

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Klára Pechoušková

Stroj, film a lidská percepce

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. června 2018

Bc. Klára Pechoušková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Michaelae Fišerové, Ph.D., za cenné rady a doporučení.

Obsah

1. Úvod	8
2. Milníky technického vývoje filmového média	13
3. Kritická linie.....	18
3.1. Technická reprodukovatelnost	18
3.2. Estetika zjevování – Mezi malbou a fotografií	21
3.3. Paul Virilio	25
3.3.1. Film.....	26
3.3.2. Film a válka	27
3.3.3. Estetika mizení.....	30
3.3.4. Filmovat, co neexistuje	30
3.4. Kritika techniky	31
3.5. Revoluce vnímání	34
4. Pozitivní linie	39
4.1. Henri Bergson	39
4.2. Gilles Deleuze.....	39
4.2.1. Deleuze a film.....	40
4.2.2. Bergsonismus.....	42
4.2.3. Film a pohyb	45
4.2.4. Obraz-pohyb	47
4.2.5. Film a čas	47
4.2.6. Obraz-čas	49
4.2.7. Film a prostor.....	51
4.2.8. Vnímání prostoru ve filmu.....	53
4.2.9. Rámování a montáž	54
4.3. Proces recepce filmu.....	55
4.3.1. Vnímání a film	56
4.4. Technika a kyborg.....	57
4.5. Film jako/a zrcadlo	60
4.6. Otřes myšlení	62
5. Závěr	66
6. Literatura (Bibliografie).....	69

Abstrakt

Ústředním tématem diplomové práce je vztah filmu a lidské percepce. Film je ryze technickým médiem, které poprvé uvádí obrazy do pohybu. Východiskem práce jsou knihy francouzského kulturního teoretika Paula Virilia a jeho úvahy o filmu a technice. Viriliova pozice je vzhledem ke kinematografii v mnoha ohledech negativní. Technologii viní z hrůz napachaných během světových válek. Kinematografii viní z revoluce vnímání, která vede k rozkladu vidění a rozpadu klasických dimenzí prostoru a času. V mé práci jsou Viriliovy názory konfrontovány s úvahami Viriliova současníka, rovněž francouzského teoretika, Gilles Deleuze. Deleuze chápe film v mnoha ohledech jinak, než Virilio. Také jeho názor na techniku je zcela odlišný. Film po druhé světové válce je médiem, které se již nesnaží o napodobení přirozeného vnímání. Takový film dokáže vyvolat v divákovi šok. Tento šok otevírá nové možnosti myšlení a vnímání a divák tak získává možnost dosáhnout prostřednictvím filmu specifického spirituálního života.

Klíčová slova

film, kinematografie, percepce, stroj, technika, obraz, Paul Virilio, Gilles Deleuze

Abstract

The main topic of this diploma thesis is the relationship of movie and human perception. Movie is a purely technical medium that moves images for the first time. The starting point of the work is the book written by French cultural theorist Paul Virilio and his reflections on film and technology. Virilio's position is negative in many ways due to cinematography. He blames technology for horrors inflicted during world wars. Cinematography is guilty of a revolution of perception that leads to the decomposition of the vision and the disintegration of the classical dimensions of space and time. In my work Virilio's views are confronted with the reflections of Virilio's contemporary, also the French theorist, Gilles Deleuze. Deleuze understands movie in many ways differently than Virilio. Also his opinion on the technique is quite different. The movie after World War II is a medium that no longer attempts to imitate natural perception. Such film can cause a shock to the audience. This shock opens up new possibilities of thinking and perception, and the viewer gains the opportunity to achieve a specific spiritual life through a movie.

Key words

movie, cinematography, perception, machine, technique, image, Paul Virilio, Gilles Deleuze

1. Úvod

Ačkoli film již v dnešních dnech není nejnovějším médiem, je médiem, které způsobilo v umění i kultuře velký převrat. Na poli filosofie médií a v elektronické kultuře je film podstatnou oblastí, která dodnes nebyla důkladně probádána a zaslouží si bezpochyby ještě mnoho pozornosti. Proč právě filmovému médiu přikládáme takovou důležitost v otázce vnímání? Vycházíme z teze, že technická podstata filmu rozrušuje vnímání člověka. Toto tvrzení sebou přináší mnoho důsledků. Technika jako něco, co není „přirozené“, bude ovlivňovat vnímání člověka. Film je navíc technicky reprodukovatelný, což mu umožňuje zasáhnout velké množství recipientů, a to přidává této otázce na důležitosti.

Na samém počátku přítomné práce je nutno vymezit oblast, které se budeme věnovat. Kinematografie i myšlení o filmu jsou obsáhlé sféry a je tak nezbytné omezit se pouze na jeden malý výsek. Historické období, jemuž se budeme věnovat, lze vymezit pouze orientačně. Zajímat nás bude filmové médium od momentu svého zrodu, tedy od konce 19. století, přibližně ke konci století 20., kdy film začíná prostupovat počítačová technologie. Důkladněji se budeme věnovat období kolem vynálezu filmu a jeho vstupu do společnosti. Abychom dokázali lépe pochopit, jak film ovlivnil divákovo vnímání světa, podnikneme krátký exkurz do dějin filmu ve smyslu jeho technického vývoje. Soudobou kinematografií 21. století prostoupenou digitální technologií tedy ponecháme stranou.

Vznik filmu byl bezpochyby velkou událostí a to pro širokou společnost, umění i filosofii. Společnost se se vznikem kinematografu musela vyrovnat. Diváci se museli naučit filmu rozumět, tvůrci experimentovali s technikou kinematografu a prozkoumávali jeho potenciál. Také teoretici museli k novému médiu zaujmout nějaký postoj.

Film byl ve svých počátcích často interpretován jako syntéza všech umění předchozích. Také jeho pojmová výbava byla přejímána z teorií pro jiná umění. Podle Martina Charváta je možné reflektovat promyšlení tohoto nového média ve třech různých okruzích. 1) vztah kinematografu a skutečnosti, 2) vztah kinematografu a umění 3) vztah kinematografu a společnosti (kinematograf a populární kultura).¹

¹ CHARVÁT, Martin. O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf. In *Politics in Central Europe: the journal of the Central European Political Science Association*. Praha: Metropolitan University Prague Press. Vol 13, number 15, december 2017, s. 11-12.

Vztah kinematografie a skutečnosti je nejčastěji uvažován v návaznosti na starší technické médium, médium fotografie. Někteří starší teoretici film promýšlí v kontextu vizuálních umění jako další vývojový krok v linii malba – fotografie – film, například André Bazin. V přítomné práci tuto linii budeme také sledovat, získáme tak cenné srovnání a nejlépe osvětlíme problematiku proměny vnímání vlivem filmu. O fotografii se říká, že má schopnost se zmocnit reality, je jejím „otiskem“. Bez světa by nemohla být fotografie, ta je totiž zachycením paprsků světla odrážených od předmětu, a proto v sobě uchovává něco z materiality předmětu.² Existují samozřejmě způsoby, jak s fotografií manipulovat, není tedy pouze reprezentací skutečnosti, ale zejména diseminací a reprodukcí sama sebe.³

Kinematografie přidává k fotografii další kvalitu - pohyb. Právě realita pohybu předložená recipientovi způsobí, že se nám vazba kinematografie k realitě činí silnější, než vazba fotografie. Proto byl kinematograf původně využíván často právě pro dokumentární účely. Filmoví tvůrci i teoretici jsou si však od počátku vědomi, že mluvit o přesné kopii reality nelze, neboť tvůrce filmu může zacházet s jednotlivými záběry a řadit je do filmu bez ohledu na jejich skutečnou vývojovou následnost. Nacházíme se v záludné situaci. Kinematograf je na jednu stranu schopen zobrazit i to, co lidské oko samotné zachytit nedokáže. Je tedy jakousi extenzí lidských schopností. Na druhou stranu fakt, že kinematograf zachycenou skutečnost jaksi rozděluje na jednotlivé řezy, tak každý řez mění obraz skutečnosti, a to vyvolává pocit nedůvěry. Vnímání skutečnosti je pozměněno díky střihu a montáži a divák tak i děj, který v běžném životě zabere několik dnů nebo dokonce let, může pozorovat zrychleně a během několika málo minut. Jinými slovy, především v počátcích kinematografie, ale nejen tehdy, specifická filmová spočívá mimo jiné v jeho schopnosti vytvářet dojem skutečnosti.

Film však především ve svých počátcích nebyl schopen závazku realističnosti plně dostát. V rané fázi kinematografu není v jeho technických možnostech zachytit pohyb, jak jej vnímáme ve skutečném životě. Realita zachycená na filmovém plátně může být i takovou realitou, jakou naše oko samo o sobě nikdy neuvidí. Filmový obraz pak je krom jiného důkazem o existenci na našich percepčních schopnostech nezávislé reality, která není umělou konstrukcí.⁴ Zároveň je film znám svou schopností filmovat neviditelné, jak

² CHARVÁT, Martin. O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf. In *Politics in Central Europe: the journal of the Central European Political Science Association*. Praha: Metropolitan University Prague Press. Vol 13, number 15, december 2017, s 12.

³ BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: za novou historií pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016, s. 10 -11.

⁴ CHARVÁT, Martin. O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf. In *Politics in*

by řekl Virilio. To znamená, že film dokáže překračovat každodenní percepční schéma. Pokud bychom film chtěli chápat jinak, než jako nápodobou skutečnosti, povede nás tato úvaha k chápaní filmu jako nového uměleckého média.

Jednotliví tvůrci se kloní k jednomu z následujících přístupů. Jedni se pokouší o vytvoření realistického obrazu skutečného světa a také o zneviditelnění samotného filmového média. Druzí tvůrci do hlavní role staví technické zázemí filmu a podtrhují jeho kvality. Expresionistický přístup se pokouší o iluzi transparence, tvůrci jsou fascinováni schopností filmu realitu nejen zachycovat, ale také s ní manipulovat. Mezi takové režiséry z počátku kinematografie patří například Georges Méliès.⁵ Tento přístup nejčastěji reflektují formalistické a sémantické teorie. Naproti tomu existuje přístup realistický, jehož tvůrci se soustředí na surový záznam skutečnosti, mezi ně patří například Auguste a Louis Lumièrové.⁶ V teorii takové počínání reflektují autoři jako André Bazin nebo Sigfried Kracauer.⁷ Dle jejich názoru je film prodloužením lidské zkušenosti a podílí se na chodu světa. Film je médium, které je schopné zobrazit události a dokumentovat existenci věcí.⁸ Třetí linií je linie receptivní⁹, zde se již tolik nezdůrazňuje médium jako takové, ale spíše způsoby, kterými zachycuje svět. Začíná být sledován vztah mezi filmem a divákem.

Otázce, zda je kinematografie novým typem umění, se věnuje mnoho teoretiků umění. I zde dochází k hustému porovnávání s klasickými druhy umění. V těchto úvahách se objevují názory, jako například, že film se stává samostatným uměleckým druhem, až když si vybuduje vlastní styl. Jako takový film objevuje nový svět a v ten moment je nutné začít budovat také samostatnou estetiku filmu. V počátcích byl film prozkoumáván především ze své technické stránky, teprve později vzniká estetika filmu. Tendence prozkoumávat nové médium skrze média starší, především fotografii a divadlo, však stále přetrvávala.

Vyvstává otázka, komu byl film vlastně určen? Měl být lidovou zábavou? V nejbližších letech po představení kinematografu, zůstal spíše na zájmu veřejnosti. Prostý

Central Europe: the journal of the Central European Political Science Association. Praha: Metropolitan University Prague Press. Vol 13, number 15, december 2017, s 13.

⁵ Cesta na Měsíc (Le Voyage dans la lune, Georges Méliès, 1902)

⁶ Příjezd vlaku do stanice La Ciotat (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste a Louis Lumièr, 1896)

⁷ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s.15.

⁸ tamt., s.16.

⁹ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004, s 401.

člověk žijící v našich končinách se s kinematografem mohl setkat nejčastěji na nějaké výstavě. Na území Československa ve 20. a 30. letech 20. století se kinematografu navíc zmocnili kočovní obchodníci. V důsledku těchto způsobů distribuce pak bylo nové médium považováno za ryze lidovou zábavu. Předpokládalo se, že vyšší vrstvy obyvatelstva dají přednost pravému umění, tedy divadlu.

Kinematograf je odpovědí na požadavky doby, která je charakteristická zrychlováním základních percepčních a afekčních schémat. Jedinci poskytuje oddech, je také jakýmsi ornamentem doby.¹⁰ Samozřejmě ze zacílení na určitý typ publika vyplývá v důsledku i teoretická reflexe filmu. Velká část filmové produkce je tak často považována za hloupou a její pedagogické působení je takřka nulové. V českém prostředí tímto způsobem film reflektuje například i Josef Čapek.¹¹ Scény násilné a erotické pak byly chápány jako projev úpadku mravů.

Svatoňová tvrdí, že film filmem činí jeho technická podstata.¹² To jej odlišuje například od divadla, divadelní prvky jsou transformovány odlišným médiem. Film se tedy od divadla v mnohém liší. Například v divadle jednotliví diváci sedí v publiku na různých místech a vnímají představení z různých úhlů, film vnímáme všichni z úhlu jednoho. Počítá se ovšem s tím, že divák je situován do „jednoho bodu“, kdyby totiž seděl příliš blízko viděl by obraz deformovaný. Film také na rozdíl od divadla zůstává při opakované recepci zcela totožný. Výkon herců živě nebude nikdy zcela stejný dvakrát.

Kinematografie brzy po svém zrodu prostoupila všechny oblasti světa. My se zaměříme na filmovou produkci evropskou a americkou. Tuto produkci analyzují také teoretici, jejichž práce jsou pro tento text stěžejními. Největší pozornost budeme věnovat třem francouzským teoretikům. Prvním z nich je Paul Virilio, kulturní teoretik, který proslul svým kritickým postojem k technice a právě také k médiím. Technické vymoženky Virilio viní z hrůz napáchaných v průběhu obou světových válek. Film jako takový Virilio považuje rovněž za pochybnou entitu. Film je pro něj něčím, co ničí vědomé vnímání diváka a staví se proti přirozenému fungování oka.¹³ Tvrdí také, že pod vlivem rychlosti se

¹⁰ CHARVÁT, Martin. O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf. In *Politics in Central Europe: the journal of the Central European Political Science Association*. Praha: Metropolitan University Prague Press. Vol 13, number 15, december 2017, s 16.

¹¹ ČAPEK Josef. Film. In Szczebanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, s 126 – 129.

¹² SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009.

¹³ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 51.

rozpadají klasické dimenze prostoru a času.¹⁴

Kritické úvahy Virilia doplní myšlení Waltera Benjamina, který uvažoval o filmu v jeho technické podstatě.¹⁵ Povaha a způsob lidského vnímání se také podle Benjamina proměňuje v závislosti na médiu, ve kterém se uskutečňuje. V momentě vzniku fotoaparátu je ruka umělce poprvé zbavena nejdůležitější úlohy v procesu vzniku díla. Benjamin se obával ztráty aury u uměleckého díla vytvořeného pomocí mechanického přístroje. Věnoval se také vztahu diváka a tvůrce jako lidské bytosti a kamery jako stroje.

Druhým francouzským teoretikem je Henri Bergson. Bergson se filmu jako takovému nikdy důkladně nevěnoval. Přesto je jeho uvažování o obraze styčným momentem pro uvažování o vnímání a filmu. Třetí zásadním zdrojem této práce je Gilles Deleuze, jehož myšlenky vychází právě z uvažování Henri Bergsona. Deleuze otázku techniky, filmu i lidského vnímání vnímá zcela z jiného úhlu a také dochází mnohdy takřka k opačným závěrům, než Virilio. Kategorie času a prostoru a jejich vnímání divákem zůstanou i s Deleuzem ve středu našeho zájmu. Deleuzovy závěry doplníme o úvahy dalších autorů, tentokrát často české národnosti, jako například úvahy Vlastimila Zusky.¹⁶ Díky tomu celkové téma posuneme do nám blízkého domácího prostředí.

V průběhu četby se před námi rozprostře mnoho otázek na které se pokusíme s jmenovanými autory společně odpovědět. Tématem práce je film jako médium, které přináší nové možnosti vidění a myšlení a zároveň ve filosofii filmu dává vzniknout kategorii nové geometrie prostoru a času. Film uvádí obraz do pohybu. Účelem této práce není obhájit film jako nový umělecký druh. Provázet nás bude otázka vztahu filmu a skutečnosti. Co nás zajímá především, je vztah filmu a diváka. Cílem práce bude ukázat film jako médium, které nám umožňuje vidět, co bylo našemu oku doposud skryto, a zároveň otevírá nové možnosti myšlení. Tak se film ukáže jako zcela svébytné médium schopné otřesu myšlení člověka v pozitivním smyslu. Tato práce je teoretická, vystavěna pomocí popisné a komparační metody. Sepsána na základě uvedených zdrojů.

¹⁴ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, str. 165-166.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

¹⁶ ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

2. Milníky technického vývoje filmového média

Ještě než přistoupíme k filosofické tematizaci filmového média, zdá se mi nezbytné podniknout krátký exkurz do historie kinematografie. Současná doba je charakteristická mimo jiné právě rychlým technologickým vývojem a právě tento vývoj dokáže změnit to, jak přistupujeme ke světu a věcem v něm. Nejdříve nastíním podmínky vzniku filmu po jeho technické stránce a pokusíme se datovat momenty technických inovací. Díky tomu, jak doufám, bude následně možné zřetelněji uchopit úvahy klíčových autorů v dalších stránkách práce. Některé technické pokroky následně propojíme s momenty vzniku klíčových publikací. Tak se ozřejmí, kteří autoři znali film v jakých jeho vývojových fázích, a my uvidíme, jak to jejich souzení o filmu mohlo ovlivnit. K tomu všemu nám v této kapitole bude nápomocná publikace Kristin Thompsonové a Davida Bordwella v českém překladu nesoucí příznačný název *Dějiny filmu*.

Thompsonová a Bordwell na samém začátku knihy vyjmenovávají, několik technologických předpokladů, které musely být naplněny, aby film mohl vůbec vzniknout. Ze všeho nejdříve museli vědci zjistit, že lidské oko vnímá pohyb jako sérii nepatrně odlišných obrazů v rychlém sledu za sebou – minimálně rychlostí šestnácti obrazů za vteřinu. Již v průběhu 19. století bylo možné zakoupit několik typů optických hraček, které využívaly právě tohoto objevu. Druhým předpokladem pak bylo promítnutí série obrazů na plátno. Je známo, že varetní umělci používali tzv. laternu magiku k promítání skleněných obrázků již v 17. století. Nicméně promítnout obrázky vyšší rychlostí nebylo možné.

