svoji vlastní kulturní logiku, která vede diváka k postupnému zvnitřnění onoho zkoumajícího a dohlížejícího pohledu.

Stává se součástí jeho interního dramatu sebe-produkce, v němž se začíná uplatňovat hledisko dohlížecí a disciplinační strategie vidění, kde vizualizace postupně přechází do roviny rámování okolí a fixace kontrolovaných detailů předem profilovaných technickými aparáty.

Je to současně kulturní technika moci, která rafinovanými prostředky záběrů, nasvícení, polohy detailů a pohyby kamery vede já k interním dramatům kontroly a dohlížení nad sebou samým, aby těmto pohybům kinematografických prostředků vůbec dostál.

Nicméně filmový pohled je zprostředkován, a to hned ve dvojitým smyslu: jednak aparáty vidění, které pořizují záznam určitého děje a zároveň aparáty, jež tento děj mohou znovu a kdykoliv opakovaně spustit.

Zprostředkování tedy přímo souvisí i s nakládáním a využíváním pohyblivých obrazů. Problematika obrazu-pohybu tak sehrává svoji nezanedbatelnou roli tím, že ovlivňuje vnímání času, tvorbu a vedení linií děje a ovšem, i proměnu toho, co dodává k vidění.

Pro nás je tudíž zajímavé ještě jedno rozlišení:

Totíž na techniku vidění či zobrazování a možnostmi společenské percepce. Z tohoto důvodu jsme popisovali proměnu pojmu obrazu a to právě s ohledem na vztah aparátu a percepce.

Rozlišujeme tudíž pojem aparátu v technickém slova smyslu, kamery, technologie střihu, fotografie atp., a zjišťujeme vztah k určité možnosti percepce na straně společnosti. A to s ohledem na pojem dispozitivu.

Pojem aparátu se v podstatě týká aktuální technologie záznamu, tedy toho, jakým technologickým postupem jsou jednotlivá zobrazení dosahována, včetně projekce filmu, hovoříme tudíž o technickém zařízení v doslovném smyslu.

Dispozitiv je v práci přítomen spíše implicitně, neboť se týká toho, v jaké situaci a za jakých kulturních podmínek se nachází subjekt vnímání, řekněme tělo, a tudíž i samotná možnost percepce vzhledem k předmětu vnímání.

V rozborech Deleuzova pojetí obrazu-pohybu je tento prvek zvláště přítomný, neboť je chápán jako komplexnější součást stroje vidění.

V textu se tudíž nezabýváme rozlišujícími podmínkami pro zkoumání detailního využití té které technologie zobrazování, neboť by diplomová práce musela zahrnovat problematiku rozhraní jednotlivých aparátů a mířila by k jiným závěrům, než jsou ty, dosud uváděné.

Naopak: problematika produkce jako technologie je zde přítomna ve způsobu využití technických a kulturních nástrojů.

Z tohoto důvodu nás zajímá ještě jeden efekt:

Vliv a proměna vizuálních režimů filmové tvorby, která je přímo odvislá od produkce obrazů-pohybů, relací mezi obrazy, montáží a záběry, včetně poměrně rychlého vývoje kinematografické zkušenosti společnosti.

Nakonec ještě poznámka:

V práci bylo poukázáno na rozlišení mezi tradičním a filmovým obrazem s tím, že do něj částečně patří i fotografie. Odlišení mezi těmito obrazy popisuje poměrně zdařile N. Carroll:

„Skrze malby nevidíme přímo. Jsou to reprezentace. Jsou zprostředkovány úmysly. Nejsou to transparentní reprezentace.

Malba nám nabízí reprezentaci objektu, kdežto fotografie a filmový obraz, nám dodává objekt, který dal vzniknout obrazu tímž způsobem, jako mikroskop podporuje naše schopnosti vnímání v souvislosti s „normálním“ viděním, díky čemuž můžeme přímo vidět nepatrné věci.

Fotografie a kinematografie nám umožňují vidět transparentně právě ty věci z minulosti, které spustily mechanické procesy, jimiž dotyčné obrazy vznikly“.