Největším krokem k filmu byl především vynález fotografie.¹⁷ První stálou fotografii vytvořil Claude Niepce. Tato fotografie byla zachycena na skleněnou destičku v roce 1826 a její expozice trvala osm hodin. Právě dlouhá doba expozice byla problém. Expozice ve zlomku vteřiny byla možná až v roce 1878. Pro vznik filmu bylo však také nezbytné fotografii zachytit na pružný materiál, který by mohl v dostatečné rychlosti procházet kamerou. To se podařilo díky Georgi Eastemanovi v roce 1890. V tuto chvíli již máme k dispozici fotoaparát, který mohl používat i amatér.

Ke stvoření pohyblivého filmového obrazu je však nutno učinit ještě jeden krok. Je potřeba vytvořit stroj, který bude schopen pruh filmu na okamžik v kameře zastavit, aby jím proniklo světlo a osvětlilo obrázek. Pak se se zakrytou clonou přesunul k dalšímu

¹⁷ Zde zcela pominu *cameru obscura*, která by nás vedla až do období starověké Číny a přejdu přímo k vynálezu fotografie.

rámečku. Za vteřinu se proces musel zopakovat nejméně šestnáctkrát.

Ať už uvažujeme o dějinách filmu či o dějinách fotografie, nelze nezmínit jméno Eadwearda Muybridge. Jeho cílem bylo analyzovat pohyb. Do řady postavil celkem dvanáct fotoaparátů, jimiž v půlvteřinovém intervalu postupně dvanáctkrát vyfotografoval koně v běhu. Následně fotografie překreslil na otáčející se kotouč, čímž vytvořil iluzi pohybu. Právě tak jako většina objevů či vynálezů, ani filmová technologie nebyla výsledkem práce jednoho člověka, jako spíš kumulací jednotlivých pokusů.¹⁸

V roce 1891 Tomas Edison a jeho asistent W. K. L. Dickson patentovali svůj vynález nazvaný Kinetoskop. Zajímavé je, že Dickson rozřezal archy Eastemanova filmu na proužky šířky jednoho palce, které následně slepoval jeden za druhý. Jejich okraje pak opatřil dírkami, které sloužily k posouvání pomocí ozubeného kola. Tato zvolená šíře filmového políčka se stala normou a používá se dodnes. V té době exponovaly rychlostí 46 políček za vteřinu, což je více než pozdější průměr u němého filmu.

Mezi nejvýraznější osobnosti přelomu 19. a 20. století patří v oblasti kinematografie bez pochyby bratři Lumièrové¹⁹. Také Thompsonová a Bordwell se jim v práci obsáhle věnují. Díky bratřím Lumièrovým se z kinematografie stala oblast komerčního podnikání. Jejich kamera, tzv. Kinematograf, byla na rozdíl od ostatních podobných zařízení lehká a přenosná. Používala krokovací mechanismus šicího stroje. Natáčela rychlostí šestnácti okének za vteřinu, což se stalo standardní rychlostí pro následujících 25 let. Při sledování filmů bratří Lumièrových si povšimneme vracejících se témat. Jejich prvním filmem byl *Odchod z továrny*, natočený v březnu 1895. Podobné motivy ve své tvorbě zachycovali opakovaně. Důvodem byla fascinace diváka (i tvůrce) realistickým zachycením člověka v pohybu. Vytvořili sérii filmů zachycujících například lidi vystupující či nastupující na různé dopravní prostředky. Dalším častým motivem bylo zachycení lidí při práci či sportu, v tomto případě můžeme snadno domyslet, že pohyb člověka byl i zde přitažlivým. Diváka bavily také komické scénky, z nichž nejznámější nese název *Pokropený kropicč*.

Scénky byly divácky velmi úspěšné a tak začali bratři Lumièrovi rychle posílat své zástupce do celého světa. Ti pak v různých zemích promítali jejich krátké filmy a zároveň pořizovali další záběry. Kamera v tomto případě často zachycuje například život na rušné

¹⁸ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, str. 24.

¹⁹ Celkem 108 jejich snímků lze v současné době shlédnout v dokumentárním filmu *Lumière ! L'aventure commence*, 2017.

ulici nebo moment typický pro danou filmovanou kulturu. Na cestě do Benátek pak došlo k dalšímu průlomů. Až doposud pevná statická kamera byla jedním z Lumièrových promítačů umístěna na gondolu a tak poprvé zachytila ulice z pohyblivého ohniska. Nutno podotknout, že všechny tyto filmy jsou vytvořeny jedním jediným záběrem.

Rané anglické filmy se proslavily vynalézavostí trikových postupů. Thompsonová a Bordwell zmiňují například Jamese Williamse. Experimentoval se stříhem a tak vytvářel jednoduché iluze. Patentované projektorů nebylo možné v počátcích koupit. Kinematografové platili za jeho vypůjčení. Brzy však mnoho malých společností uvedlo na trh vlastní projektorů. Film jako takový v té době nebyl chráněn autorským právem, takže jeho šíření se rychle stávalo masovým.

Další významnou postavou, která přispěla vývoji filmu, byl Edwin S. Porter. Porter je Thompsonovou a Bordwellem označován za vynálezce stříhu, jak jej známe dnes. Přišel však i s dalšími inovacemi. Vytvořil také první skutečně dějový film s názvem *Život amerického hasiče*. Do filmu rovněž integroval tištěné mezititulky.

Po roce 1905 se filmy postupně prodlužovaly, skládaly se již z většího množství scén a i příběhy byly čím dál tím složitější. Původní délka filmu vzrostla z původní jedné minuty na minut 15. Promítání bylo zatím stále bez zvuku. Doprovázel jej pouze přítomný hudebník na piano, případně fonograf či komentář majitele kina. Někdy stáli herci za plátnem a pronášeli dialog zároveň s postavami. Jak se vyprávění stávalo komplikovanějším, bylo potřeba promyslet, jak film vlastně dělat, aby byl divákovi srozumitelným. Jak zkombinovat techniku stříhu, pohyb kamerou, hraní a osvětlování, aby divák stále rozuměl příběhu? Nad tím se musel zamýšlet každý, kdo v té době produkoval film. Zároveň v této době množství kinosálů narostlo takřka raketovou rychlostí. V důsledku toho se vybírané vstupné snížilo a film byl náhle dostupný i početným nižším vrstvám společnosti.

Herci v této době nebyli ani dobře placení, ani jejich jména nebyla známá. Systém hvězdy se měl zrodit ještě o několik let později. Jména herců byla v titulcích uváděna jen výjimečně až do roku 1914. Divák však zpravidla znal název firmy, která film vyrobila. Tvůrci experimentovali také se vzdáleností kamery od herce. Když poprvé kamera zachycovala postavu člověka od kolen nahoru, mnoho recenzentů si stěžovalo, že to působí nepřirozeně a neumělecky.²⁰

Ačkoli dnes máme pocit, že filmy byly pouze černobílé, není tomu tak. Tvůrci

²⁰ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s 53.

negativ různými způsoby kolorovali. Docházelo tedy k jednotónovému zbarvení buďto světlých nebo tmavých částí obrazu. Tónování mělo opět divákovi pomoci v porozumění a zároveň navodit atmosféru. Například modrá barva byla používána pro vyjádření noci, zelená pak pro výjevy v přírodě.

Začátek první světové války zapříčinil změny ve filmové tvorbě, které podle Thompsonové a Bordwella pocítujeme dodnes. Francie a Itálie přišly o přední produkční pozici. Prázdný prostor vyplnily filmy ze Spojených Států, Spojené Státy se tak staly hlavním dodavatelem filmu a toto postavení si udržují ještě dnes. Tamní menší produkční a distribuční firmy se spojují ve větší subjekty a vzniká skutečný technický filmový průmysl. Kolem roku 1915 je průměrná délka jednoho filmu již 75 minut.

Kolem roku 1917 vzniká to, co nazýváme kontinuálním střihem. Ukazuje se, že například pohyb jedné postavy z jednoho záběru do druhého, byl z počátku pro diváka matoucí. Bylo také zvykem, že pokud film postihoval vícero akcí, zobrazoval napřed jednu a pak druhou. Jedním z experimentátorů se střihem byl také D. W. Griffith. Griffith původně zkoušel kariéru herce. Pak se ale proslavil osobitým využíváním různých technik. Sám sebe prohlašoval za „otce filmu“.²¹

Ve 20. letech pod vlivem avantgardních směrů výtvarného umění vznikají první filmy experimentální – surrealistické, dadaistické, abstraktní. Film je však považován za formu zábavy a komerční produkt, nikoli za uměleckou formu. V tomto období se začíná natáčet výhradně pod umělým světlem a v Německu vzniká pohyblivá kamera.

Zvuk jako první k filmu úspěšně přidala společnost Warner Bros v roce 1926. První filmy se zvukem pak byly často statické a upovídáné, tvrdí Thompsonová a Bordwell. Některé extrémní vlády této doby se snažily převzít kontrolu nad kinematografií. To vedlo ke vzniku přísné cenzury. V roce 1933 prohlásil Alfred Hitchcock, že díky integrovanému zvuku má nad ním tvůrce filmu konečně plnou kontrolu.²² Již od roku 1931 bylo možné natáčet více než jednu zvukovou stopu k dané scéně.

Zhruba ve stejné době vzniká i film barevný. Společnost Technicolor vyzkoušela svou výrobu barevného filmu již v roce 1932 na Disneyho animovaném filmu, v roce 1935 vznikl první barevný krátký hraný muzikál. Avšak zatímco pro nás je barva realistickým prvkem, v počátcích barevného filmu byla vnímána jako prvek fantazie a velkoleposti.

Stejně jako již v průběhu první světové války i druhá světová válka vedla

²¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s 82.

²² Tamt., s 201.

k propojování filmu s politikou. Vznikající filmy často podléhaly přísné cenzuře. Vznikalo také mnoho filmů propagandistických. Vytvářet takové filmy bylo v zájmu státu i filmařů, neboť filmařům z toho plynul finanční zisk. To ovšem neznamená, že jiné filmy neexistovaly. Rozvíjely se různé formy realismu, divácké oblibě se těšily muzikály, gangsterky, horory, komedie i další žánry. Do biografu lidé prchali před vlastními skutečnými problémy.

Po světových válkách má film možnost zaměřit se na otázky jako například, zda film považovat za uměleckou formu, či nikoli. Vyřešit je také potřeba otázku autorství filmu. Rozvíjí se filmy experimentální, abstraktní. V 60. letech pak Hollywood prochází krizí, dochází ke změnám v klasickém hollywoodském stylu. Ačkoli první televizní vysílání proběhlo již v roce 1926, válka vývoj v této oblasti značně zpomalila. Do běžných domácností televizní vysílání proniká až v polovině 50. let 20. století. Na konci 70. let se objevuje televize kabelová a satelitní. Tím se zvýšil počet kanálů, kterým studia prodávala práva ke svým filmům. V roce 1976 pak měl divák poprvé možnost si koupit domácí přehrávač kazet VHS. Tak se film dostal do každé domácnosti.

3. Kritická linie

3.1. Technická reprodukovatelnost

Film, stejně jako i fotografie, je médiem, které by bez techniky nebylo možné. Tato technická podstata filmu jej činí specifickým a díky ní má toto médium schopnosti a možnosti, jaké starší média neměla. Technická reprodukovatelnost je klíčová z hlediska reprodukce filmu, neboť ta umožnila filmu zasáhnout nejširší publikum, což umocňuje důležitost zvoleného tématu práce. Analýzou myšlenek Marshala McLuhana a Waltera Benjamina otevřeme otázku vztahu uměleckého díla, stroje a člověka. McLuhan chápe každou technickou novinku, jako nějakou extenzi člověka, a to ať už jako extenzi jeho fyziologických schopností, jeho mentálních schopností, nervové soustavy nebo například jeho vnímání.

V McLuhanově knize *Gutengergova Galaxie* můžeme sledovat popis vývoje komunikace lidské společnosti. V orální kmenové společnosti je převládajícím médiem řeč. Lidé si vyprávějí mýty a příběhy a učí se přezpívat nejrůznější písně. S vynálezem psané abecedy nastává období psané kultury a zrak tak získává nad sluchem převládající pozici.

Umělecké dílo bylo tedy reprodukovatelné odedávna. Jakýkoli výtvar člověka bylo možné nějakým způsobem napodobit. Ještě před samým vynálezem písma mohl člověk převyprávět příběh nebo přezpívat píseň, kterou slyšel. Žáci se učili napodobováním děl svých mistrů. Ovšem taková reprodukce byla časově náročná a vyžadovala vynaložení nemalé lidské síly či snahy jeho paměti. Walter Benjamin ve slavné eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* zmiňuje lití a ražení jako způsoby technické reprodukce známé již ve Starověkém Řecku. Grafika je technicky reprodukovatelnou poprvé díky dřevorytu, ve středověku pak také díky leptu a mědirytině. V 19. století vzniká litografie. Teprve tehdy je možné grafiku reprodukovat skutečně masově a učinit z ní každodenní součást života člověka.

Pokud jde o písmo samotné, McLuhan se dále zastavuje u fenoménu typografie, která dle jeho názoru proměnila jazyk jako nástroj percepce a průzkumu na přenosnou

komoditu, s níž je mnohem jednodušší nakládat.²³ Skutečnou revoluci však zahájil Gutenbergův vynález knihtisku. Kniha, kterou by člověk přepisoval dlouhé dny, mohla být náhle reprodukována za zlomek času. Literatura se rázem stala dostupnější. To vedlo následně k vzrůstu počtu lidí, kteří měli možnost naučit se číst. První takto tištěnou knihou byla Bible. Důsledky byly obrovské. Písmo, které dříve měl k dispozici pouze reprezentant církve, bylo do té doby obyčejnému člověku pouze interpretováno. Náhle však jej mohl interpretovat sám.

McLuhan zastává názor, že „Tisk umožnil nové způsoby produkce a distribuce znalostí, vznik nacionální uniformity a státního centralismu, stejně jako emergenci individualismu, který byl s tímto způsobem vlády v kontrastu.“²⁴ Jinými slovy, McLuhan vidí přímou souvislost mezi vynálezem knihtisku a posilováním kapitalismu. Dalším vynálezem podobného významu byl vynález psacího stroje.

Podobně převratným vynálezem byl i vynález fotografie. Benjamin trefně poznamenává, že v momentě zrození fotoaparátu je poprvé lidská ruka zbavena nejdůležitějších uměleckých povinností, ty nyní připadají pouze oku hledícímu skrze objektiv. Jak jsme již řekli, od fotografie k filmu vede ještě kus cesty. Ale konečná možnost kamery reprodukovat obraz v pohybu a se zvukem je skutečným vrcholem reprodukce uměleckého díla. Film bez techniky není možný. Právě ona jej činí tím, čím je.

Tedy možnost technické reprodukovatelnosti díla jej činí dostupnějším, masovějším. Díky dalším technologickým vynálezům, především díky internetu, je umění k dispozici téměř komukoli a téměř kdykoli. V současné době člověk nemusí ani opustit pohodlí vlastního obýváku, aby se kochal portrétem Mony Lisy. Je však dostupnost a masovost dobrou vlastností uměleckého díla? Walter Benjamin se domnívá, že nikoli. I pokud předpokládáme vysokou věrnost dané reprodukce, odpadá „zde a nyní“ uměleckého díla, jeho jedinečná existence v čase a v prostoru. Toto zde a nyní Benjamin nazývá rovněž aurou uměleckého díla. Tedy žádná kopie Mony Lisy, kterou si pověsíme do obýváku, nebude mít auru originální Mony Lisy v Louvru. Recepce diváka se v případě výtvarného či například hudebního uměleckého díla bezesporu proměnila. Dříve by člověk podnikal dlouhou cestu, na jejímž konci by kontemponoval dílo v jeho vlastním prostředí. Tak by snad pocítil historii díla a vřadil by jej do specifického kontextu. Dnes tento kontext, toto přirozené prostředí, chybí, a nebo může chybět. Dostupnost díla, jeho

²³ MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 2011, s 161.

²⁴ Tamt., s. 235.

přítomnost v každodennosti snáze, vede člověka k recipování, které možná již ani není kontemplací.

V případě fotografie vyvoláváme z jednoho negativu mnoho identických obrazů. Otázka po originálu v tomto případě nemá smysl. U filmových děl není technická reprodukovatelnost vnější podmínkou jejich masového šíření, jako je tomu např. u děl literárních nebo malířských. Technická reprodukovatelnost filmových děl je přímo dána technikou jejich výroby. „Ta pak nejen že co nejbezprostředněji umožňuje masové šíření filmových děl, nýbrž si je spíše rovnou vynucuje.“²⁵ Vystává zde několik otázek. Jak je to tedy s recepcí filmu? Pokud bychom uvažovali film jako umělecké dílo v Benjaminově diskurzu, byl by film dílem, které nemá žádný originál a tedy ani žádnou auru. Takové tvrzení však zní až příliš přísně.

Povaha a způsob lidského vnímání se také podle Benjaminova proměňuje v závislosti na médiu, ve kterém se uskutečňuje. Benjamin se věnuje relaci herce, kamery a publika. Zatímco v divadle je výkon herce prezentován publiku pomocí hercovy vlastní osoby, výkon herce ve filmu je prezentován prostřednictvím aparatury. Z toho plynou důsledky, jako je například fakt, že filmový herec nemůže svůj výkon přizpůsobit publiku. Herec je naopak nucen přizpůsobit svůj výkon specifickým požadavkům aparátu. Kamera však na rozdíl od živého publika nedokáže hercův výkon respektovat v jeho celistvosti. Co také kamera nedokáže, je reprodukovat auru herce, která se vytrácí. Herec před kamerou prožívá pocit odcizení, podobný pocitu, který zažíváme, když se díváme na vlastní obraz v zrcadle. Publikum se do herce vcití právě a pouze tehdy, pokud se vcití do aparátu.²⁶ Tedy člověk se stává strojem, reflektuje stroj a přejímá strojovité vidění.

Film přinesl dle Benjaminova prohloubení aparcepce, neboť výkony, které film předvádí, lze analyzovat daleko exaktněji a z hledisek mnohem početnějších, než výkony, které se představují na obraze nebo na jevišti, problematická je však jeho kontemplace. Obraz nám dává čas, abychom jej kontemplovali, filmový obraz naproti tomu není fixován, sotva nám padne do oka jeden obraz, mění se za jiný. Tímto střídáním je přerušěn proud divákových asociací, proto mluvíme o šokovém působení filmu na diváka.²⁷

Technika dala filmu život, dala vzniknout i tomu, co nazýváme masovou kulturou. A právě masová kultura se zdá Benjaminovi ale také Viriliovi a mnoha dalším tak

²⁵ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In. BENJAMIN, Walter. Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon 1979, s. 41.

²⁶ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In. BENJAMIN, Walter. Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon 1979, s. 28.

²⁷ Tamt., s. 37.

nebezpečná. Virilio největší rizika spojuje s filmem a televizním vysíláním. McLuhen mluví o elektrických médiích, mezi která řadí telegraf, rozhlas a televizi. Specifikum těchto médií shledává v tom, že narozdíl od médií starších zasahují náš nervový systém jako celek, nikoli pouze některý z našich smyslů. Zcela zásadním médiem je pak pro něj televize, jelikož je přítomna ve všech domácnostech. Toto období elektronických médií nazývá McLuhan Marconioho galaxií. Po ní identifikuje ještě jedno stádium společnosti, kterému dal název Galaxie Gatesova, které má být charakteristické pro současnou společnost digitálních médií, počítačových sítí a telekomunikačních spojení.

3.2. Estetika zjevování – Mezi malbou a fotografií

Starší pojetí historie filmu upozorňují na vývojovou řadu malba – fotografie – film. Například Bazin tvrdí, že vynález každého dalšího média osvobodil médium předchozí od snahy napodobovat skutečnost co nejvěrněji.²⁸ Kinematografie je pro něj dokončení fotografické objektivy v čase. Nová filmová historie tuto triádu, dle Svatoňové, vyvrací a ukazuje, že skutečné cíle tvůrců pracujících s jednotlivými uměleckými druhy, byly zcela odlišné. Dlouho tradovaná souvislost těchto umění vychází z analogie formy, která se různým způsobem vztahovala ke světu.²⁹ Domnívám se, že analýza proměny percepce člověka při kontemplaci děl jednotlivých zmíněných uměleckých druhů, nám může pomoci v prozkoumání relace filmu a divákovy percepce.

Tato kapitola bude pojednávat o malbě a fotografii jako předchůdcích filmu a to z hlediska teoretického, filosofického, fenomenologického. Kolem roku 1880 probíhá polemika na téma okem nezachytitelné povahy pohybujících se těles. Otázkou je, zda je chronofotografie věrohodná a zda má tedy nějakou vědeckou hodnotu. Fotografie tu zviditelňuje nějaký dříve neviděný svět.³⁰ Tato polemika se odehrávala z velké části kolem fotografické série zhotovené Eadweardem Muybridgem, zachytávající koně v běhu.

Pro srovnání použijeme, tak, jako většina teoretiků, malbu Théodora Géricaulta - *Le derby d'Epsom*. Gericault byl během koní fascinován a vytvořil mnoho dalších podobných obrazů. Tato malba z roku 1821 vyobrazuje několik koní při běhu na derby. Koně jsou vymalováni v pozici, kdy při běhu mají všechny nohy zároveň ve vzduchu. Muybrigova

²⁸ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979.

²⁹ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění.* Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s 130.

³⁰ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení.* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s 17.

fotografická série však ukázala, že kůň se do takové pozice při běhu reálně nikdy nedostává. Na všech snímcích, tedy ve všech fázích běhu, se kůň nejméně jednou nohou dotýká země. To znamená, že jeho nohy by byly ve vzduch všechny naráz pouze v případě, kdy by kůň přeskakoval přes překážku.

Jak jsme již řekli, tento objev zaujal nejeného autora. Mezi nejznámější patří Maurice Merleau-Ponty³¹, který se zabýval srovnáním malířství a fotografie jako dvou druhů umění, která jsou si možná na první pohled blízká, ve skutečnosti však velmi rozdílná. Merleau-Ponty porovnává dva různé typy obrazů, obraz vzniklý lidskou rukou a obraz vzniklý prostřednictvím technologie, a pokouší se popsat jejich ontologicky rozlišnou povahu. Merleau-Ponty tvrdí, že malba zachycuje kromě reality před plátnem rovněž umělcovu duši, jeho vnitřní rozpoložení, jeho pocity. Malba je tedy obrazem světa, jak jej vnímá daný umělec. Fotografie se pak recipientovi mohou zdát nereálné, tvrdí.³² Zde Merleau-Ponty odkazuje právě ke Gericaultovým koním a říká, že jsou jaksi věrohodnějšími, než oni koně Muybridgovi.

Dále srovnává malbu a fotografii. Dochází k závěru, že reálnější je malba nežli fotografie. Toto tvrzení by se nám mohlo samo o sobě zdát mylné. Merleau-Ponty však přichází s řadou argumentů, proč tomu tak je. Podíváme-li se na již zmiňovaný snímek koně zachyceného v plném pohybu, ve chvíli, kdy má kůň všechny nohy ohnuté pod sebou, zdá se nám tato jeho pozice jaksi nereálná, možná nabudeme dojem, že kůň skáče na místě. Zatímco při pohledu na koně na Gericaultově obraze pravděpodobně pocit nereálnosti mít nebudeme.

Merleau-Ponty mluví o lidském těle jako o nástroji nebo prostředku, který dává vzniknout malbě. Ačkoli jejím původcem je nepochybně duch, ten sám bez těla není schopen malbu vytvořit. Tělo člověka není nikdy nástrojem nestranným. Také naše oči nejsou jen přijímači světla a barev, ale jsou počítače světla, propojené s duchem.³³ Díky tomu je člověk schopen s pozorovaným světem zacházet. Oko je dle jeho názoru schopné se poznáváním učit. Malíř přistupuje k viditelnému světu a zachycuje jej v malbě. Zvidělnuje tak nějakou věc. Malíř ale nezachycuje jen vizuální stránku věci, jak bychom si mohli myslet, ale zachycuje právě to, jak věc vystupuje z bytí. Pokud má obraz zachytit věc či člověka v pohybu, zdá se Merleau-Pontymu nejlepším způsobem namalovat například údy člověka v různých okamžicích, tedy v pozicích, v jakých by přirozeně nikdy

³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.

³² Tamt., s. 12.

³³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 12.

nebyly.

Na otázku proč má pravdu malíř a ne fotograf Merleau-Ponty odpovídá slovy Rodina jednoduše. Pravdu má umělec a lže fotografie, protože čas se ve skutečnosti nezastavuje. Tak se ve skutečném vnímání jednotlivé okamžiky překrývají. Obraz umožňuje vidět pohyb pomocí svého vnitřního nesouladu. Umělecká díla pak existují ve viditelnosti tak, jako věci přirozené.³⁴

Naproti tomu fotografie je dle jeho názoru založena na karteziánské optice. Karteziánským modelem vidění je hmat. Podobně jako u odrazu věci samé v zrcadle i u fotografie máme pocit, jako bychom hleděli na předmět samotný. Jedná se však o pouhý klam. Naše oko je klamáno paprskem odraženým od předmětu. Paprsek zanechává hmatovou stopu v lidské paměti. Fotografie tak prostřednictvím závěrky fotoaparátu zastavuje pohyb v jediném momentu a tak sama v sobě zastavuje čas. Není schopná jej pojmout tak, jak to činí malíř v obraze. Fotografie je v porovnání s obrazem o mnoho chudší. Pracuje pouze s okem, tedy vizuální stránkou věci a mechanickou spouští. Chybí zde intervence ducha a to je podle Merleau-Pontyho zásadní chyba. Neboť nelze oddělit tělo od ducha nebo naše oko od myšlení.³⁵

Na úvahy Merleau-Pontyho navažme nyní myšlenkami jeho studenta Paula Virilia. V knize *Stroj vidění* se Virilio zamýšlí nad fotografií a odkazuje rovněž na slova Augusta Rodina, který srovnává fotografii a sochu. Fotografie není dle jeho názoru schopna pohyb vůbec zachytit. Fotografujeme-li člověka v pohybu, dostaneme fotografii člověka, který vypadá, jakoby jej zasáhla paralýza.³⁶ Pro ilustraci si můžeme představit fotografii člověka při chůzi. Tento obraz se nám zřejmě bude zdát podivný, jakmile jej začneme podrobněji studovat. Začneme mít praviděpodobně pocit, že tento člověk poskakuje na jedné noze. Tedy dojdeme k závěru, že se jedná o obraz velmi nepravdivý.

Naproti tomu v případě sochy umělec zhušťuje několik po sobě jdoucích momentů do jednoho. Právě tak, jak to činil i malíř popisovaný Merleau-Pontym. Umělec také záměrně zpřesňuje některé detaily a právě tak dosahuje efektu pravdivosti svého díla. Stručně řečeno, za pravdivé máme to, co je ve shodě s obrazem reality, jak ji bezprostředně vnímáme. Tedy v případě, kdy je naše oko biologicky determinováno zachytit pohyb fyzicky správně, pak se nám pravdivější jeví malba nebo socha spojující více pohybů dohromady, protože to odpovídá tomu, na co jsme zvyklí.

³⁴ Tamt., s. 29-30.

³⁵ Tamt., s. 13.

³⁶ VIRILIO, Paul. *Stroj vidění*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 8.

V případě sochy či malby iluze pohybu vzniká přirozenou cestou a to rozhýbáním našeho vlastního pohledu. To ovšem také znamená, že iluze je na pohybu našeho oka závislá. Oko pozorovatele musí vykonat velké množství rychlých drobných pohybů z jednoho bodu do druhého, aby iluze vznikla. Virilio varuje, že pokud se z nějakého důvodu, například vlivem zlovyku či optického nástroje, pohyb očí změní na strnulost a pak již oko nebude schopné vnímat, ztratí přirozený zrak.³⁷

Vynález fotografie tak podle Virilia změnil způsob jakým člověk vnímá svět. Vidění světla se s vynálezem fotografie stalo nejen otázkou prostorové vzdálenosti, ale také vzdálenosti časové, kterou ale bylo třeba odstranit, je to tedy otázka rychlosti, akcelerace a zpomalení. Nadřazenost fotografie by měla spočívat ve specifické rychlosti, neboť dokáže zachytit pohyb věrně díky rychlosti a nestranně díky zprostředkovanosti strojem. Jinými slovy, krátká expozice dokáže zachytit i to, co oku uniká. A kromě toho je výsledný obraz zbařen subjektivitou ruky umělce. Zastavení času v obraze momentky však falzifikuje temporalitu vnímatelnou svědkem, píše Virilio, když navazuje na úvahu o přirozeném pohybu oka při recepci sochy.³⁸

Viděli jsme, že názory Merelau-Pontyho a Virilia jsou si zde velmi blízké. Virilio se v této oblasti nepochybně svým profesorem v mnohém inspiroval. Uvědomuje si však také meze své teorie, když mluví o Rodinově ateliéru, který je dle Virilioových slov přeplněn sochami s mnohými anatomickými zvláštnostmi, ochablými či vykloubenými končetinami, obřími chodidly nebo podivně propnutými těly. Zde je dle jeho slov reprezentace pohybu v sochařství dohnaná až do své krajnosti.

Kritika fotografie zde nekončí. Fotografická momentka bývá považována za nezpochybnitelný důkaz existence objektivního světa. To je ale dle Virilia jen další zatemňující myšlenka. Ve skutečnosti fotografie přináší jeho budoucí zkázu, neboť zmnožuje důkazy o realitě a tím ji vlastně vyčerpává. Této myšlence se budeme věnovat podrobněji v kapitole věnované estetice mizení.

Pokud chceme úvahu o vztahu malby a fotografie ke skutečnosti rozšířit o film, můžeme zmínit úvahy filmových teoretiků jako Jamese Monaco nebo André Bazin, které se odvíjí v rámci vývojové řady malba – fotografie – film. Monaco raný černobílý film považuje pouze za nedokonalého soupeře malby. Tato dvě umění se mohou podle něj začít srovnávat teprve s nástupem filmu barevného. Tento zlom je konečným vítězstvím realismu v obraze. Oproti malbě může film totiž zaznamenávat skutečnost přímo, čímž

³⁷ Tamt., s. 9.

³⁸ Tamt., s. 10.

naplňuje ideály renesanční malby. Ani přesvědčivá iluzivní malba nemůže dosáhnout takové míry mimese jako fotografický obraz. Proto se hovoří o tom, že fotografie a film způsobily změny v malířství. Pokud by malba nadále tíhla k zobrazení skutečnosti, překrývala by se její snaha s přirozeností filmu, jak tvrdí Svatoňová.³⁹

3.3. Paul Virilio

Paul Virilio bývá často označován urbanistou a kulturním teoretikem. On sám však tyto tituly odmítá. Narodil se 4. ledna 1932 v Paříži. Absolvoval École des Métiers d'Art a studoval na Sorbonně fenomenologii u Maurice Merleau-Pontyho. Jeho zatím poslední publikace byla vydána v roce 2012. Virilio se ve svém díle věnuje velkému množství témat. Opakují se témata technologie a neustálého zrychlování, války a vojenství, nebo například umění, především malířství.

Dominantní myšlenkou prolínající se napříč jeho četnými publikacemi je výrazně odmítavý postoj k technologiím a pokroku jako takovému. Díky technologiím, dle jeho názoru, dochází k neustálému zrychlování rozmanitých aspektů lidského života a v důsledku toho pak k jejich zamlžování či úplnému mizení. Technika umožňuje zrychlování například v oblasti dopravy člověka z jednoho místa na druhé. Virilio mluví o této technice jako o něčem, co s sebou nevyhnutelně přináší krom pozitivních dopadů také vždy nějaké riziko nehody. Například vynález lokomotivy tak přináší také vynález vlakového neštěstí. Na tomto příkladu je velmi dobře a jednoduše předvedeno, v jak úzkém vztahu je, dle Virilia, technika, rychlost a neštěstí.

Dromologie je termín s osobou Virilia spojovaný snad nejčastěji. Dromologie je jakousi „filosofií rychlosti“. Radim Brázda Viriliův pojem dromologie charakterizuje široce jako koncept zkoumající paralelní fenomény rychlosti, moci, války a vykořisťování.⁴⁰ Rychlost je hlavní zbraní moderního válečníka, jeho hlavní výhodou a prostředkem k získání moci. Tak, jako bylo dobýváno prostředí, nyní je dobýváno i lidské tělo. Jeho ovládnutí je stejně strategicky důležité.

Virilio se pokoušel analyzovat, jaké změny technologie vyvolává ve způsobu,

³⁹ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s 120.

⁴⁰ BRÁZDA, Radim. Film a fotografie jako zbraň. Aluze. Revue pro literaturu, filosofii a jiné. [online]. Olomouc: Aluze. 2/2007. [cit. 30.12.2017]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2007_02/11_Recenze_Virilio.php

jakým člověk vnímá svět. Moderní společnost pak vidí jako společnost založenou na válečném modelu, tedy na tzv. logistice vnímání. V takové společnosti je lidský život násilně organizován předkládáním obrazových informací. Dostáváme se pomalu k momentu pro tuto práci nejzajímavějšímu. Virilio zaujímá odmítavý postoj k médiím, především pak k televizi a filmu. Masové sdělovací prostředky působí ideologicky, tvrdí.

3.3.1. Film

V následujících kapitole budeme analyzovat úvahy o filmu Paula Virilia zaznamenané v publikaci, která nese název *Film a válka*. Tato kniha vyšla poprvé ve Francii v roce 1989, je tedy nejstaší Viriliovou knihou, které se bude tato diplomová práce věnovat. Cílem této kapitoly bude zachytit Viriliovu myšlenku věnované filmu a nevyhnutelně tedy rovněž také vztahu filmu a války.

Film ve svých počátcích byl často považován za umění, které se skládá ze všech umění předchozích. Tedy měl by se týkat všech předchozích percepčních modů, modů myšlení a zobrazování. Jak jsme viděli v úvodní kapitole, film vstoupil do společnosti takřkajíc s velkou parádou. Vývoj techniky byl a je tak rychlý, že způsobil také velmi rychlé zestárnutí tohoto média. Na to poukazuje Virilio. Film se během krátké doby stal v rozvinutých zemích dostupný všem vrstvám společnosti.

Teoretici se k filmovému médiu staví různě a také pro jeho opis volí různé rámce. Například Lev Manovich⁴¹ pokládá film za „jazyk“, Christian Metz⁴² pak analogicky mluví o filmové řeči. Marshall McLuhan naproti tomu spojuje film s fotografií, a dokonce i s knižtiskem pod pojem literárnosti. Teoretiky, kteří vychází při interpretaci filmu z lingvistických modelů pak, jak uvidíme, kritizuje například Gilles Deleuze. Podle Deleuze taková teorie redukuje filmový obraz na pouhou výpověď a jeho konstitutivní prvek – pohyb, se dostává do závorek.⁴³

Většina teoretiků, včetně Virilia, by nicméně pravděpodobně souhlasila s tím, že film je médiem hraničním. Film podle Virilia je jakousi „pravdou“, která vzniká 24x za vteřinu motorem-kamerou, prvotním rozdílem mezi filmem a fotografií je však fakt, že hledisko může být pohyblivé a uniknout tak stojatosti ostření či pózy, aby splynulo s vehikulárními rychlostmi.⁴⁴ Když se pak záznam stává reálným časem, samotný reálný

⁴¹ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 2001.

⁴² METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press. Chicago 1991.

⁴³ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 12-13.

⁴⁴ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 37.

čas uniká požadavku chronologického objevování, aby se stal kinematickým. Zpravodajství už není tak ztuhlé, jako bylo ve fotografii, dovoluje naopak interpretaci minulosti nebo budoucnosti v míře, v níž je lidská aktivita vždy zdrojem tepla a světla, a tedy exponovatelná v čase a prostoru.⁴⁵

Výrok, že film vytváří „pravdu“ však neznamena, že film zachycuje objektivně realitu. Režiséři nás namísto slovy bombardují obrazy. Člověka je možné přesvědčit o čemkoli, když je příběh dostatečně detailní. Kamera narozdíl od člověka nevidí všechno, vidí jenom části. Vidíme jen výseky. Vidění přestává být substanciálním a stává se akcidentálním, píše Virilio. Dochází k přechodu od vidění k vizualizaci.⁴⁶ Jednoduše řečeno. Kamera, stejně jako fotoaparát, narozdíl od lidské bytosti, nemůže vidět prostor, v němž se nachází jako celek. Alespoň ne v jednom záběru. Kamera a člověk za kamerou zachycují tedy vždy nějaký výřez z reality, nějakým způsobem rámuji skutečnost. V důsledku toho již není možné považovat tato média za schopná objektivního zobrazení reality - pravdy. Naopak zde vzniká prostor pro ideologii.

Nepovedené záběry se obvykle vyhazovaly. Jednoho dne se však staly materiálem pro recyklaci. Co dříve zůstalo v pozadí, se dostává na povrch, živelné katastrofy, a především velké množství vojenského materiálu je novým tématem. Tyto obrazy pak bombardují společnost. Jedna část společnosti s těmito událostmi má i přímou zkušenost, druhá část nikoli. Pravděpodobně obě skupiny však pociťují onu, dle Virilia, zrádnou distanci.

S pohybem kamery se tvůrci museli nejdříve naučit pracovat. A také publikum se jim muselo pomalu naučit rozumět. Divák se musí vypořádat s pohyby kamery, jako vzdálenost, hloubka, třetí dimenze,... Tak vzniká nová geometrie. Mizí přímé vidění.

3.3.2. Film a válka

V relaci film a válka je nutné rozlišit dvě různé roviny. První rovinou je film ve válce, tedy využití kinematografických technik ve válečné strategii. Duhou rovinou je pak válka ve filmu, tedy film zachycující válečné momenty.

Jako první se budeme spolu s Viriliem věnovat rovině filmu ve válce. Během válečných konfliktů 20. století byly systematicky využívány kinematografické techniky, píše. Významnou roli sehrála kamera jako nástroj sledování nepřítele. Virilio mluví

⁴⁵ Tamt., s. 41.