Nicméně platí jedna podmínka, která se jeví jako zcela zásadní. Abychom nezaměňovali popisy zobrazení za samotný obraz, jak můžeme například vidět u obrazů generovaných počítačovým programem s tím, že bychom je považovali za transparentní obrázky, musíme přidat doplnění, které spočívá v nutné podobnosti mezi zobrazením a tím, co na něm skutečně je.

Autor doplňuje:

„Abychom...blokovali...případy jako mechanicky generované popisy, musíme k tezi o transparentním vidění nebo vidění skrze obrázky dodat výhradu, že dotyčné prezentace zachovávají vztahy skutečné podobnosti mezi fotografií a tím, co na ní je“.

Existuje určitá *„...transparentní prezentace jen tehdy, jestliže platí, že za první: X nás uvádí do mechanického kontaktu se svým objektem, a za druhé: X uchovává vztahy skutečné podobnosti mezi věcmi.*

(Carroll:2001:16-17)

Transparentní vidění je tedy podstatným a nezbytným rysem fotografie a fotografický základ kinematografu je pak základním rysem filmu.

Vztah konstrukce celku obrazu a postupů zobrazování není zcela jednoznačný, ale spíše využívá proměnlivosti jednotlivých forem, které se na výsledném obraze podílejí.

Konstrukce celku je tudíž vázána na obraz jenom potud, pokud tento využívá potenciál ukrytý ve vztahu obraz - pohyb, a zároveň potud, pokud je tento vztah odstíněn od nánosů jednosměrného určení linie spojování pro časové řady. To znamená, pokud zahrnuje určitou rozmanitost, které je „nezávislá“ na vetkané linii času.

Se vznikem kinematografie tak vzniká poměrně samostatná oblast kulturní produkce, která využívá prostředků zobrazování pohybu, jenž už přestává být závislý na prvoplánové časové souslednosti.

Zobrazení vývoje jednotlivých postav tak využívá většinu prostředků, které poskytuje panoráma okamžiku.

K takovému zobrazení můžeme přiřadit i proměnlivost celku, který není před-definován každou změnou těla či nějaké jednotlivé části, ale naopak, je sám součástí proměny v rámci využití pohyblivých řezů pohybu.

Využití filmového obrazu tak poskytuje poměrně rozmanité možnosti pro konstrukci celku, který se sám nakonec může stát tímto obrazem sebe-proměny.

Právě tato vlastnost byla pro Deleuzovo pojetí kinematografie s ohledem na soudobou filosofii zcela určující.

9. Přílohy

BORDWELL – filmová produkce – preparace, snímání, montáž
Počáteční fází filmového procesu je produkce, jež se u většiny filmů sestává ze tří fází; preparace, snímání a montáže. Preparace je fáze, kdy námět filmu je vytvořen, nabyt tištěnou podobu a obstarává se kapitál na produkci. Druhá fáze je fáze snímání, kdy jsou vytvořeny záběry. Záběr ve filmové terminologii odkazuje k sekvenci nepřerušovaných obrazových polí. Dále se v této fázi nahrávají zvuky sestávající se z dialogů, pozadních šumů a hudby. Poslední fáze produkce, montáž se kryje s fází předešlou a zároveň se zde kombinuje obraz a zvuk a dotvářejí se speciální efekty (Bordwell, Film Art, str. 9-20).

BORDWELL - narativní x stylistická forma filmu + význam
Vztahy mezi elementy se vyznačuje forma filmu, jež se sestává buď z elementů narativních anebo stylistických. Narativní elementy vytvářejí příběh, vyprávění filmu, oproti stylistickým, které označují pohyb kamery, zvuk, užití barvy v obrazovém poli, či užití hudby. Narativním je ve filmu označována kauzalita, čas a prostor. Explicitně řečeno, narace začne specifickou situací, jež se v prostoru a času změní v situaci jinou, čímž se změní i narace. Formy filmu se dotýká též derivování významu. Význam může být vyjádřen explicitně, ale též implicitně, což vyžaduje aktivnější zapojení diváka. Významy referenční a explicitní jsou na úrovni denotace a jsou konstruovány porozuměním oproti významům implicitním a symptomatickým, jež jsou na úrovni konotace a jsou filmu připisovány interpretací.

BORDWELL – Význam – referenční, symbolický, implicitní, explicitní...