⁴⁶ VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 25.

o významné strategické roli leteckého výzkumu. Zbraně hromadného ničení doplnily stroje nepřímého vidění, jako právě oko kamery na palubě letadla. Úkolem obrazové vojenské služby bylo zajišťovat vyobrazení konfliktu pro tankisty a také pověřené osoby, které rozhodovaly o dalším rozložení nasazených sil. V jakémkoli boji jsou již od vynálezu prvních palných zbraní pravidla v podstatě jednoduchá. Mířit a nespouštět oči z cíle znamená vyhrát. Také pokud cíl vidím, jsem zpravidla schopen jej zničit. Podle Virilia však zásadní proměnu optiky přinesl již vynález hvězdářského dalekohledu v 17. století. Vidění světa se převrátilo, "záměrná přímka" se přerušila, zlomila, změnila v *pasivní optiku* čoček Galileova dalekohledu. Záměrná přímka je aktem míření neboli geometrizací pohledu. Došlo ke zpochybnění geocentrismu, a tak ke zpochybnění percepční víry. Vedle válečného stroje od pradávna existuje stroj pozorovací, nejprve pouhé oko a pak elektrooptický přístroj. Ve válce dochází k zaměňování vidění a předvídání. V důsledku toho nelze již odlišit reálné od virtuálního.⁴⁷ Byla to kinematografie, co umožnilo sledovat i na dálku protivníka v reálném čase ve dne i v noci.

Virilio popisuje různé techniky válečných průzkumníků. Mnohé z nich se nám dnes zdají úsměvné, jako například připevnění kamery na papírového draka nebo horkovzdušný balon nebo fotoaparátu na holuba. Pozdější bezpilotní stroje již dokázaly posílat záběry rovnou do bezpečí základny. Ve válce ve Vietnamu už je technika natolik pokročilá, že je z letadel možné informovat v reálném čase. Přichází vynálezy jako termografický obraz. Když se záznam stává reálným časem, reálný čas uniká požadavku chronologického objevování, aby se stal kinematickým. Němci posílali nad území Čech pozorovací letadla, která mapovala oblasti. Letadel si nikdo nevšiml, někdy za sebou tahala reklamu na čokoládu. Průzkumné letectvo je ve válce percepčním orgánem nejvyššího velení, privilegovanou protézou стратега generálního štábu. Neboť letectvo válku osvětluje, ukazuje stav prostředí, jež je neustále rozvraceno zbraněmi a výbušninami.⁴⁸ „Splynutí technologií přerůstá v dokonalý zmatek, nic již neodlišuje funkci zbraně od funkce oka, obraz střely a střela obrazu. V důsledku toho začala ivaze náhodných obrazů filmových aktualit do filmu spektaklu.“⁴⁹

Druhá rovina je věnovaná naopak válce ve filmu. Připomeňme také již nastíněné historické podmínky a události filmového vývoje v průběhu druhé světové války. Německo mělo pocit, že se ve filmové tvorbě musí vyrovnat spojeným státům. Předháněli se v tom,

⁴⁷ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 13-14.

⁴⁸ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 155.

⁴⁹ Tamt., s. 173.

kdo bude mít jako první barevný film. Ten se ale z druhé strany zdál divákům (Evropanům a především Francouzům) ze začátku poněkud kýčovitý, nevkusný. Barva, podle Virilia, udělá ze záběru skutečnou "válečnou malbu", která by mohla vytrhnout lidi z netečnosti, jak se obávali velitelé a státníci.⁵⁰ Film měl však fungovat tak, že přeexponování diváka obrazy plnými myšlenek a podtextů vyléčil člověku špatnou náladu.

Když se Spojené státy rozhodly v roce 1916 vstoupit do války, Hollywood zachvátilo vlastenecké šílenství. Kinematografická fikce okamžitě přešla na fikci válečnou. Také Adolf Hitler ke spáchání svých zločinů využíval snad veškeré technické vymoženosti včetně filmu.⁵¹ Jediným americkým režisérem, který měl v průběhu první světové války oprávnění natáčet přímo na frontě byl D. W. Griffith. Účelem bylo vytvoření propagandistického filmu pro spojence. Tento film nesl název *Zrození národa*. Použité metody jsou v mnoha ohledech pro studium filmu zajímavé. Griffith postavil kameru na kopec a odtud z nadhledu a ve statické pozici natáčel všechny scény. Měl vše dokonale naplánované, každý pohyb, umístění každého jednoho kanónu. Řízeno to bylo jako v námořnictvu signály pomocí barevných vlajek. K přeorientování světla používal systém zrcadel.

Pro válečníka je funkcí zbraně funkce oka. Vojáci uvádí, že je netrápilo, koho zabili, protože poznávali jen prostřednictvím trajektorie své střelby. Voják má víc pocit, že bude odreálněn, než zničen. Co je osvětleno, je odhaleno, jako když na nás míří, a stejně tak je tomu ve filmu. Odreálněn se možná bude cítit i herec, který vyměnil živé publikum divadla za práci před okem stroje.

Filmaři, kteří přežijí první světovou válku, jsou pak nuceni opustit kontinuitu bitevního pole a postupně přechází k produkci aktualit nebo propagandě a ještě později pak k uměleckému filmu.⁵² Dziga Vertov, který patřil k personálu prvního Leninova propagandistického vlaku, v roce 1918 prohlásil o "ozbrojeném oku filmaře": „Jsem oko filmaře, jsem stroj, který vám ukazuje svět tak, jak ho vidím já sám. Ode dneška se navždy osvobozuji od lidské nehybnosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a vzdaluji se od nich – plazím se pod ně – špám na ně – jsem na hlavě cválajícího koně – vpadávám do davu plnou rychlostí – běžím před běžícími vojáky – vrhám se na záda – zvedám se s letadly – padám a létám v souladu s tělesy, která padají a která se zvedají do

⁵⁰ Tamt., s. 26.

⁵¹ Tamt., s. 125.

⁵² VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 43.

vzduchu...“⁵³

První obětí války je pravda.

3.3.3. Estetika mizení

„Středem zájmu evropské filosofické tradice je zejména zjevování věcí“, píše Kateřina Svatoňová na obálce knihy *Mizení*. Aby však bylo možné objevování nových předmětů, musí existovat také nějaké mizení. „Řeč o mizení může znamenat dvojí. Buď konec nějakého existování něčeho, nebo jeho zneviditelnění – stává se nekonečně malým, je skryto či vyhoštěno.“⁵⁴ Zánik určitých formací je pak dle jejího názoru spojen i se změnou/vynálezem nové techniky, ale i s reflexí či překročením daných materiálně technických dispozic.

Co však vlastně mizí? Odpověď na tuto otázku není jednoznačná. Podle Benjamina je to aura uměleckého díla, jeho zde a nyní, mizí hloubka estetického prožitku. Kromě aury však dle jeho názoru mizí také skutečnost, v níž žijeme. Virilio tematiku mizení věnuje svou publikací *Estetika mizení*, která vyšla poprvé v roce 1991. Podle Virilia je ono mizení rozsáhlým trendem soudobé společnosti, kde mizí rozdíly mezi pohlavími nebo například hranice mezi soukromým a veřejným prostorem. A právě zde se probouzí touha člověka po tom, aby i on sám se stal neviditelným. Toto Viriliovo mizení je tedy reakcí na všudypřítomné zrychlování.

Svatoňová podotýká, že mizení nemusí nabývat vždy nutně pouze negativních konotací. Například „v případě kinematografu je mizení bezpodmínečně potřeba, aby jednotlivá okénka celuloidové pásky rychle zase zmizela, jinak se na plátně nic neukáže. Především žádný pohyb, ale ani nic jiného, protože nehybné na místě setrvávající okénko by bylo lampou projektoru vzápětí sežehnuto.“⁵⁵ Pro film tedy alespoň v jedné fázi jeho existence může být mizení považováno za konstitutivní prvek.

3.3.4. Filmovat, co neexistuje

Virilio se věnuje ve svých textech metodám, které filmaři používají, a prozkoumává jejich účinky na člověka, na jeho vnímání hotového filmu. Virilio reflektuje častou snahu

⁵³ Tamt., s. 44.

⁵⁴ KRŤILOVÁ, Kateřina a Kateřina SVATOŇOVÁ. *Mizení: fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017, s. 20.

⁵⁵ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Mizení: fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017, s. 19.

filmovat to, co neexistuje, a tak si pohrávat se skutečností. Nebo filmovat neexistující rychlostí, rychlostí vlastní pouze motoru kamery. Tak vznikají nejjednodušší triky, které však dle Virilia jsou často těmi nejefektivnějšími. Jako například zastavení kamery, které dokáže vyvolat dojem přeměny jedné věci ve druhou, když je v záběru v zastaveném čase vyměníme. Dochází k radikální změně účinku skutečnosti.⁵⁶ Jako mnohé vynálezy i tento trik byl objeven náhodou, když se Georges Méliès snažil vyfotografovat la place de l'Opéra a jeho přístroj se zasekl. Než jej během jedné minuty uvolnil, osoby i auta se proměnila. Z mužů byly ženy atd.

Domnělá objektivnost objektivů byla také někdy odhalena s nepoužitými záběry. Jean Renoir například nechával herce jednu scénu opakovat donekonečna. Účelem bylo, aby scéna vypadala přirozenější. Herci měli dělat to, co dělají tak, jakoby to dělali poprvé v životě – právě tak to totiž v reálném životě je. Italský filmový režisér Roberto Rossellini začlenil náhodné záběry pořízené v průběhu války přímo do scénáře, a to mu přineslo úspěch. Film byl zrekonstruovanou aktualitou. Cílem bylo navodit u diváka pocit aktuálnosti – spojení s aktualizací možného světa.⁵⁷

3.4. Kritika techniky

Slovník filosofických pojmů současnosti Jiřího Olšovského, definuje pojem technika jako „prostředkující článek (prostředek, nástroj, stroj) mezi člověkem a přírodou; zpředmětnělý ukazatel lidských dovedností, jenž v podobě instrumentů umožňuje člověku dosahování určitých cílů.“⁵⁸ Základní výklad techniky lze nalézt v Aristotelově Fyzice. Zde Aristoteles rozlišuje mezi přirozenými jsoucnými a těmi, která nejsou od přírody, tedy mají jiné příčiny. Jsoucno, které není „od přírody“, vzniká z něčeho externího – v našem případě z technologie. Příčinou je člověk, který dané umělé jsoucno vyrábí za určitým cílem.⁵⁹ Některé produkty lidské činnosti můžeme nazvat předměty/nástroje. Taková zhotovená věc není konečným produktem, neboť je zpravidla pouhým prostředkem.

Podle Martina Heideggera⁶⁰ patří technika do oblasti odkrývání pravdy. Považuje ji za osud našeho věku a převládající způsob porozumění jsoucnu. Upozorňuje však také na

⁵⁶ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 16.

⁵⁷ VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 76-77.

⁵⁸ OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. 3., rozš. a aktualiz. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 248.

⁵⁹ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 178-179.

⁶⁰ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

její nebezpečí, technika může způsobit zapomínání na bytí. Bergson zastává názor, že lze překonat rozpor mezi technikou a lidskou duší, pokud zachováme nadvládu mystiky a intuice, filosofie života.

Také pojem stroje může nabývat ve filosofickém diskurzu mnoha velmi odlišných konotací. Nejprve je potřeba učinit základní rozlišení dvou typů strojů, se kterými se setkáváme. Strojem nazýváme také některé nástroje, tedy mechanická zařízení, která transformují mechanické síly. Strojem skutečným pak chápeme energetické stroje, které přetvářejí jeden druh energie na jiný. Typickým příkladem takového stroje je motor. Pro naše účely se dále zaměříme na dvě výrazně odlišné pozice autorů, kteří jsou pro tuto práci klíčovými.

Abychom mohli vést diskuzi o stroji a filmu musíme přijmout McLuhanovu tezi, že médium je extenzí neboli protézou pro člověka. Každé médium vytváří nějaké prostředí. Prostor vyvolává v subjektu pocit bolesti, která je téměř nesnesitelná. Lidský organismus pak hledá možnosti, jak této bolesti uniknout. Klasickým příkladem extenze je kolo jako extenze nohy. Média jsou rovněž extenzí. McLuhan tvrdí, že média na jedné straně některé naše schopnosti intenzifikují, na straně druhé ale jiné schopnosti naopak zeslabují.⁶¹

Dle Virilia je protézou lidského vidění také teleskop nebo mikroskop, a to tedy již od 13. stol. Když nyní máme prostředky, jak vidět celé univerzum, vytrácí se ale naše schopnost si ho představit, imaginace. Logistika percepce zahajuje transfer pohledu, vyvozuje Virilio. Vzniká fenomén zrychlení, který ruší naše poznání vzdáleností a rozměrů. Dojem reálného se stává distancovaným systémem, tvrdí.⁶² Nebezpečnou myšlenkou se mu zdá rovněž jakékoli propojení stroje a člověka. Odkazuje na neurochirurga Antonia Delgada, který své pacienty léčí, a hlavně uklidňuje pomocí implantátů. Počítačová inteligence by mohla být dle jeho názoru využita také například jako malá silikonová pastilka, která by po polknutí mohla člověku poskytnout okamžitou znalost cizího jazyka nebo teorie relativity. Tak by bylo možné posunout člověka do další etapy jeho vývoje, když se lidský mozek za poslední desítky tisíc let sám skoro nevyvinul. Tento postup je ale dle jeho názoru inspirován vojensko politickou propagandou. Technické a lékařské protézy stále významěji směřují k vytvoření nových konglomerátů určených k pacifikaci. To dokazuje na příkladu elektrošoků. Stovky pacientů byly po roce 1938 podrobovány elektrošokům jednoduše proto, že výzkumy na prasatech daly

⁶¹ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 196-197.

⁶² VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 12-13.

vzniknout hypotéze, že jedinci trpící epilepsií nejsou nikdy sužováni schizofrenií. Běžně elektrošoky používala například tajná policie k mučení za účelem vynucení přiznání.⁶³

Virilio je tedy ještě kritičtější, než představený McLuhan. Virilio říká, že žijeme ve věku techno-vědy, kdy jsou technologie zapojeny do celku subjektivně žitého světa. Elektronická média pracují na bázi telepřítomnosti a teledohledu.⁶⁴ Důsledkem toho je, že člověk se cítí odcizen od vlastního těla a touží po úniku či zmizení. Velmi zjednodušeně řečeno, strojem Virilio chápe jakoukoli protézu člověka. Tyto protézy jsou pro něj něčím umělým a tedy něčím, co ohrožuje naše přirozené nastavení i vnímání světa a sama sebe.

Virilio reflektuje vývoj médií také z technické stránky. S vynálezem knihtisku vypukla dle jeho slov revoluce tichého čtení. Během několika desetiletí se vydaly miliony knih, předzvěst budoucího šíření fotografie, filmu nebo také elektronické knihy. Tiché čtení by mělo údajně zvyšovat věrohodnost toho, co je napsáno. Díky tichému čtení totiž člověk podlehne iluzi, že je jediný, kdo danou informaci právě získal. S knihtiskem se objevuje technické rozhraní, kde komunikační prostředek zadržuje okamžik.⁶⁵ Viriliovi se zdá diskutabilní zdraví společnosti, jež spočívá na technologiích. „Expoziční čas tichého čtení mizí v anatomickém oku kamery a v rozvinutých zemích způsobuje ohromnou vlnu analfabetismu. Elektronické hry obnovují dávno známé postupné otupování, neboť už není tak podstatné chápat, jako spíš vidět.“⁶⁶ Mizí také zájem o kolektivní sporty. Zájem naproti tomu roste třeba o tenis, který divák může hodiny sledovat na své obrazovce. A kde se sportovci podobají spíše počítačovým nebo animovaným postavčkám, než lidským bytostem. Dále Virilio porovnává divadlo a film. V divadle nemůže sedět víc diváků na jednom místě, takže každý z nich vlastně vidí jiný kus. Film tento problém vyřešil. Každý divák na kterémkoli sedadle nebo třeba i diváci na různých kontinentech vidí přesně to, co vidělo oko kamery. Když se Charlie Chaplin díval do objektivu přímo, viděli jeho tvář přímo i všichni diváci účastní projekce.⁶⁷

Člověk má možnost přepravit se z jednoho místa do druhého mnohem rychleji, než dříve. Zásadním vynálezem je vynález motoru, ten pohání naše dopravní prostředky ale i filmařovu kameru. Svět jakoby se zmenšil, píše Virilio. Zároveň se ale svět také zvětšuje, a to o dimenzi virtuální reality. Kamera nám pak umožňuje sledovat takřka v reálném čase, co se odehrává na druhém konci světa.

⁶³ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 47-48.

⁶⁴ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 199.

⁶⁵ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 72.

⁶⁶ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 74.

⁶⁷ Tamt., s. 76.

Zatímco dříve realitu zabýjela válka, dnes její roli převzala média a především televize. Pokrok, katastrofy a vynálezy jsou Virilia ztrátou reality. Díky televizi jsme si na to všechno zvykli. Už knihtisk učinil lidi hluchoněmými, když řeč ztratila plastičnost. Tak technologie plýtvá naše percepční schopnosti, píše Virilio v roce 2000 v knize nazvané *Informatická bomba*.

„V této oblasti na nás pokrok působí jako soudní lékař: nejprve znásilní každý tělní otvor pitvaného těla, což je však pouhá předehra k brutálním vpádům, které budou následovat. Reálný svět se rozpouští v kybernetické věčnosti“, píše Virilio a prezentuje tak svůj výmluvně svůj radikální názor.⁶⁸

Strach z nových technologií nebyl jen tématem pro filosofii. Fakt, že byl přítomen v široké společnosti, pravděpodobně netřeba dokládat. Filmová technologie nebyla výjimkou, a to cítili i ti, kdo s kinematografem zacházeli. Jak víme, kolem roku 1900 byly němé filmy doprovázeny hlasovým projevem reálných osob, ať už herců nebo majitele kina. Domnívám se, že tento prostředek sloužil mimo jiné k polidšťování nového média, jeho prostředí, a tak k zmírnění strachu z něj.

3.5. Revoluce vnímání

Za zcela přelomový rok této optické revoluce, ke které se neustále v úvahách navrací, datuje Virilio do roku 1914. Tento rok je rovněž rokem vypuknutí první světové války. Opět se potvrzuje, že Virilio sepjetí války, techniky a filmu připisuje velký význam. Celé 20. století nebylo stoletím obrazu, jak se někdy tvrdí, nýbrž stoletím optiky, a především optické iluze. Důsledky se projevují v různých aspektech. Mezi životní problémy způsobené filmem Virilio řadí například problém ztráty představitosti u dětí. Film však také vyvolává i hluboké filozofické otázky, jako například zda mají mentální obrazy subjektivní nebo objektivní povahu? Na tyto otázky Virilio přímo neodpovídá, ale ukazuje, jak se uvažování o nich proměnilo s vynálezem filmu a fotografie.

Když na konci 19. století bratři Lumièrové posílali své filmaře do všech koutů světa, vytvořili dojem, že kinematograf je náhražkou lidského zraku, která si pohrává s časem a prostorem. Divák může na vlastní oči vidět i nejbzdálenější kouty země. Filmy ho lákají do nich vstoupit, má dojem, že jsou trojdimenzionální.

„Kamera reprodukuje okolnosti běžného vidění, je celistvým svědkem akce, a i

⁶⁸ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 50.

když je určena k záznamu, k odložení, síla jejích obrazů spočívá v tom, že v koherentním časovém celku poskytne divákovi iluzi blízkosti.⁶⁹ Mnozí filmaři, aby se maximálně vyhnuli montážním střihům, kontinuálním zkoušením vyznačovali celkovou podobu svých filmů od začátku až do konce, připomíná Virilio. Prostřednictvím reálně jednoty místa se někdy snažili suplovat jednotu času. Jednoduše řečeno, nejdříve se filmaři snažili o kontinuitu, kopírovali vnímání víceméně tak, jak je v životě nebo aspoň na divadle. Ale pak postupem času experimentovali, až došli k takovým momentům, jako například ten, kdy je ve filmu zachycen náraz auta do zdi, který sledujeme nejdříve zvenku a pak znovu, ještě jednou, navíc z vnitřku dané budovy. Tento čas už tedy není reálný, ale vzniká tu čas kinematografický. Dalším vývojovým krokem času ve filmu bude tzv. krystal, o kterém budeme mluvit spolu s autorem tohoto pojmu Gillem Deleuzem později.

Je však třeba připomenout, že „v procesu vidění předměty nejsou dány jako skutečnost, a že to, co oko přímo vnímá, prvotní látka vidění, je podle doktora Broada čímsi, co samo o sobě nemá substrát. (...) Aby oko mohlo vnímat zrychlení těl, prchavost pohybu, musí být pohled řízen na základě paměťových stop. Reverzibilní chronografie, totiž film, iluze vnucená fyziologii našich orgánů vizuální percepcie (Alfréd Fessard), tedy od počátku osciluje mezi produkcí trvalých světelných dojmů a ryzí fascinací, která ničí divákovo vědomé vnímání a staví se proti přirozenému fungování oka.“⁷⁰ Jinými slovy, Virilio zde opět viní rychlost, neboť právě ta v největší míře narušuje naše přirozené vnímání. Film a fotografie by pak měly být zvláštní tím, že v divákovi vyvolávají specifickou emoci, protože jsou tzv. živou pamětí. Při sledování filmu si diváci nevytváří mentální obrazy podle toho, co právě vidí, ale podle svých vlastních vzpomínek. Právě tak, jako jsme si v dětství zaplňovali bílá místa pomocí obrazů vytvořených zkušeností.

Racionální techniky nás neustále vzdalovaly od toho, co jsme považovali za nástup objektivního světa: rychlé cestování, zrychlená doprava osob, znaků a věcí reprodukuje a zhoršují působení piknolesie, protože subjekt je neustále a opakovaně unášen mimo svůj časoprostorový kontext. S rychlostí se svět neustále zjevuje na úkor objektu, jež je nyní asimilován se vznikem informace.⁷¹ Vyvíjení vysokých technických rychlostí tak nakonec povede ke zmizení vědomí jakžto přímého vnímání fenoménů, které nás informuje o naší existenci. Technologie vnáší bezprecedentní fenomén do meditace o času - ideu času lze přenést na perspektivu – dimenze zmizely v obroušené přímce, jež byla jen rychlostí

⁶⁹ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 31.

⁷⁰ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 50-51.

⁷¹ Tamt., s. 100.

obroušené trajektorie. Jako zavedení subjektu do hierarchie rychlostí odstraní orientační body destabilizací okamžiku, tak diverzifikace rychlostí zruší také pocit všeobecného trvání kontinuálního pohybu.⁷²

Kamera nám umožňuje distancovat se od reality. S kinematografickým zpomalením mohou i násilné věci vypadat něžně, tvrdí Virilio. Jako příklad používá výjev padajícího letadla, které se při dopadu rozlouplo s neuvěřitelnou něžností. Film si lze pustit také obráceně, pak se trosky letadla skládají zase k sobě, jako by to byly kousky nějaké skládačky. Na začátku století se tvrdilo, že kinematografie je novým věkem lidstva. Na plátně lze převrátit fyzikální zákony, takže nutnost směru se ztrácí. Konec se může stát začátkem, minulost může být budoucností, vlevo může být vpravo.⁷³ „S ohromujícím rozvojem průmyslové kinematografie, s příběhem, který nemá ani hlavu, ani patu, přešlo lidstvo bez svého vědomí během několika desetiletí do éry nesmyslu, v níž se audiovizuální technologie staly vrtochem inteligence“⁷⁴, píše dále Virilio. S pomocí filmového obrazu bylo lidstvo vyvedeno ze zažitého pořádku. Technika umožnila vidět, co bylo dřív lidskému pohledu skryto. Jako třeba ptačí let nebo cval koně, ale také to, co bylo skryto v extrémní pomalosti věci, jako třeba růst rostliny, biologické metamorfózy.⁷⁵ V důsledku toho je narušena přirozená časová dimenze a objektivní vědecké zkoumání je znehodnoceno. Proto také Virilio mluví o technické revoluci jako o tragédii poznání.

Film člověka od počátku přitahuje. Domnívám se, že ona distance, s níž zprostředkovává jevy, je jedním z důvodů. Film prostřednictvím filmového plátna, stejně jako televizní obrazovka nebo později monitor domácího počítače, vytváří horizont, okno do virtuálního světa. Tento svět je vždy jakýmsi možným světem. Tedy je vždy do jisté míry nereálný a člověk má pocit, že jeho problémy se ho netýkají.

Žijeme ve světě, kde jsme bez přestání atakováni obrazy, dnes ještě více, než dříve. Jak jsme právě viděli, Virilio kritizuje film a televizi. To díky nim jsme obrazy natolik přeexponováni, že naše distance k reálně žitému světu se stala nezdravě obrovskou. Naše smysly jsou otupělé. Důvody jsou jednoduché. Díky médiím jsme si zvykli denně vídat obrazy tragických událostí z nejrůznějších koutů světa.

S racionálním univerzem je to stejné, jako s účinkem skutečnosti. Dnes už podle všeho vnímaný svět není hoden zájmu. Podle Virilia je „teatrálně exhumovaný,

⁷² Tamt., s. 101.

⁷³ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 99.

⁷⁴ Tamt., s. 100.

⁷⁵ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 100.

analyzovaný a očištěný vykradači hrobů. Listujeme-li sbírkou fotografií jdoucí od minulého století až do našich dnů, vidíme ve sledu fotek nejen právě pomíjející chronologicky uspořádaný svět, ale hlavně postupné blednutí našeho zájmu o svět.⁷⁶

Za vším stojí dle Virilia rychlost. „S rychlostí se svět neustále zjevuje na úkor objektu, jež je nyní asimilován se vznikem informace. Racionální techniky nás neustále vzdalují od toho, co jsme považovali za nástup objektivního světa: rychlé cestování, zrychlená doprava osob, znaků a věcí reprodukuje a zhoršují působení piknolesie, protože subjekt je neustále a opakovaně unášen mimo svůj časoprostorový kontext.“⁷⁷ Vytvoření vysokých rychlostí tak nakonec vyvrcholí ve ztrátě vědomí jako přímého vnímání fenoménů, které nám dává vědět o naší existenci. Technologie vnáší zcela nový fenomén do chápání času. „Ideu času lze přenést na perspektivu – dimenze zmizely v obroušené přímce, jež byla jen rychlostí obroušené trajektorie. Jako zavedení subjektu do hierarchie rychlostí odstraní orientační body destabilizací okamžiku, tak diverzifikace rychlostí zruší také pocit všeobecného trvání kontinuálního pohybu.“⁷⁸

Ačkoli nás zajímá především film hraný, Virilio zmiňuje jeden zajímavý případ týkající se filmu animovaného. Vyvozené závěry jsou navíc platné pro filmy obou kategorií. Animovaný film, který používá jednoduchý trik, kde se animované postavičky pohybují na pozadí fotografie, významně mění divákův pohled na skutečnost. „Hmat a kontakt s látkou nahradila nová hierarchie dimenzí a intenzivní vizualizace. Kongruence oka a motoru rychle ovládla i členění scénáře na scény, nová pravda pohledu proměnila životní rytmy. Předběžná expozice faktů a míst, která je přítomná v divadelním díle, se stává nadbytečnou.“⁷⁹ Divák filmu tuší, co ho čeká, ještě než film skutečně začne. Čím jednodušší scénář, tím se divák více baví. Cesta je pro diváka předem připravená, stačí ji sledovat. Divák sleduje odvíjení scény a logika i zvraty jakoby zůstávaly stranou. Napětí je jen jakousi zastávkou, kde akce zamrzne, aby u diváka vyvolala umělou úzkost z toho, co přijde.⁸⁰

Shrňme si nyní základní body Viriliovi argumentace. Film dle jeho názoru vzdaluje člověka žitému reálnému světu. V tom spočívá jeho hlavní nebezpečí. Rychlost totiž jako první zasahuje vidění. Díky zrychlení znamená cestovat totéž, co filmovat, totiž produkovat obrazy a ještě více než obrazy, nepravděpodobné paměťové stopy.

⁷⁶ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 46.

⁷⁷ Tamt., s. 100.

⁷⁸ Tamt., s. 104.

⁷⁹ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 58.

⁸⁰ Tamt., s. 58.

S vynálezem kamery vzniká zcela nová optika a vyvstává množství otázek. V obtížných chvílích londýnské společnosti, ve válečném apoválečném období nabízel film divákům jakousi možnost útěku. „Vytvářel příležitost pro vstup do jiné logiky, dalo se do něj utéct před projevy míru stejně jako se před projevy války utíkalo do temných chodeb podzemní dráhy.“⁸¹

Aby divák filmu rozuměl, musí se tomuto rozumění nejprve naučit. Také Abel Gance v době, kdy byla odkryta hrobka Tutanchamona⁸², přirovnává obrázkový jazyk filmu k hieroglyfům a tvrdí, že filmu zatím dokonale nerozumíme, neboť na něj nejsme dosud nastaveni.⁸³ Diváci jednoduše musí přivyknout filmovému časoprostoru. Také z toho důvodu bychom mohli s Viriliem na kinosály nahlížet jako na jakési „výcvikové tábory“. Tak jim rozuměl především Alfred Hitchcock, známý anglický a americký filmový režisér, který také tvrdil, že kinosály učí diváky ovládat strach z toho, co dříve neznali, nebo z toho, co neexistuje. Kamera je schopna ukázat nám také věci, před kterými bychom v reálném životě pravděpodobně zavírali instinktivně oči. To proto, že je oproštěna od strachu. Hitchcock tak potvrzuje Viriliův názor.⁸⁴

⁸¹ Tamt., s. 61.

⁸² Jeho hrobka byla objevena 4.11.1922.

⁸³ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 69.

⁸⁴ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 77.

4. Pozitivní linie

4.1. Henri Bergson

Henri Bergson se narodil 18. října 1859 v Paříži a zemřel 4. ledna 1941 tamtéž. Bergson je nositelem nobelovy ceny za literaturu. Zabýval se antickou filosofií, sám ovlivnil soudobou filosofii americkou. Zásadním tématem jeho vlastní filosofie je vztah mysli a těla. Problému neredukovatelnosti ducha na hmotu věnoval dílo *Hmota a paměť*, které vyšlo v roce 1896. Gilles Deleuze jej později považuje za diagnózu krize v psychologii.

Bergson neměl žádné přímé následovatele či žáky. Jeho filosofie jako by se vzpouzela tomu, aby ji někdo systematizoval, píše Jakub Čapek v předmluvě knihy *Filosofie Henri Bergsona*. Vliv jeho filosofie lze však silně vycítit u mnoha autorů. Bergsonova filosofie pak podle Čapka nepůsobí ani tak svými názory a argumenty, jako spíše zaměřením k určitému náhledu, který se neustále snaží vyjádřit.

Film Bergson zažil pouze v jeho počátcích, přesto mu věnoval místo ve svých úvahách v několika spisech. Jedním ze spisů je *Vývoj tvořivý*, z roku 1907. Film však nebyl nikdy skutečně ve středu zájmu tohoto francouzského filosofa. Bergson se zabýval především lidskou pamětí, myslí a vzpomínkami. Na základě studia těchto aspektů lidské mysli začal operovat s pojmy stávání a trvání, které se staly základem celé jeho filosofie.

4.2. Gilles Deleuze

Třetím ze styčných autorů přítomné práce je Gilles Deleuze. Deleuze se narodil 18. ledna 1925 v Paříži a zde také 4. listopadu 1995 zemřel. Ve svém díle se věnoval mnoha oblastem, především však filosofii. Deleuze sám sebe zařadil do generace postsarterovské, do které lze zařadit rovněž například Derridu, Foucaulta či Lyotarda. Zajímal se takřka o všechny druhy umění, obzvláště pak o umění nejmladší, tedy o film. Obracet se stále jen na filosofii není dostačující. Je potřeba, abychom vyšli z našich zažitých rámců.

Mezi Deleuzovy spisy věnované filosofii patří například díla, *Co je filosofie?*⁸⁵, *Nietzsche a filosofie*⁸⁶ a mnohá další. Deleuze při psaní o filosofii prozkoumává díla mnoha především novověkých autorů, jako je Nietzsche, Kant, Peirce nebo Bergson. Se všemi inspiracemi Deleuze ve svém díle pracuje velmi dynamicky a vytváří své vlastní dějiny filosofie.

V roce 1969 se Deleuze seznámil s Félixem Guattarim, společně vytvořili velmi zajímavý projekt předpokládající ne-autorské psaní a myšlení ve dvou. V roce 1972 publikovali knihu *Anti-Oidipus. Kapitalismus a schizofrenie I*⁸⁷. Ohlas na toto dílo byl obrovský. Jejím hlavním tématem je analýza marxismu a psychoanalýzy. Druhý svazek *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II* vyšel poprvé v roce 1980.

Deleuze se dále věnoval problémům estetickým a psal rovněž o umělecké tvorbě. Zajímaly ho vztahy mezi filosofií, vědou a uměním. Již v 50. letech psal Deleuze texty o filmové škole Noir, znal také dobře dílo režiséra Jean-Luc Godarda. V předmluvě první knihy *Film 1, obraz-pohyb* Deleuze jasně definuje svůj záměr. Jeho cílem je vytvořit taxonomii filmových obrazů a znaků, nikoli studii o historii filmu. Tato první studie mu však umožnila vyložit pouze část problematiky, a proto na ni brzy navázal studií druhou, *Film 2., obraz-čas*. V obou knihách se odvolává nejčastěji na amerického logika Charlese Sanderse Peirce a na francouzského filosofa Henri Bergsona. Nesourodé myšlenky těchto autorů následně ve své filmové teorii propojuje.

Vydání zmíněných publikací o filmu bylo pro dějiny filosofie a dějiny filmu vskutku mimořádnou událostí. V době, kdy se spekulovalo o konci filmu, Deleuze přichází s úvahou o jeho velikosti a nazývá jej uměním budoucnosti. Deleuze byl přesvědčen, že úkolem filosofů a filosofie obecně je především tvorba pojmů. Přitom se díval na „velké filmové autory nejen jako na partnery malířů architektů, hudebníků, ale také myslitelů. Místo pojmů myslí obrazy-pohyby a obrazy-časy.

4.2.1. Deleuze a film

Terminologie, kterou Deleuze pro popis kinematografie používá, je převzata od Henriho Bergsona. Podle Bergsona neexistuje vnímání, které by nebylo prostoupeno vzpomínkami. Při vnímání vnímáme nějaké bezprostřední danosti, plné detailů z naší

⁸⁵ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Co je filosofie?*. Praha: Oikoymenth, 2001.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche a filosofie*. V Praze: Herrmann, 2016.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles and Felix GUATTARI. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Paperback ed. London: Bloomsbury Academic, 2013.

minulé zkušenosti. Jedná se o neustálý sled obrazů, kdy je aktuální vjem (jako obraz) doplněn obrazem z minulosti, spolu se znaky, které na tu minulost poukazují.⁸⁸ Deleuze pak obrazem nazývá, co se jeví. Film pak odpovídá na otázku, jak uvést obraz do pohybu.

Deleuze si Bergsona jako inspirátora pro vlastní filmovou teorii vybral z jednoduchého důvodu. Bergson je dle jeho názoru tím, kdo jako první vytvořil pojmy vhodné pro filozofické zkoumání filmového média. Bergson měl všechny předpoklady, aby film pochopil, ale nechtěl přiznat shodu vlastních představ s filmem. Teoretici často přehlíží film jako takový, domnívá se Deleuze, například Jean-Paul Sartre ve své eseji *Imaginárno* se zajímá o všechny typy obrazu kromě filmového, Merleau-Ponty se zase zajímá o film jen proto, aby ho mohl porovnat se všeobecnými podmínkami vnímání. Bergsonův přínos je v tom, že neklade pohyb vedle trvání, ale předpokládá totožnost hmoty, obrazu a pohybu a zároveň odhaluje čas, který je koexistencí všech rovin trvání, kde je hmota rovinou nejnižší.⁸⁹ V *Hmotě a paměti* Bergson načrtl obraz-pohyb a obraz-čas, který se pak ale záhy vzdal ve prospěch práce na filosofických pojmech ve vztahu k teorii relativity.⁹⁰

Deleuze se staví zásadně proti přepisům filmového média do jiných médií. Odmítá interpretace vycházející z lingvistických modelů, neboť ty redukuje filmový obraz na výpověď a do závorek se tak dostává jeho konstitutivní charakter, pohyb.⁹¹ Zároveň ale mluví o čitelných obrazech místo viditelných. Spojení čist film vyvolalo rozruch. Lingvistiku nelze aplikovat na film. Například již zmíněný Christian Metz vytvořil zajímavé kritické dílo, i u něj ale odvolávání na lingvistický model končí zmínkou o tom, že film je něco úplně jiného a pokud chceme mluvit o filmu jako o jazyku, je to jazyk analogický nebo modulační. Deleuze odmítá porovnávat film s fotografií a dalšími médii. Chápe totiž, že redukce jednoho média na médium jiné je přehlížení diferencí v kvalitě.⁹²

Jak jsme již zmínili, Deleuzovým cílem bylo vytvořit taxonomii filmových obrazů. Identifikoval obraz-vjem, obraz-akci, obraz-afekci a mnoho dalších. Za každým z nich jsou vnitřní znaky, které obraz charakterizují. Tato taxonomie však není nějakou univerzálně platnou mřížkou. Typy obrazů nejsou dané předem, vždy je musíme vytvářet znovu a znovu, píše Deleuze v knize *Rokovania*. Nejedná se o jazykové znaky, a to ani pokud jsou vokální nebo akustické. Jako první vytvořil klasifikaci znaků nezávislou na

⁸⁸ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť*: esej o vztahu těla k duchu. Praha: Oikoyomenh, 2003, s. 24-25.

⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 60.

⁹⁰ Tamt., s. 61.

⁹¹ Tamt., s. 72.

⁹² CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 13.

lingvistickém modelu Charles Sanders Peirce, a právě z jeho logiky Deleuze vychází. Deleuze ovšem také předpokládá film jako specifické nové médium a zdá se mu lákavé zjistit, jestli pohyblivá látka filmu nevyžaduje rovněž nové chápání znaků. V tom smyslu Deleuze chtěl napsat logiku filmu.

4.2.2. Bergsonismus

Bergsonova filosofie je snahou o rozklíčování tzv. špatně utvořených směsí, jednou z nich je konceptualizace prostoru a času, respektive na naše myšlení zaměřující se na povahu prostoru a času, na povahu hmoty a ducha.⁹³ Co vidíme, když nevíme nic o tom, co je to, co vidíme? Obrazy, odpovídá Bergson, obrazy, které na sebe a i ve svých částech působí a reagují.

Naše nejčastější myšlení má povahu prostorovou, prostorovost je však kategorie uplatnitelná pouze na hmotu, upozorňuje Bergson. Problém nastává, když se tyto poznatky pokoušíme aplikovat na rovinu vědomí a času. Jako příklad uvádí naše obecné pojetí intenzity počitků. Intenzita není dle jeho názoru něčím kvantitativním, jak bychom si mohli myslet, je veličinou. Náš život pak je sledem různě intenzivních počitků. Pokud však vědomí/ducha stratifikujeme uvažováním prostorového typu, ztrácí se jeho pravá povaha. Bergson zavedl pojem čistého trvání, aby odlišil hmotu od vědomí, což je forma, která nabývá sled našich stavů vědomí. Trvání, které je vzájemným pronikáním, čirou heterogenitou, sledem kvalitativních změn, nemá tak s prostorem nic do činění. Náš život je podle Bergsona neustálou souhrou kvalitativních změn. Jedná se o organický vývoj člověka, když žije, tvoří a proměňuje se.⁹⁴ Jinými slovy, Bergson došel k závěru, že bytosti ve světě nemají nějakou svou stabilní identitu, jak si lidé doposud mysleli. Dle jeho názoru všechny bytosti procházejí nekonečnou transformací. Neexistuje tedy nic jako bytí, ale pouhá transformace. Živé bytosti tedy žijí ve stavu stávání se.

V tomto stávání se, nebo můžeme říci v tomto pohybu, není možné učinit jeden konkrétní řez a ten zkoumat jako danost bytosti, tvrdí Bergson, a tak kritizuje metody vědeckého výzkumu. Stejně tak, dle Bergsona, pohyb nemůžeme obnovit pozicemi v prostoru nebo okamžiky v čase, tj. nehybnými řezy.⁹⁵

Deleuze chápe Bergsonův obraz skrze jeho úvahy o mozku. Úkolem mozku je tu

⁹³ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 14.

⁹⁴ Tamt., s. 15.

⁹⁵ HENRI BERGSON. *Vývoj tvořivý*. Laichler. Praha, 1919, s. 412.

„vést přijatý pohyb k příslušnému orgánu reakce“⁹⁶, jak upozorňuje Miroslav Petříček v textu *Fikce obrazu: Bergsonova Imanologie*. „Možek má analytickou funkci, kdy rozvádí pohyb a je místem zpomalení, takže distinkce je mezi rychlým a zpomaleným a tedy obraz je obraz-pohyb. (...) Hmoty je identická s obrazy pohyby a je následkem toho, že jí chybí virtualita. (...) Všechny obrazy se směřují se svými akcemi a reakcemi, to je univerzální variace. Obraz pohyb a hmota-proudění jsou striktně vzato totéž. Obraz-pohyb je vlna částice, není tedy ničím nehybným a ani řez pohybem.“⁹⁷ Bergson chtěl odhalit skutečnost, jaká je ještě před tím, než ji rozštěpíme protikladem vědomí a vnějšího světa. Tak Bergson dospěl ke své filosofii dění, stávání.⁹⁸

Deleuze mluví o celkem třech tezích o pohybu, s nimiž Bergson operoval. Tou nejzákladnější je přesvědčení, že pohyb nesplývá s prostorem, kterým prošel. Tento prostor je minulostí, pohyb je přítomný, je to sám akt probíhání. Proběhnutý prostor je dělitelný, ba dokonce nekonečně dělitelný, zatímco pohyb je nedělitelný, nebo jej nelze dělit beze změny jeho povahy, při každém dělení.⁹⁹ Film tedy produkuje pohyb, ale jedná se o pohyb falešný. Bergson tento jev označuje termínem kinematografická iluze. Film dle jeho názoru dělá to, že rekonstruuje pohyb z nehybných řezů. To znamená nedělá nic jiného, než co dělá přirozené vnímání. Nesmíme si však myslet, že pohyb se k obrazu jednoduše přičítá. Obraz a pohyb ve filmu jsou od sebe neoddělitelné. Pokud tedy mluvíme o řezu, jedná se již o řez pohyblivý, nikoli o součet nehybného řezu a abstraktního pohybu.

Bergsonovo pojetí obrazu má navzdory odlišnostem cosi společného s fenoménem jako pojmem fenomenologie a Edmunda Husserla. Fenomén stejně jako i obraz odkazují k nějakému třetímu místu poznávání věcí, které nepatří ani na stranu objektu ani na stranu subjektu. Vnímání si pak podle Bergsona představujeme „jako fotografii věci pořízenou z konkrétního bodu speciálním přístrojem - orgánem vnímání - a posléze vyvolanou v mozkové hmotě nějakým chemickým nebo psychickým procesem. Je však možné nevidět, že fotografie, pokud zde vůbec nějaká je, již byla pořízena, sejmuta v samém nitru věci pro všechny body prostoru?“¹⁰⁰

Bergson tak zastává názor, který se s fenomenologií na první pohled v mnohém rozchází. Miroslav Petříček však, jak už jsme předznančili, našel mezi těmito dvěma

⁹⁶ PETŘÍČEK, Miroslav. *Fikce obrazu: Bergsonova imanologie*. In ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 41.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *Film. 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 74.

⁹⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. *Fikce obrazu: Bergsonova imanologie*. In ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 41.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *Film. 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 9.

¹⁰⁰ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 28.

přístupy společné body. Ve fenomenologii se film s podmínkami přirozeného vnímání spíše rozchází. Možná je tomu však proto, že Husserl i na něj navazující Merleau-Ponty mluví z jiné pozice. Z pozice, která předpokládá prožívání, které je na straně subjektivity, zatímco Bergson odhaluje pole předsubjektivní.

Deleuze tvrdí, že film aspoň ve svých začátcích je nucen toto přirozené vnímání napodobovat. Jaké bylo postavení filmu? Jak již víme, nejstarší filmy byly z pravidla snímány z jednoho místa. Tak byl záběr prostorově a tvarově imobilní. Zároveň snímající přístroj splýval s přístrojem promítacím, vybaveným abstraktním uniformním časem. Vývoj filmu, dobývání jeho podstaty či novosti se odehraje díky střihu, pohyblivé kameře a emancipaci snímání, které se oddělí od promítání.¹⁰¹ Tolik k Bergsonově první tezi o pohybu.

Druhá teze zmiňuje dvě různé iluze. „Podle antiky odkazuje pohyb na inteligibilní prvky, formy nebo ideje, jež samy jsou věčné a nehybné (...) Avšak pohyb naopak vyjadřuje pouze „dialektiku“ forem, ideální syntézu, jež mu dává řád a míru.“¹⁰² Cílem moderní vědy je uchopit čas jako nezávislou proměnnou. V moderní době je pohyb pro Bergsona stejně jako pro Virilia svázán především s technikou, a tedy s řadou dopravních prostředků. Vedle nich je svázán rovněž s prostředky výrazovými, tedy s fotografií a s filmem. Pro ilustraci můžeme použít nám již dobře známý příklad s Muybridgeovými koňmi. Muybridge snímal momentky koně s pravidelnými časovými rozestupy. Pokud tyto rozestupy vybereme s rozvahou, nutně případnou na pozoruhodné momenty, kdy má kůň na zemi jednu nohu, dvě nebo tři. Tyto okamžiky jsou libovolnými okamžiky. Jakýkoli okamžik je obvyklým, ale může se také stát pozoruhodným.

Na základě této úvahy Bergson podle Deleuze definuje film jako systém, který reprodukuje pohyb tím, že jej vztahuje k libovolnému okamžiku. Vystává však otázka, jaký je význam takového systému? Význam je v technické revoluci zanedbatelný, odpovídá Deleuze. Film chápaný jako takový systém byl ve velmi ošemetné situaci, neboť nebyl ani vědou, ale ani uměním.

Třetí a poslední Bergsonova teze tvrdí, že okamžik je nehybným řezem pohybu, ale nejen to, pohyb je také pohyblivým řezem trvání, to znamená všeho nebo nějakého celku.¹⁰³ Centrální myšlenkou je zde, že trvání je změna. Zřejmě se shodneme na tvrzení, že pohyb je přemístění v prostoru. Když se části přemístí v prostoru, dochází ke

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Film. I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 11.

¹⁰² Tamt., s. 12.

¹⁰³ Tamt., s. 16.

kvalitativní změně v celku. Jako příklad si vezměme známého Achilla a jeho želvu. Pokud Achilles želvu předstihne, změní se stav všeho, co se týká Achilla, želvy a prostoru mezi nimi.

4.2.3. Film a pohyb

Filosofie se celkem dlouhou dobu filmem vůbec nezabývala. Ale film se vlastně objevuje v době, kdy filosofie řeší otázku pohybu. Filosofie chce uvést pohyb do myšlení právě tak, jak ho film uvádí do obrazu. Kritici se pak často stávají také filosofové. Jedním z příkladů může být André Bazin.

Jak již víme, filmový pohyb vzniká díky motoru kamery, která posouvá jednotlivé nehybné obrazy. Víme také, že rychlost tohoto posuvného pohybu se od vynálezu filmu proměňovala. Na počátku pracovali filmaři s rychlostí 18 snímků za vteřinu, později s rychlostí 24 snímků za vteřinu. Jak se však z jednotlivých obrázků stává souvislý pohyb?

Psychologie zkoumá procesy odehrávající se v lidském organismu, píše Svatoňová. Jedna část výzkumů lidského vnímání sleduje obecné principy rozpoznávání objektů. Člověk pozoruje své okolí a získané vjemy porovnává s modely, které má uloženy v paměti z předchozích zkušeností. Komparací objektu k modelu člověk identifikuje tyto vjemy a také jim přiřazuje významy. Další okruhem vnímání je sledování vztahů objektů. Velikost například rozeznáváme hmatem a zrakem. K určení vzdálenosti objektů od jeho osoby pozorovatel používá také smyslu sluchu. „Tyto tři smysly slouží rovněž k rozeznání pohybu objektů. Základem tohoto vjemu je nejen aktivní pozorování pohybujícího se objektu sledovacími očními pohyby, ale také postupné posouvání obrazu po sítnici. Zdánlivý pohyb vzniká také rychlým střídáním statických obrazů. Tyto jednotlivé fragmenty pohybu vnímatel ukládá v myslí a mozek je následně dešifruje jako plynulý tok.“¹⁰⁴

Neurologické výzkumy zároveň dokazují, poznamenává dále Svatoňová, že „vedle pohybů reálných existují i pohyby virtuální. Virtuální pohyby nejsou pouze představou pohybu, ale jedná se o volní procesy, které již zcela zrušily těsnou vazbu na pohyb reálný. Tyto pohyby umožňují dynamické vnímání prostoru, rozpoznání hloubky, a tedy i třetí dimenze při pohledu na stereoskopický obraz. V žitém prostoru i v prostoru umění je na dešifrování pohybu závislé pochopení děje. Děj je totiž v psychologii vysvětlován jako

¹⁰⁴ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 31.

souhra pohybů více objektů, které způsobují nejen variace vzájemných vztahů, ale i proměny osvětlení a pozadí. Zatímco percepce samotných objektů, dešifrování jejich vlastností a rozpoznávání vzájemných vztahů je součástí i jiných mimetických umění, vjem pohybu, respektive děje, je oporou pohybových umění, jako je tanec nebo divadlo.¹⁰⁵

Kinematografie je speciálním případem, neboť je založena na optické iluzi. Kinematografický obraz vzniká díky souhře mozku a činnosti sítnice. Oko sleduje sérii nehybných obrazů, filmový projektor posouvá filmový pás a obrzay se nám před očima stídají. V momentě, kdy na sítnici ještě doznívá první obraz, je divákovi předkládán obraz další a vjemy se překrývají. Divák má na základě těchto překrývaných vjemů pocit, že pozoruje kontinuální obraz v pohybu. Objev tohoto přetrvávání obrazu se často označuje za mezník pro vznik kinematografie.¹⁰⁶ Psychologie pečlivě prozkoumala možnost existence orgánu vnímajícího čas. Prožitek času u různých osob však může být velmi subjektivní. Stejně časové úseky mohou být vnímány velmi rozdílně například osobami v různých situacích. Této otázce budeme věnovat speciální kapitolu. Podle výkumů provedených v psychologii, žádný speciální orgán na vnímání času u člověka není. Ostatní smysly vnímají hodnoty různých časových intervalů. Zrak se například soustřeďuje na intervaly nejkratší. Rytmus je vnímán sluchem a hmatem.¹⁰⁷

Podle Rudolfa Arnheima a gestaltistů¹⁰⁸ je pro člověka primární vnímání celku. Max Wertheimer je znám tím, že při jízdě vlakem sledoval světelný bod a uvědomil si jeho zdánlivý pohyb, tedy vnímanou jednotu, která však neodpovídá reálným podnětům. Později tento zdánlivý pohyb nazval termínem „fí-fenomén“. Iluze pohybu vzniká, když vidíme jeden a tentýž objekt nejprve na jednom místě a pak hned zase na druhém místě. Díky nedokonalosti našeho oka, nejsme s to zachytit rychle promítané obrázky jednotlivě. Vlastimil Zuska tento fí-fenomén považuje za jeden z nejzákladnějších percepčních rysů filmu. Dalším takovým rysem je pak setrvačnost vidění, která se odehraje na sítnici našeho oka. Tak napomáhá vzniku iluze pohybu. Zuskova představa filmového pohybu se tedy z velké části shoduje s tím, co píše Svatoňová.

¹⁰⁵ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s 31.

¹⁰⁶ Tamt.

¹⁰⁷ Tamt.

¹⁰⁸ Gestaltismus neboli tvarová psychologie je filosofický směr založený na počátku 20. století Maxem Wertheimerem. „Koncepce gestaltistů reagovala na neustálé oddělování jednotlivostí v psychice jedince a vyzdvihovaly naopak celistvost, popisovaly, jak je vjem determinován celkem percepčního pole.

4.2.4. Obraz-pohyb

Film je pak pro Deleuze především médiem, jehož cílem je zkonstruovat obraz myšlení, mechanismus myšlení.¹⁰⁹ Výsledkem této konstrukce je obraz-pohyb. S Deleuzem nelze myslet obraz a pohyb, nelze myslet ani pohyb jako pouhý doplněk obrazu. Filmový obraz je obrazem-pohybem, film je tvorbou samopohybu obrazu, je řešením otázky, jak uvést statické obrazy do pohybu.

Rozzáběrování je určení záběru a záběr je určení pohybu. Jednotlivé pohyby se podle Deleuze ve filmu všelijak skládají a také se opět skládají ve velký komplexní a nedělitelný pohyb celku. Způsob, jakým autor uchopí pohyb v konkrétním filmu, je jeho podpisem. Když Francois Regnault analyzoval některé Hitchcockovy filmy, došel k závěru, že pro každý z nich je charakteristický nějaký pohyb – nějaká základní geometrická nebo dynamická forma. Ve *Vertigu* jsou to spirály, v *Psychu* jsou to lomené linie a kontrastní struktura. Tyto mohou být jen složkami jednoho komplexního pohybu Hitchcockova díla jako celku.

Záběr, to je obraz-pohyb. Tím, že se vtahuje pohyb k měnícímu se celku, je pohyblivým řezem trvání. Přirozená vnímání však vnáší přestávky, zakotvení, pevné body nebo oddělená hlediska, pohybující se předměty, či dokonce rozličná vozidla, zatímco kinematografické vnímání pracuje plynule, jediným pohybem.¹¹⁰ Pohyblivá kamera je ekvivalentem všech prostředků přemístování. Podstata kinematografického obrazu-pohybu spočívá v tom, že těží z pohybujících se předmětů, jako např. z dopravních prostředků, právě pohyb, který je jejich společnou substancí, anebo hybnost, která je jejich podstatou. O to usiloval právě výše zmiňovaný Bergson. Jeho cílem bylo extrahovat z tělesa, ke kterému naše přirozené vnímání připojuje pohyb jako k hybateli, jednoduchou barevnou skvrnu. Bergson se zaměřil na proces odehrávající se v přístroji, tedy na sled obrazů. Domníval se, že film nedokáže to, co přístroj, že nedokáže dosáhnout obrazu-pohybu, to znamená čistého pohybu vytěženého z těles nebo pohybujících se předmětů.¹¹¹

4.2.5. Film a čas

Zkoumání gnozeologické kategorie času bychom mohli věnovat mnoho stánek. Podržíme se však nyní u autorů a problémů, které jsou pro tuto práci nejdůležitější. Čas

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 78.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Film. I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 34.

¹¹¹ Tamt.

vnímáme lineárně a zdá se nám to zcela přirozené. Jednoznačná časová linie a lineární posloupnost událostí vychází podle Svatoňové z předkantovského pojetí času jako doprovodné vlastnosti pohybu. To je ovšem dáno kulturně. Svatoňová upozorňuje, že chápání času jako lineární entity je přirozené pro naši křesťansko-židovskou tradici, ale například ve filosofii indické je čas pojímán cyklicky. Pokud tedy uvažujeme o podstatě filmu (potažmo umění obecně) mimo západní filosofii, je myšlenka linearity zcela zavádějící.

Bergson odmítá myslet čas jako lineární přímku, jako tok. Lineární čas by dle jeho názoru bylo možné myslet pouze v případě, že by byl dopředu propočítán a přesně znám veškerý běh událostí. Jako metaforu přesného časového odvíjení, které ve skutečném časovém vývoji neexistuje, užívá filmový příběh. Při natáčení filmu totiž známe jeho příběh již dopředu.¹¹² Film je souborem možností, které existují i před svým ukončením. Tak nemůže pochopit dynamiku života. Ve filosofii postupně ideu lineárního pokroku nahrazuje představa alternativních modelů času a také objektivita času je zpochybněna. Podle Bergsona jsou minulost a přítomnost spolu souběžné. Rudolf Arheim navazuje na Bergsonovy teze a poukazuje, že ani paměť není lineární, ale je spíše sérií fragmentů. Zkoumá také podstatu lidského vnímání a zdůrazňuje princip prostorovosti.¹¹³

Technická podstata filmu nám poskytuje určité nové a specifické možnosti manipulace s časem filmu a časem ve filmu. Pohyb filmového pásu v kameře lze zastavit nebo dokonce vrátit. Takové narušování kauzality samozřejmě v realitě není možné. A není to jediná metoda používaná ve filmu, která narušuje jeho linearitu. Také detailní záběry linearitu problematizují. Právě tyto záběry však byly považovány za duši filmu. S detaily však musí filmař pracovat vědomě, jinak by se mohlo stát, že je divák nebude chápat.