Pokud bychom se zaměřili na hlubinný rozbor daných významů, referenční význam by nás odkázal na děj filmu, diegezi, daný příběh, který je nám pomocí obrazů nastiňován. Explicitní význam nás odkazuje na tzv. pointu filmu, řečeno lidově: "Co tím chtěl básník říci", pojmové zobecnění toho, co se předvádí (Bordwell, Film & Doba, č. 3, str. 188). Význam implicitní, který je na úrovni konotace je více abstraktní, než předešlé dva typy významů a je zapotřebí aplikovat interpretaci. Významy skryté či symbolické - implicitní můžeme derivovat například při nahlížení na umělecké dílo, tyto interpretace jsou vysoce subjektivní, tudíž lišící se interpretanty, časem či prostorem. Explicitní a implicitní významy jsou ovlivněny a vytvářeny sociálními hodnotami, filmy nesou význam, protože jim jej dodáváme a význam se stává sociálním fenoménem. Symptomatické významy jsou filmem sdělovány jakoby nechtěně, tudíž v pozici diváka máme pocit, že jsme dekódovali určité informace, jež nejsou explicitní a nejsou viděny ostatními diváky (Bordwell, Film & Doba, č. 3, str. 188, Film Art, str. 52-59).

BORDWELL – světelný kontrast, barvení + tónování

Pro proces natáčení je velice důležité užití konkrétního materiálu filmu (film stock), jenž ovlivňuje intenzitu kontrastu obrazu. Mimo užití konkrétního filmu, kontrast je možné ovlivnit silou užitých chemikálií v louhu, teplotou a délkou ponechání filmu v něm. Kontrastem je myšlen stupeň difference mezi nejsvětlejšími a nejtmašími místy políčka. Typy filmů se liší chemickými přísadami užitými v emulzích. Filmové "stocky" jsou buď rychlé, jež jsou citlivé na světlo a produkují výrazné kontrasty či pomalé, které jsou méně citlivé na světlo a vytvářejí pouze minimální kontrasty. Technicolor je jedním z technik barevné kompozice obrazu. V tomto konkrétním případě jde o ostré kontrasty a velmi výrazné a syté barevné kombinace, čehož je dosaženo užitím specifické kamery a procesu tisku. V dnešní době se tiskne 35mm film převážně v tmavších odstínech, aby byly

výraznější stíny a obraz celkově tmavší. Barvení a tónování jsou dvě primární techniky zabarvení u záběrů původně černobílých, hlavně němého filmu. Barvení se praktikuje namočením již vyvolaného filmu do barviva, oproti tónování, kdy barvivo je přidáno ve fázi vyvolávání pozitivu.

Při vytváření každého záběru je regulováno množství světla procházející objektivem, což též můžeme označit za regulování expozice. Změna zabarvení záběru je možná užitím filtrů, které jsou předsunuty před objektiv a mají formu želatiny či skla. Již zmíněný kontrast je možné zmírnit osvětlením cívky před natáčením, což také zjemňuje stíny, které se stávají transparentnějšími.

BORDWELL – hloubka pole, CGI

Ohnisková vzdálenost výrazně ovlivňuje vzdálenost objektů, jejich velikost a ostrost, zároveň ale také ovlivňuje hloubku pole. Hloubkou pole se označují vzdálenosti od objektivu, kde jsou zobrazovány objekty a subjekty v zaostření. Širokouhlý objektiv pojímá větší hloubku pole než teleobjektiv. Hloubka pole reguluje, které roviny obrazu jsou zaostřeny. Při vytváření speciálních efektů jsou využívány různé techniky jako například skládání obrazů na sebe neboli superimpozice. V současnosti je ve filmech využívána technika tzv. Computer Generated Imagery, což znamená obrazy vytvořené počítačem. Tato technika aplikuje trojrozměrné počítačové grafiky ve filmech, reklamách a tištěných médiích a její počáteční užití se datuje zpět na počátek raných sedmdesátých let, kdy se využívala dvojrozměrná grafika, která byla o pár let později vystřídána trojrozměrnou. Trojrozměrnou počítačovou grafikou se obrazovka stává oknem do virtuálního světa, kde jsou objekty uspořádány a fotografovány počítačem. Tyto grafiky užívají vektorové namísto rastrové grafiky

BORDWELL – medium shot, polodetail, standardní detail, velký detail...