K manipulaci s časem museli filmoví tvůrci dospět. První filmy se skutečně odehrávaly jaksí v reálném čase. Časový rozměr jednoduše nebyl v centru zájmu, v něm byl pohyb a akce. Teprve události ve společnosti a v umění po druhé světové válce situaci proměnily. Ve filmech francouzské nové vlny se objevuje konstrukce prostoru inspirované výtvarným kubismem. To způsobilo také nutnost proměny divákovy percepce, kterou můžeme přirovnat k percepci mozaiky. Není možné sledovat pouze jednotlivé části obrazu,

¹¹² SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 35-36.

¹¹³ ARNHEIM, Rudolf. A Stricture on Space and Time. *In Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4 (Summer, 1978), s. 645.

jsme nuceni zkoumat celek, hledat vzájemné vazby i rozdílnosti. Divák nelineární naraci filmu vnímá pomocí zpětné rekonstrukce tvůrčího záměru, píše Svatoňová. Od devadesátých let se mozaiková filmová výstavba objevuje ve filmech velmi často. Nejznámějším příkladem je film *Loni v Marienbadu*. „U těchto filmů jejich autoři narušují kauzalitu i jednotnou časovou linii, jdou tak dále, než aby do logické stavby vkládali retrospektivní scény nebo předjímalí děj. Jednotlivé prvky fabule kladou volně do prostoru. Divák musí zhlédnout celý tento narativní prostor, aby mohl zrekonstruovat vyprávěnou historii. Narace, blízká šifře, zvyšuje napětí a násobí aktivitu diváka, který místo pasivní percepcce luští záhadu. Podobně ve filmu bývá využíván také cyklický a vícedimenzionální čas. Například ve filmu *Alphaville*.“¹¹⁴ Podle Rudolfa Arnheima je v percepci sledování plynule navazujících událostí a jednotného časového toku stejně nepřírozené jako v realitě. Člověk nevnímá pohyb jako posun prostorem od minulosti do budoucnosti. Čas vzniká z vědomého prožívání času a člověk si jej uvědomuje pouze pokud srovnává jednotlivé časové řady.¹¹⁵

4.2.6. Obraz-čas

Také podle Deleuzova názoru všechno změnila válka. V podstatě bychom mohli Hitlera pokládat za filmaře, tvrdí dokonce. Virilio ukazuje fašismus jako konkurenci Hollywoodu. Po válce musel vzniknout nový film s novou funkcí obrazu, s novou politikou vyvstává otázka, co se dá vidět v obraze? Montáž ustupuje ve prospěch sekvenčního záběru, nových forem kompozice a asociace.¹¹⁶ Jinými slovy, předválečný film byl charakteristický montáží a pohybem, tedy akcí a sledováním narativu. Filmu poválečnému již práce s pohybem nedominovala, charakteristická je práce s časem. Obraz přijal svoji plochu bez hloubky. Obrazy se již nezřetězují podle střihů vždy stejně, ale řetězí se vždy od znova v propracovaných znovuzřetězeních. Tím se mění i vztah obrazu k tělům a hercům, ti už nejsou ovládáni akcemi ale postojí. „Změnil se i vztah vizuálního a akustického. V novém filmu tato nová funkce obrazu přinesla pedagogiku vnímání, která nahradila rozpadlou encyklopedii světa. Takový film se snaží o maximální spiritualizaci.“¹¹⁷ Tento moderní film je ovlivněn románem Noir, tvrdí Deleuze. Je pro něj

¹¹⁴ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 78.

¹¹⁵ Tamt., s. 81.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 83.

¹¹⁷ Tamt., s. 84.

typické také odvrácení se od pravdy. Ve vyprávění, které sledujeme, již nemůžeme věřit tomu, co právě vidíme. Naopak, nic není takové, jaké se nám to zdá. V tom spočívá síla klamu.

V knize *Rokovania*, Deleuze vysvětluje, že nelze jednoduše říct, že moderní film se rozchází s narací. To je jen následek, příčina je jinde. Akční film předkládá situace, postavy v situacích. Akce jsou spojené s vjemy, vjemy přechází do akcí. Můžeme si představit postavu v situaci, která nevyvolá žádnou akci, žádnou reakci. Pak je sensomotorická vazba přetržená. Postava se nachází pouze ve zrakové nebo zvukové situaci, a to je jiný typ obrazu. V moderním filmu jsou někdy senzomotorické znaky nahrazeny optiznaky nebo senziznaky. Je tu stále nějaký pohyb, ale obraz-pohyb je zpochybněn.¹¹⁸ K dosažení takových čistě optických a zvukových situací bylo často používáno jevů jako například amnézie, hypnóza, halucinace, delirium, vize nebo noční můra. Obraz není nikdy osamostatněný, důležitý je především vztah mezi obrazy.

Když se ale vjem stane čistě zrakovým nebo zvukovým a přestane být spojen s akcí, s čím je potom ve vztahu? Aktuální obraz po odříznutí od svého motorického pokračování vstupuje do vztahu s obrazem virtuálním mentálním, nebo zrcadlovým. Virtuální obraz se stává aktuálním a uchopuje počítky, které vědomí obvykle unikají. Techniky, jaké film k tomuto uchopení využívá, jsou rozmanité, někdy se jedná o složité efekty, jindy postačí rychlý střih. Místo přímého pokračování máme kruh, kde dva obrazy obíhají kolem jednoho bodu, kde se již nerozlišuje imaginární a reálné. Aktuální a virtuální obraz vytvářejí krystal. To je ten dvojitý, zdvojený obraz-krystal. Krystalických obrazů a znaků je mnoho typů. Není to tak, že by se čas zastavil, ale vztah pohybu a času se obrátil. Čas už není odvozený z kompozice obrazu-pohybu, ale pohyb se odvíjí od času. Montáž se nevytrácí, ale mění smysl. Obraz navazuje nové vztahy se zrakovými a zvukovými prvky. Nakonec se obraz stává myslitelným, je schopen zachytit mechanismy myšlení a zároveň s tím kamera přebírá rozličné funkce, které mají hodnotu skutečných výrokových funkcí. V těchto 3 aspektech se tedy odehrává překročení obrazu-pohybu. V klasifikaci bychom hovořili o chronoznacích, lektoznacích a nooznacích, doplňuje Deleuze.¹¹⁹

Film se v poválečné době musí vymezit vůči televizi a stává se jejím protikladem. Dohled a moc kontroly ohrožují nový koncept filmu.¹²⁰ Ačkoli film sloužil každé

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 64.

¹¹⁹ Tamt., s. 65.

¹²⁰ Tamt., s. 86.

nastupující moci, vždy si ponechal estetickou a poznávací funkci. V konfrontaci televize a filmu není potřeba porovnávat typy obrazů, ale estetickou funkci filmu a sociální funkci televize. Je třeba určit podmínky estetické funkce filmu.¹²¹ Film stojí za uchování, film uchovává. Filmový čas nejen plyne, ale trvá a koexistuje. Uchovávat znamená v tomto smyslu tvořit – suplement. Suplement může být leda vytvořený, v tom spočívá jeho estetická a poznávací funkce, která je sama suplementární.

Poválečné filmy zpochybňují modely vytvořené pro filmy před válkou. Asi proto, že tyto filmy již nejsou obrazem pohybem ale časem. Model celku, otevřené totality, předpokládá souměřitelné vztahy nebo racionální střihy mezi obrazy, v obraze samotném a mezi obrazem a celkem. To je podmínka existence otevřené reality. Poválečný film se s tou praxí rozchází. Zde nacházíme iracionální střihy a paradoxní množiny. Důležitý je obraz-čas. Takže tu už neplatí model otevřené totality, je to jiný filmový režim, znovu zde nacházíme paradoxy jazyka. V prvních ozvučených filmech hrála hlavní roli stále vizuální stránka filmu, zvuk byl jakýmsi novým čtvrtým rozměrem filmu. V poválečných filmech zvuk směřuje k autonomizaci zvuku, k iracionálnímu odtržení zvukového a vizuálního. Totalizace mizí, protože čas už nevyplývá z pohybu, aby ho měřil. Film tedy nesplývá s modelem otevřené totality. Ve filmu najdeme více různých modelů. Deleuze pak zajímá právě to, jak si jednotlivé modely uchovávají svou identitu, historii, své rytmy, a jak ve filmu rezonují.¹²²

Vztah mezi filmem a filosofií je vztahem mezi obrazem a pojmem, v samém pojmu je zahrnut vztah k obrazu a naopak. Například film chtěl vždy zkonstruovat obraz myšlení, mechanismů myšlení, tím se ale nestal abstraktním, naopak. V knize *Pusté ostrovy a jiné texty* Deleuze v tomto směru vyzdvihuje přínos režiséra Jean-Luc Godarda, který dle jeho názoru dokázal do filmu vnést myšlení, dokázal film přimět, aby myslel.¹²³

4.2.7. Film a prostor

Pohybu a prostoru ve filmu a tomu, jak je vnímáme, se věnuje Kateřina Svatoňová v knize *2 a ½ D aneb prostor (ve filmu) v kontextu literatury a výtvarného umění*. Podle Svatoňové čas a prostor nejsou jen dva podstatné gnozeologické nástroje, ale jsou to také kategorie umožňující odlišovat jednotlivé umělecké druhy a určovat jejich specifika.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 87.

¹²² Tamt., s. 77.

¹²³ DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann, 2010, s. 158.

V dějinách teoretického myšlení je častěji analyzována abstraktní kategorie času, nežli materiální kategorie prostoru, tvrdí.

Jednu z možností, jak toto zdůvodnit, poskytuje také Henri Bergson. Bergson považuje za středobod filosofie intuici, a tedy s ní spojenou kategorii času.¹²⁴ Zatímco prostor je spojen se světem rozumu. Čas a prostor existují dle jeho názoru odděleně. Prostor je soubor rovnocenných bodů, mezi nimiž lze těkat, a který je zároveň homogenní. Pohyb, jenž můžeme vidět v prostoru, lze popsat jako sled měnících se poloh těles. Čas je oproti prostoru nehomogenní, zobrazuje nehmotnou řadu, v níž není možno libovolně přecházet od jednoho bodu k jinému. Čas na rozdíl od prostoru „není“, nýbrž se neustále „děje“. Každý moment je neopakovatelný a nelze jej vrátit. Prostor tedy spadá do kompetence rozumu, mimo teritorium filosofie. Čas rozumem člověk není schopen pochopit, spadá do filozofie.¹²⁵ Pokud se člověk snaží pochopit čas, je nucen ho transformovat do formy odvozené od prostoru. Bergson tak prakticky prostor nadřazuje času, a to zejména při konstrukci obrazů a jejich vnímání.

Pokud chceme učinit zastávku věnovanou otázce filmu a prostoru, musíme nejprve vyjasnit jisté kategorie, neboť musíme přinejmenším rozlišit dva různé typy prostoru. Prvním prostorem je prostor žitý, reálný, ten, který nás obklopuje. Druhým typem prostoru je prostor v uměleckém díle, které vzniklo nápodobou prostoru reálného. Svatoňová srovnává naše prožívání žitého prostoru a prožívání prostoru v uměleckém díle obecně a identifikuje zásadní rozdíly.

Lidské poznávání vychází z pozorování jednoty, ze souhry smyslů. Tedy každé dílčí vnímání je ovlivňováno jednotným percepčním polem. Toto pole zaručuje, že člověk nesleduje odděleně jednotky a body, ale jeho mysl dotváří nekompletní prostory, spojuje fragmenty a vytváří tzv. „subjektivní kontury“. Pozorovatel v běžném životě není statickou fixovanou existencí, ale je neustále v pohybu, takže předměty může sledovat v jejich celistvosti. Pokud se však člověk stává filmovým divákem, usedá do jednoho bodu. Ve chvíli kdy se však začíná nořit do narace, se prostor podobá spíše tomu reálně prožívanému, divák se v něm zdánlivě pohybuje.¹²⁶

Pro jedince v realitě je nejdůležitější vnímání, které vychází z jeho aktuálních biologických potřeb. Pohled tedy zaměřuje na fragmenty, které jsou v danou chvíli důležité

¹²⁴ BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 113-139.

¹²⁵ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 35.

¹²⁶ Tamt., s. 19.

pro jeho orientaci v prostoru. Pro pouhého pozorovatele je podstatnější sledování předmětů a tvarů, pro chodce pak vnímání vzdálenosti.¹²⁷ Vnímatel uměleckého díla se naproti tomu soustřeďuje na celek, pozoruje formální vlastnosti objektů, jejich interakce a pohyby, aby byl schopen postupně rekonstruovat děj a pochopit smysl díla. Další rozdíl mezi percepcí žitého prostoru a prostoru zapsaného v obraze je dán (ne)svobodnou vůlí při výběru pozorovaných objektů. Zatímco ve světě reálném se člověk sám rozhodne, co se stane objektem jeho vůle, ve fikčním světě tuto svobodu rozhodování nemá. Odlišnost žitého světa a prostoru mimetických umění definuje pomocí vyložených distančních rysů. Tyto distance naznačují, že je nutné začít zkoumat prostor umění a jeho specifickou. Vnímání fikčních světů však vychází z principu přirozené percepce, a proto je možné analýzu vnímání použít jako výchozí bod.¹²⁸

4.2.8. Vnímání prostoru ve filmu

Tvůrce modulující prostor je nutně ovlivňován nejen svou každodenní zkušeností s prostorem, ale je rovněž ovlivňován díly svých předchůdců. Filmový prostor je poznamenán napětím mezi prostorem díla (rovinou reprezentace, formou, technickými prostředky) a prostorem v díle (fiktivním prostorem, mentálním obrazem a mapou).¹²⁹

Filmový tvůrce se snaží vytvořit schéma, které by bylo blízké divákově znalosti žitého prostoru. Vnímání žitého prostoru a zkušenost s ním jsou klíčové pro konstruování fikčního světa. Součástí mentálních kognitivních map skutečného prostoru je i zkušenost s uměním. Film pracuje s fotografickou realističností a zároveň sugestivní kompozicí, a proto bývá považován za dokument skutečnosti. Proto se také stává součástí mentálních vzorců navzdory svému umělému původu, píše Svatoňová.¹³⁰

„Zatímco čtenář je nucen konstruovat obrazy v díle sám na základě jazykových symbolů, divák filmu sleduje zcela konkrétní obrazy ikonické povahy. Mentální konstrukt filmu je tak jednodušší. Vnímatel se zaměřuje na vytváření celku, nikoli na představování si jednotlivých objektů.“¹³¹ Přesto jsou zde podobnosti. Také imaginace diváka filmu musí vytvářet většinu fikčního světa. V obou typech díla zůstávají některé jeho aspekty

¹²⁷ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 32.

¹²⁸ Tamt., s. 33.

¹²⁹ Tamt., s. 16 – 18.

¹³⁰ Tamt., s. 67.

¹³¹ Tamt., s. 62.

nedourčené. Pojem nedourčenosti jako zásadní aspekt literárního uměleckého díla popsal detailně Ingarden v knize *Umělecké dílo literární*.¹³²

Filmový příběh je „doslovný prostor“, který je tvořen objekty, dimenzemi a sítěmi vztahů uprostřed obrazu. Objekty v tomto obraze jsou sice dvojrozměrné, ale vytváří iluzi trojrozměrnosti. Jejich parametry jsou otiskem reálného světa. Sledování iluzorního pohybu ve filmu vyvolává v člověku stejné reakce jako pozorování pohybu skutečného, tvrdí s jistotou Svatoňová a své tvrzení dokládá studiemi. Rozdíl je v percepčním procesu, který postupuje v opačném sledu, než je tomu v žitém prostoru, nebo přesněji řečeno v lidském vývoji. Divák se nejprve řídí geometrickým viděním (dešifruje geometrické uspořádání obrazu, typologii). Vnímání díla je oproti sledování reality řízené, nesvobodné a orientované na celek nebo fragmenty klíčové pro další vývoj.¹³³

4.2.9. Rámování a montáž

Otázkou je, co nám odhaluje film o prostoru a čase, co by nám jiné umění ukázat nedovedlo, ptá se Deleuze. Když vzniká film, tvůrce se vztahuje k žitému prostoru prostřednictvím kamery. Tak vzniká jakýsi výřez reality zasazený do rámu. Tento výřez má následně před svými očima divák, který se na hotový film dívá. V období, kdy byla kamera nehybná, byl rám určován pouze čelním hlediskem. Záběr tak ukazoval pouze na výřez prostoru. Zde je obraz spíše v pohybu, než aby byl obrazem-pohybem, poznamenává Deleuze.

Nejdůležitějším krokem kupředu byl pohyb kamery, díky kterému se do pohybu dostává samotný záběr. Jízda kamerou panorámuje. Nezachytává pouze jeden prostor, někdy se dokonce noří do času, tvrdí Deleuze. Rámování prací s prostorem filmu, jednoduše řečeno, je systém toho, co je přítomno v obraze. Každý obraz obsahuje celý soubor rozmanitých prvků. Rámování je tedy umění výběru částí z pole. Vznikne relativně uměle uzavřený soubor.¹³⁴

Druhým zásadním krokem je montáž. Díky ní připojujeme záběry, z nichž každý nebo většina může zůstat nehybná. Oba tyto prostředky byly ve svých počátcích nuceny být neviditelnými.¹³⁵ Pojem záběr obvykle odkazuje k vymezenému prostoru. Pokud je

¹³² INGARDEN. *Umělecké dílo literární*. Praha, 1989.

¹³³ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 63.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. *Film. I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 29.

¹³⁵ Tamt., s. 35-36.

kamera pohyblivá, je přesnější mluvit o záběru-sekvenci. Také ve chvíli, kdy kamera již není stabilní, má dle Deleuzova názoru záběr jednotu, a to jednotu pohybu.