Řízení obrazu je pro divákovu percepci důležitým aspektem, jež rámuje, ohraničuje scénu, definuje a ovlivňuje určitým způsobem obraz; konkrétně jeho velikost a tvar, výšku a úhly. Průřezový poměr je poměr šířky a výšky obrazového pole. Úhel řízení obrazu či rámování nás odkazuje k nekonečnému množství úhlů točení záběru jako například přímý úhel, jenž je nejvíce užívaný vedle vysokého či nízkého úhlu. První polovina dvacátého století se vyznačovala užíváním dvojjáběrů, kdy vynikala těla herců a byla snímána od pasu či stehen nahoru. S příchodem šedesátých let byl dvojjáběr nahrazen jednojjáběrem díky němuž a střihu si režisér může vybírat nejlepší výkony každého herce. Medium shot je střední záběr, kdy kamera snímá herce od pasu nahoru. Polodetail rámuje herce od prsou nahoru, standardní detail se soustředí na obličej, ruce či malé objekty a velký detail na konkrétní část tváře. Tvář chápe Baudrillard jako masku, která zakrývá člověku to, čím ve skutečnosti je. Tvář má charakteristiku zaměnitelnosti, čím se liší od duše, která je součástí těla, ale není fabrikovatelná (Baudrillard, Dokonalý zločin).

BORDWELL - filmový zvuk sestává z – řečového projevu, hudby a hluku

Zvuk ve filmu se konstituuje ze tří elementů; řečového projevu, hudby a hluku. Zvuková stopa (sound track) je v určitých případech vytvořena před obrazovou, před natočením konkrétního snímku. Zvuk evokuje význam, interpretace i emoční reakce neboť konkrétní melodie může být asociována s konkrétní postavou, scénou či ideou. Míchání zvuku kombinuje již zmíněné tři elementy a vytváří hotový harmonizovaný produkt. Může dokonce exaktně regulovat hlasitost, délku a kvalitu každého tónu. Zvuk u filmu obsahuje určité aspekty jako například rytmus, přesnost, prostor a čas. Rytmus zahrnuje silnější či slabší takt, impuls, tempo. Ve filmové kompozici je důležitá koordinace obrazového a zvukového pohybu. Sjednocování pohybu a hudby bylo pojmenováno jako "Mickey Mousing", neboť v třicátých

letech dvacátého století kreslené postavičky Walta Disneye se začaly pohybovat exaktně v rytmu užití hudby. Tato koordinace byla technicky provedena vytvořením zvukové stopy nejdříve a až poté nákresů. Přesností zvuku se rozumí věrnost zdroji a je založena na bázi očekávání. Přesnost není dodržena pokud existuje diskrepance mezi obrazem a zvukem. Představme si obraz na němž je zachyceno stádo divokých buvolů, kteří ale vydávají zvuky, které asociujeme s jiným zvířetem. Zvuk má prostorovou dimenzi jelikož pochází z určitého zdroje. Zvuk může být diegetický či nediegetický. Diegetický odkazuje ke zvukům pocházejícím zevnitř příběhu, od postav či objektů. Nediegetický zvuk je vně příběhu, jako například užitá hudba. Zvuk je ve většině filmů užíván simultánně s obrazem, ale je též možné jej zobrazit časově před či po obraze (Bordwell, Film Art, str. 348-385).

BAZIN - klasická kinematografie

André Bazin představil koncept klasické kinematografie odkazující k hollywoodské produkci, ne k dílu jednotlivců, ale k celku spojujícímu tradici s novými prvky. Toto pojetí klasické kinematografie bylo disputováno novou filmovou teorií (1968) vycházející z althusserovské a lacanovské teorie pojímající klasickou kinematografii jako „modus reprezentace, který skrývá proces a samotnou skutečnost produkce, mění diskurs v diegezi, dějiny v příběh a mýtus; jako aparát všívající subjekt do iluzorní koherence a identity; a jako systém stylistických strategií, jež propojují potěšení s významem za účelem reprodukování dominantních společenských a pohlavních hierarchií“.

BAZIN – iluze v malbách

Vraťme se zpět k malířství, jež v té době můžeme charakterizovat dvěma úsilími; za prvé psychologickým, které je nápodobu skutečného světa a estetickým, zachycujícím duchovní realitu, v které symbol transcendoval svou předlohu a iluze začíná narušovat vyváženost výtvarného umění a začíná jej pohlcovat. Iluze se začíná

promítat do maleb (Bazin, str. 9–12). Zajímavé je, že surrealista nepojímá odděleně estetický smysl a mechanický efekt obrazu, pro něj/ní hranice mezi reálnem a imaginárním je velice nejasná a obě veličiny splývají. Všechny objekty jsou viděny coby obrazy a všechny obrazy coby objekty (Bazin, str. 15-16). Fotografie zaplňuje náš chtíč po iluzi, jež je tímto druhem umění vytvořen mechanickou reprodukcí. „Fotogenie – nehybné zveličení neuchopitelného – je právě tím místem, kde začíná umění“ (Barthes, str. 75).

BAZIN – automatizovaná produkce - neživý zprostředkovatel mezi médii

Vraťme se zpět k našemu původnímu tématu, fotografii a filmu, jež můžeme považovat za výrazné objevy také díky posedlosti naší společnosti s ideou realismu. Bazin v určité perspektivě vytváří analogii fotografie a přírody; fotografie vytváří obraz světa, který neznáme a ani znát nemůžeme, oproti tomu příroda dělá více než jen napodobuje umění, ona napodobuje umělce sama. Fotografie s sebou přinesla zlom, kdy poprvé mezi objektem a jeho vlastní reprodukcí je tzv. neživý zprostředkovatel, poprvé, kdy obraz je vytvářen bez lidské intervence a jediné včlenění osobnosti fotografa do díla je v jeho výběru objektu a jaký s ním má poté záměr. Všechny formy umění až na fotografii vyžadují ke svému vzniku lidskou intervenci, naopak fotografie těží z nepřítomnosti člověka. Automatizovaná produkce jako tato výrazně ovlivnila psychologii obrazu a my jsme částečně nuceni přijmout za reálnou existenci reprodukováného obrazu, obrazu re-presentovaného v časoprostoru. Fotografie, dále ještě, je považována za nejdůležitější bod výtvarného umění, osvobodila malbu od své posedlosti realismem, jež byla nahrazena vrácením k původní estetické autonomii. Dle Bazina, fotografie nám dovoluje ocenit umělecký aspekt reprodukce, fenomenonu, jež pouhé oko by nebylo s to zaznamenat a také obdiv vůči malbě jako takové, jejíž vztah k přírodě už není považován za ospravedlnění její existence (Bazin, str. 12-16).

BAZIN - "plastics" & "montage"

Bazin poukazuje na definice pojmů, jako například „plastics“ a „montage“. Plastics označuje veškerou kompozici setu; make-up, světlo, rámování záběru, atd. Montage původem pochází ze slovníku režiséra Griffitha. Montáž je seskupení a překrývání různých činností ve filmu. Montáž se dále postarala o to, že film, není pouze animací fotografie, vytvořil jazyk. Dále, montáž může být viditelná, či ne. Neviditelná forma montáže byla reprezentována například v předválečné Americké kinematografii a „analyzuje příběh či jeho děj dle materiální nebo dramatické logiky scény“ (Bazin, str. 24). Viditelné formy montáže se dělí na paralelní (Griffith) a „montage by attraction“ (S. M. Einstein). První forma montáže referuje ke kombinaci dvou scén, přičemž obě se odehrávají v jiných geografických prostorech ve stejném časovém úseku. „Montage by attraction“ může být charakterizována jako posílení významu jednoho obrazu sdružením s jiným. Důležité je, že se nemusí dodržovat striktní sekvence montáží nebo jen určité formy, ale kombinace všech tří v libovolných sekvencích je možná. Předchůdce Orsona Wellesa, Jean Renoir, se snažil vytvořit hloubku nahrazením montáže častými záběry a vstupy, což se vztahuje k účtě k dramatickému prostoru a jeho trvání. Tato hloubka pole se stává „dialektickým krokem vpřed v historii jazyka filmu“ a netýká se pouze užití filtrů a stylu nasvicování (Bazin, str. 35). Tento styl natáčení dle Bazina mění charakter filmu, jeho jazykovou strukturu a divákův vztah k obrazu a jeho interpretaci. Hloubka záběru vede diváka k bližšímu vztahu s obrazem než je tomu ve skutečnosti, proto struktura tohoto stylu je označovaná jako velice realistická. Dále montáž vylučuje nejasnost výrazu, což utvrdil Kuleshov svým stylem, kdy přiřazoval význam k výrazům v obličeji. Na druhé straně, hloubka zaostření znovu představuje ambiguitu neboli nejasnost ve struktuře obrazu. Akcelerovaná montáž nabízí časoprostorové klamy, zatímco Wellesova představuje kontrast, v němž klamy nejsou přítomny (Bazin, str. 35-37). Coby příklad montáže uvedeme juxtapozici soch lvů, kteří jsou umístěni vedle sebe tak, že vytvářejí iluzi jednoho

jediného vzpřimujícího se lva v „The End of St. Petersburg“ („Zničení Petrohradu“). „Zvukový obraz, daleko méně poddajný, flexibilní než obraz vizuální, přenáší montáž cestou k realismu, a zároveň eliminující výtvarný impresionismus a symbolické vztahy mezi obrazy (Bazin, str. 32-33).

Dle Bazina, „význam není obsažen v obraze, ale ve stínu obrazu promítaném na pole divákova vědomí“ (Bazin, str. 26). V období mezi třicátými a čtyřicátými léty minulého století, Americká a Francouzská kinematografie byla jednoznačně v čele, vytvářela svůj vlastní jazyk a potvrdila, že mluvený film byl etablován před nástupem druhé světové války.

BAZIN - “obsah” & “forma” + vývoj kinematografie

Do nové filmové terminologie se zařadily pojmy jako obsah a forma. Obsah definuje sám sebe, proto pokročíme k definici formy; styly fotografie a střihání, harmonie obrazu a zvuku. Bazin tuto harmonii exemplifikuje na Wylerovo Jezebel či Fordův Stagecoach. V letech 1938 – 1939, francouzská a americká produkce zaznamenala výraznou stabilitu a úspěch díky přínosům němého filmu a také příchodu technického pokroku. Třicátá léta byla charakterizována zvukem a panchromatickým filmem, technologie se vyvíjela, ale přispívala k detailnímu pokroku více než k výrazným inovacím. S příchodem roku 1939, film zaznamenal, tzv. „vyvážený profil řeky“ (equilibrium-profile of a river), čímž Bazin referoval k určité stagnaci, kdy řeka protéká od svého počátku do svého konce bez výrazného úsilí či námahy. Poválečná kinematografie zaznamenala nástup Italské a Anglické produkce (Bazin, str. 26-31).

Neorealismus se snaží o integrování prvku nejasnosti reality do filmu. Italský neorealismus v kinematografii je v opozici s předešlými formami filmového realismu a absentuje expresionistické prvky, zejména vliv a účinek montáže, jejíž abstraktní aspekt je podporován zvýšeným realismem obrazu. Němý film byl asociován především se jmény jako Stroheim, F. W. Murnau, Robert Flaherty a Dreyer, ale období 1940 – 1950 začalo být

charakterizováno výrazným vývojem filmového jazyka. Jean Renoir se pokoušel o povznesení nad montáž a objevení formy filmu, jež by mu dovolila poukázat na skrytý lidský i věcný význam, aniž by cokoliv narušovala. Filmová epocha třicátých a čtyřicátých let minulého století byla charakterizována snahou dialektického procesu, jehož nejvyšší vyjádření můžeme zaznamenat v letech čtyřicátých. „Mluvený film dochoval jakési původní elementy montáže, zejména diskontinuální či nesouvislý popis (vylíčení) a dramatickou analýzu děje“ (Bazin, str. 39). Realismus stříhání nahradil expresionismus montáže a metafora a symbol byly vystřídány iluzí objektivní prezentace. V dobách němého filmu, montáž evokovala to, co chtěl režisér říci, zatímco se vstupem stříhu na scénu to popisovala (Bazin, str. 37-39). „Režisér již není konkurentem malířů ani autorů divadelních her, ale přinejmenším rovným romanopiscům“ (Bazin, str. 40).

10. Literatura

- Arnheim, R. (1969): Visual Thinking. University of California Press. California.
- Arnheim, R. (1957): Film as Art. University of California Press.
- Arnheim, R. (1997): Art and Visual Perception. University of California Press. Berkeley.
- Barthes, R. (1982): Empire of Signs. New York, Hill and Wang.
- Barthes, R. (1997): Kritika a pravda. Dauphin.
- Bazin, A. (1971): What is Cinema? Vol.II. University of California Press.
- Benjamin W. (1973): Charles Baudelaire. London. New Left Books. California.
- Benjamin, W. (1979): Dílo a jeho zdroj. Odeon. Praha.
- Baudrillard, J. (1983): Simulations. New York.
- Bellour, R. (2002) : The Analysis of Film. Indiana University Press.
- Bergson, H. (2003) : Hmota a paměť. OIKOYMENH. Praha.
- Bordwell, D. (1989) : Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Harvard University Press. Cambridge, MA-London.
- Branigan, E. (1979/85): Color of Cinema :Problems in the Writing of History. Movies and Methods. II. Berkeley, University of California Press.
- Colin, M. (1992) : Film. Warszawa.
- Comolli, J.-L. (1971/85) : Technique and Ideology: Camera, Perspective And Depth of Fields. Movies and Methods. II. Berkeley. University of California Press.
- Carroll, N. (2000) : Theory of Art Today. University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (2001) : Definování pohyblivého obrazu. Iluminace. č.2. Národní filmový archiv. Praha.
- Carroll, N. (1996) : Theorizing Moving Image. Cambridge.

- Deleuze, G. (2000) : Film 1. Obraz-pohyb. NFA Praha.
- Deleuze, G. (1989) : Cinema 2: The Time-Image.
University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze, G. (2003) : Francis Bacon. The Logic of Sensation.
University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1998) : Rokovania. Archa, Bratislava.
- Derrida, J. (1995): Points.. Standford University Press. California.
- Foucault, M. (1980): Power/Knowledge. New York, Pantheon.
- Foucault, M. (1975): The Birth of Clinic. New York. Vintage.
- Foucault, M. (1987) : Slová a veci. Pravda. Bratislava.
- Foucault, M. (2000): Dohlížet a trestat. Dauphin.
- Foucault, M. (2000): Moc, subjekt a sexualita. Kalligram. Bratislava.
- Flusser, V. (1994) : Za filosofii fotografie. Hynek. Praha.
- Flusser, V. (2002) : Komunikológia. Ml Bratislava.
- Habermas, J. (2000): Strukturální proměna veřejnosti. Filosofia. Praha.
- Helmanová, A. (2001): Obraz. Kino-ikon. Vol.V. číslo 1.
- Jameson, F. (1990): Signature of the Visible. New York. Routledge.
- Lacan, J. (1973): The Four Fundamental Concepts of Psycho-
Analysis. New York. Norton and Company.
- Manovich, L. (2001): The Language of New Media.
Cambridge, MA.
- Merleau-Ponty, M. (2003): Phenomenology of Perception. London –
New York. Routledge.
- Metz, Ch. (1991): Imaginární signifikant. ČFÚ. Praha.
- Pryluck, C. (1976): Sources of Meaning in Motion Pictures and
Television. New York.
- Perez, G. (1998): The Material Ghost. Film and their medium.
The John Hopkins University Press.
Baltimore and London.
- Rodowick, D.N. (2001): Reading the Figura, or, Philosophy after
New Media. Duke University Press. London.
- Rodowick, D.N. (1997): Gilles Deleuzes Time Machine.
Duke University Press.

- Rodowick, D.N.(2003): Virtuální život filmu. Rozhovor s D.N.R.
Illuminace: 2.
- Truffaut, F. (1984): Hitchcock: The Definitive Study of A.Hitchcock.
New York. Simon and Schuster.
- Virilio, P. (2002) : Stroj videnia. SFÚ Bratislava.
- Virilio, P. (1997) : Open Sky. Verso. London.
- Virilio, P. (1997) : Pure War. New York.
- Virilio, P. (2000) : The Information Bomb. Verso. London.