Montáž nebo také střih je základní metoda, která dává vzniknout filmu. Montáž je skládání jednotlivých záběrů za sebe tak, že vzniká vyšší významový celek. Podle Sergeje M. Ejzenštejna je montáž celkem filmu, ideou. Obraz-pohyb vždy nutně nemusí zahrnovat pohyb kamery, například u Griffitha se rodí ze sledu fixních záběrů, předpokládá však montáž. Montáž je pro Deleuze skladba, uspořádání obrazů-pohybů ustanovující nepřímý obraz času.¹³⁶

Film byl významně ovlivňován uměleckými směry. Tento vliv se nejvýrazněji projevil právě na práci s montáží, která se tak v různých dobách od přirozeného vnímání vzdalovala v různé míře. Griffith pojal organizaci pohybu jako organizaci, organismus, jako velkou organickou jednotu. Jak je známo, organismus se vyznačuje především jednotou v rozmanitosti. Ejzenštejn uznává Griffitha objevitelem, této skladby, tvrdí však, že Griffith vytvořil empirickou koncepci bez ohledu na zákon geneze či růstu a že pojal jednotu zcela vnějším způsobem jako jednotu shromažďování. Ejzenštejn se dovolává vědy a matematiky. Vytvořil metodu, která zahrnuje hlavně vymezení pozoruhodných bodů nebo výsadních okamžiků, tyto pak náleží k pravidelné konstrukci organické spirály. Griffithovu paralelní montáž pak Ejzenštejn nahrazuje montáží protikladů. Francouzská předválečná škola se s Griffithovou organickou stavbou také rozchází. Zde mluvíme o jakémsi impresionismu nebo přesněji karteziánství. Právě to staví Deleuze do protikladu německému expresionismu. Karteziáni se vyznačují zájmem o kvantitu pohybu a o metrické vztahy, které ji dovolují vymežit. Francouzi tak vypracovávají rozsáhlou mechanickou skladbu obrazů-pohybů.¹³⁷

4. 3. Proces recepce filmu

Co se děje při sledování filmu, ptá se Svatoňová? Při sledování filmu divák postupně do podvědomí ukládá veškeré prvky, a tak vytváří mentální mapu fikčního světa a zároveň soubor hypotéz. Největší díl pozornosti divák zaměřuje na gesta, slova a tváře. Divák sleduje konverzace postav i okolní rámec obrazu a skládá obraz do mentálního celku. To, jak tento proces probíhá, se liší v závislosti na střihu a montáži daného filmu.

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. *Film. I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 42.

¹³⁷ Tamt., s. 74.

Statické zobrazení dokáže více pracovat s napětím, může lépe vygradovat situaci, jelikož zahrnuje více nepředvídatelnosti a nečekaných akcí.¹³⁸

Divák sestavuje mentální mapu příběhu ze skutečných vizuálních konkrétních událostí a z imaginativních prostorů. Divákova percepční aktivita je založena na neustálém rekonstruování mentálních map. Vnímatel všechny obsahy i formy, se kterými se setkává, v umění srovnává se schémata, která jsou mu známá z běžného života. Na tomto srovnání záleží celková interpretace, která je ovlivněna percepčními zkušenostmi vnímatele, jeho momentálním stavem i aktuálními kontexty a hypotézami vycházejícími z umění či z reálného života. Opomenout nesmíme ani kulturní a historický kontext.¹³⁹

Divák při sledování filmu vytváří určité hypotézy. Tyto hypotézy jsou následně viděnými obrazy zesilovány nebo zeslabovány či vyvráceny. Divák odhaluje podobnosti mezi vzorci na plátně a známými schémata. Odhaluje rovněž odchylky.

4. 3. 1. Vnímání a film

Vnímání bývá obecně definováno jako to, co působí v daný okamžik na smysly, co informuje o vnějším světě. Veškeré vědomí je vědomí něčeho, tvrdí Edmund Husserl. Veškeré vědomí je něco, poupravuje toto tvrzení Henri Bergson. Merleau-Ponty se pak pokouší o konfrontaci kinematografie s fenomenologií. Fenomenologii vytyčuje jako normu „přirozené vnímání“ a jeho podmínky. Tyto podmínky jsou existenciální souřadnice, které určují zakotvení vnímajícího subjektu ve světě, bytí ve světě, otevřenost světu, vyjadřující se v onom slavném „veškeré vědomí je vědomím něčeho“. Kinematografie nás k věcem ani nepřibližuje, ale ani nás od nich nevzdaluje, nahrazuje totiž podmínky přirozeného vnímání implicitním věděním, píše Deleuze. Zatímco ostatní umění využívají reálný svět jako prostředek pro přestup ke světu ireálnému, film funguje jinak. Film vytváří vyprávění ze světa samého. S kinematografií se svět stává svým vlastním obrazem. Fenomenologie dává přednostní právo přirozenému vnímání. Když má charakterizovat pohyb, je rozpolcená. V důsledku toho chápe film jako něco, co se přirozenému vnímání vzdaluje, ale zároveň jiným způsobem i přibližuje. Podle Bergsona přirozené vnímání nemůže být modelem pro kinematografii. Model je spíš určitý stav věcí, který se nepřestává měnit.¹⁴⁰

¹³⁸ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009, s. 60-62.

¹³⁹ Tamt., s. 94.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Film. I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 75.

Nacházíme se uprostřed výkladu světa, kde OBRAZ = POHYB. Obraz jako to, co se jeví. Nemá-li film vůbec za vzor subjektivní přirozené vnímání, je to proto, že pohyblivost jeho středů, proměnlivost jeho rámování, jej stále vede k obnovování rozsáhlých bezstředových a odrámovaných zón: směřuje tedy k znovudosažení prvotního režimu obrazu-pohybu, univerzální variace, totálního, objektivního a difuzního vnímání.¹⁴¹

Vnímání má dvojí referenci, může být objektivní nebo subjektivní. Bergsonismus nám navrhl tuto definici: subjektivní bude vnímání, kde obrazy variují ve vztahu k centrálnímu a privilegovanému obrazu; objektivní bude takové vnímání, jaké je ve věcech, kde všechny obrazy variují ve vztahu k druhým, na všech svých stranách a ve všech svých částech. Tyto definice nezaručují pouze rozdíl mezi oběma póly vnímání, ale i možnost přecházet od pólu subjektivního k pólu objektivnímu.¹⁴²

Vertov poukazuje na limity lidského oka, jak poznamenává Deleuze. Může-li lidské oko překonat některá ze svých omezení za pomoci přístrojů a nástrojů, existuje jedno omezení, které překonat nemůže, protože je jeho vlastní podmínkou možnosti: jeho relativní nehybnost jakožto orgánu recepce, která vede k tomu, že všechny obrazy jsou variacemi jediného, funkčně privilegovaného, obrazu.¹⁴³ A chápeme-li kameru jako snímací přístroj, je podrobena stejnému podmiňujícímu omezení. Film ale není pouze kamera, je to montáž. Montáž je nepochybně konstrukcí z hlediska lidského oka, přestává jí ale být z hlediska jiného oka, je čistým viděním oka nelidského, oka, které bylo ve věcech. Montáž podle Vertova vnáší vnímání do věcí, umísťuje vnímání do hmoty takovým způsobem, že kterýkoli bod prostoru sám vnímá všechny body, na které působí nebo které působí na něj, tak daleko, kam až tyto akce a reakce sahají. Taková je definice objektivity, "vidět bez hranic a vzdáleností".¹⁴⁴ To znamená, že dovoleno je prakticky vše a není to již považováno za filmový trik. Tento přístup se pokouší chápat kinematografii jako strojové uspořádání hmoty, tvrdí Deleuze. Cílem takové kinematografie je právě dosažení takového čistého vnímání, jako je ve věcech nebo hmotě.

4.4. Technika a kyborg

Tato kapitola je pokračováním úvahy vedené o kritice techniky, nyní se však

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Film. 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 76.

¹⁴² Tamt., s. 98.

¹⁴³ Tamt., s. 103

¹⁴⁴ Tamt.

podíváme na její pozitivní promyšlení. Deleuze a Guattari v *Tisíci plošinách* vykládají vztah nástroje, lidského těla a společnosti. Hovoří zde o rovině stratifikace, která následuje po konstituci organismu. Tato rovina se nazývá aleoplastická a vzniká v rámci souběžné emergence jazyka a používání nástrojů a jejím cílem je proměna okolního prostředí. Odkazují na paleoantropologa Andrého Leroi-Gourhana, který analýzu technologie představuje jako nutnou podmínku pro možnosti porozumění lidským kulturám a společenstvím a jejich komunikačním rámcům. Podle Deleuze a Guattariho se ruka jakožto všeobecná forma obsahu prodlužuje v nástroje, které jsou činnými formami obsahujícími substance jakožto zformované látky, konečně produkty jsou zformované látky či substance, které samy slouží za nástroje. Naše ruka pak je deteritorializovanou přední tlapou.¹⁴⁵ Deteritorializace orgánu vede k tomu, že například hůl je následně deteritorializovaným orgánem samotným, který umožňuje efektivnější pohyb v prostředí. Díky konceptu deteritorializace zde nevzniká nepřekonatelý rozdíl mezi přírodním a kulturním, jaký jsme viděli například u Virilia.¹⁴⁶

Vztah mezi nástrojem/zbraní a rychlostí je podle Deleuze a Guattariho esenciální. Virilio trvdil, že existuje komplementarita mezi zbraní a rychlostí, protože zbraň vynalézá rychlost nebo objevení rychlost vynalézá zbraň.¹⁴⁷ Charvát nahlíží technologii z hlediska její strojovosti a definuje ji jako systém vzájemných spojení a přerušení, které kódují toky informací. Televize například pak je asambláží, která integruje jak prvek ztročení, tak subjektivizace, protože předpokládá jistý způsob vnímání světa, který divákovi vnucuje. Dochází k propojení stroje oka a technického stroje.¹⁴⁸

Ohlédněme se k Waltru Benjaminovi a připomeňme jeho tematizaci vztahu herce, kamery a publika, kde mluví o tom, že člověk se stává strojem, reflektuje stroj a přejímá strojovité vidění. V Deleuzově filosofii jakmile dojde ke spojení lidského oka a filmového obrazu, člověk sám se stává naprosto unikátním strojem. Kinematografie v sobě obsahuje dva navzájem propojené aspekty, které vyplývají z její povahy automatu. Tento automat by měl být schopen zaznamenat nejvyšší výkon myšlení, způsob, jakým funguje a jak myslí sebe samo. Měl by být ovšem také automatem psychologickým, který již nezávisí na vnějšku, protože je autonomní, ale proto, že je zbaven vlastního myšlení a poslouchá niterný otisk své osobnosti.¹⁴⁹ Z toho lze dovodit, že role filmového média spočívá v jeho

¹⁴⁵ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010, s. 45.

¹⁴⁶ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 191.

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010, s. 452.

¹⁴⁸ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 193.

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Film. 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 312.

reflexivitě a také v jeho profétismu. Vytváří totiž nového člověka, člověka-stroj. Deleuze a Guattari považují stroje hnané energií moturu za stroje druhého věku. Stroje se kterými se setkáváme dnes, tedy stroje kybernetické a informační, pak zakládají věk nový, specifický propojením stroje a člověka.¹⁵⁰

Virilio je proti takovému propojování. Obává se, že technické lékařské protézy povedou k riziku, že s jedincem bude manipulováno. Redukovat velikost přístrojů za účelem, aby se mohly stát náhradními díly pro lidský organismus, znamená vytvořit uvnitř jedince parasmyslovou konkurenci, rozdvojení bytosti ve světě, tvrdí Virilio.¹⁵¹ A dodává, že pak je jen pouhou otázkou času, kdy stroj v očích muže nahradí ženu.

Tato materiální propojenost člověka a stroje nás přivádí k analýze kyborga. Přece například i při natáčení dochází k propojení lidského oka s mechanickou kamerou. Donna Haraway v textu *Manifest kyborgů: Věda, Technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století*¹⁵², definuje kyborga jako „kybernetický organismus, hybrid stroje a organismu, stvoření sociální reality a stvoření fikce.“¹⁵³ Kyborg tedy nemá dle jejího názoru pouze význam technologický, ale také sociální a politický. Zároveň je však také výtvořem fikce, čímž směřuje k překročení hranice mezi umělým a přirozeným. Harawayová také ukazuje, že kyborg není snem budoucnosti, ale k reálnému propojování lidského těla a stroje došlo již v minulosti, a to například ve vojenské oblasti. Již ve 20. a 30. letech dvacátého století byla vojenská letadla vybavena systémem spárování bombardovacího zaměřovače s autopilotem, který udržoval směr a hladinu letu, zatímco bombometčík zaměřoval cíl.¹⁵⁴ Vzpomeňme, že o tomto momentu mluvil také Virilio, když psal, že pro válečníka je funkcí zbraně funkce oka. Tak se bombometčík stal součástí bombardovacího stroje. Harawayová tento proces nechápe pozitivně. Tento koncept kyborga nás nutí o znovupromyšlení vztahu člověka a stroje. Tento vztah již nemůže být založen čistě instrumentálně.

Pokud chceme kyborga chápat jako entitu, která stojí na pomyslné křižovatce mezi člověkem jako čímsi přirozeným a technikou jako tím, co je *a priori* umělé, tedy nepřirozené, plynou z toho určité důsledky. Zásadním důsledkem je, že tak prohlubujeme propast mezi přirozeným a umělým. Deleuze a Guattari přichází s jiným řešením. Po

¹⁵⁰ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 195.

¹⁵¹ VIRILIO, Paul. *Estetika mízení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 65.

¹⁵² HARRAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century. In WARDRIP-FRUIIN, N., MONTFORT, N. (eds.): *The New Media Reader*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, s. 515-541.

¹⁵³ Tamt., s. 516.

¹⁵⁴ ROMPORTL, Jan. Od kultury zpětné vazby ke kybernetice. In *Teorie vědy*, vol 36, no 2, s. 216.

krátké úvaze¹⁵⁵ došli k pojetí stroje jako něčeho, co není primárně technické, ale zejména organicko-sociální. Tak se rámec úvah zcela převrací. Organismus chápou jako záhyb dokonalé strojovitosti, protože se stroji se setkáváme i na rovině mikromolekulární a každá částička těla je pak strojem. „Kyborg je pak v tomto smyslu rhizomatickým experimentem, asambláží, tvořenou dvěma typy strojů“¹⁵⁶: strojem organického typu a strojem typu mechanického, které se vzájemně prostupují. Nikoli však ve smyslu, že by oba stroje byly předchůdně samostatné. Mezi umělým a organickým není možné více rozlišovat. Tyto nové podoby lidskosti jsou ze své podstaty modulární. Kyborg jako spojení heterogenních fragmentů je ódou na budoucnost, je aparalelní evolucí organismu a stroje, píše Charvát. Deleuze a Guattari poskytují náhled na povahu vztahu mezi organickým a mechanickým, přičemž základním předpokladem je právě modularita těla. Pokud tuto tezi přijmeme, kyborg je dokonalým výrazem náhledu na svět, v němž probíhají neustálé procesy stávání se a v němž probíhá kontinuální změna.¹⁵⁷

4.5. Film jako/a zrcadlo

K otázce vztahu filmu a lidské percepce přispěl v českém prostředí zajímavým pokusem Vlastimil Zuska. Zuska přirovnal filmový obraz k obrazu v zrcadle, v článku s názvem *Film jako/a zrcadlo (Průzkum možností jedné analogie)*. Zuska uvažuje nad metaforou filmu jako zrcadla. Tato metafora není nová, uvádí. Vždyť látka, s níž pracují, je společná, touto látkou je světlo. Zuska prozkoumává některé možnosti této analogie. Zrcadlo bylo prvním projekčním prostředkem dávno před laternou magikou. Zuska píše, že čínští architekti navrhovali stěny domů a zdi zahrad tak, že tvoří rám okna, průhledy. Percepční pole je rozděleno na fragmenty a stává se článkem v řetězu pohledových sekvencí. Z toho plyne, že oko je již percepčně připravené na příchod filmu. Film je logickým a očekávaným pokračováním expanzí lidské percepční zkušenosti.¹⁵⁸

Film by měl také člověku zajistit soustředěný a stálý pohled na nějakou akci. Tento příklad však nemá dokazovat pouze souvislý vývoj vnímání, ale také poukázat na jeho

¹⁵⁵ Celou úvahu, která k tomuto závěru vedla naleznete zde DELEUZE 2010, s. 51-54. Její zkrácený výklad pak také v CHARVÁT 2017, s. 212 – 214.

¹⁵⁶ CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017, s. 218.

¹⁵⁷ Tamt., s. 218-219.

¹⁵⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Film jako/a zrcadlo. (Průzkum jedné analogie)*. In *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 132.

kulturní podmíněnost. Paul Crick¹⁵⁹ znovu probírá dle jeho názoru již překonané metafory filmu jako je okno, rám obrazu i zrcadlo, zejména s ohledem na pravoúhloú determinaci vnímání západní kultury. Podle Cricka je zdroj vizuálního vyprávění v grafické redukci světa. Zuska zpochybňuje význam pravoúhlého rámu a mluví o fundamentálnějším pojmu, pojmu hranice. Touto hranicí pak má na mysli hranici mezi realitou každodenního typu a subrealitou jiného typu. Základním faktorem je ve filmovém díle nápodoba. Nespočívá zde však v mechanickém kopírování světa, a to ani v případě dokumentu, ale v užití nějakého artefaktu k projekci světa, který se liší od našeho světa skutečného. Svět vytvářený na plátně je interpretací interpretace. V první interpretační vrstvě se nachází svět reálný, film přidává k tomuto světu ještě prvky fikční, a tak vzniká možný svět.¹⁶⁰

V imaginárním životě se celé vědomí může soustředit na percepční a emocionální aspekty zážitku. Tak nakonec v imaginárním životě dospíváme k jinému typu vnímání. Kinematograf velmi věrně připomíná skutečný život. Chybí zde však divákova výsledná reakce na akci, které je svědkem. Výsledkem toho je, že událost vidíme mnohem jasněji. Podobně také při pohledu do zrcadla abstrahujeme sebe sama a pohlížíme na proměnlivou scénu jako na celek. Prostřednictvím zeslabené motorické aktivity se posiluje naše imaginace, píše analogicky Metz v knize *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*.¹⁶¹ Divák si obvykle uvědomuje současně film jako dvourozměrnou konfiguraci a zároveň trojrozměrnou scénu. Divák, ačkoli je součástí filmového prostoru, není částí jeho světa. Divák je událostem ve filmu vždy vzdálený. Podle Merleau-Pontyho prostor ve filmu vzniká z interakce diváka a filmu. Ve filmu je silně redukován vnější horizont, podobně jako v zrcadle, zatímco u přirozeného vnímání je tento horizont neohraňčený. Zrcadlo stejně jako film je lidskou extenzí, pozitivní protézou stejně jako dalekohled. Zrcadlo však překračuje pouze hranici nás samých pro sebe neviditelných, ale film je alespoň podle Zusky transcendencí lidského já.¹⁶² Někteří filmoví teoretici přirovnávají pozici filmového diváka k návratu do dětství, kde vznikne hypnotický stav, denní snění.¹⁶³

Film je znaková struktura, vnímání filmu pak je komunikační proces, odehrávající se v procesu sémiosy. Zrcadlový obraz naproti tomu podle Umberta Eca¹⁶⁴ není znakem.

¹⁵⁹ CRICK, Paul. Toward an Aesthetics of Film Narrative. In *The British Journal of Aesthetics*. s. 185-188.

¹⁶⁰ ZUSKA, Vlastimil. Film jako/a zrcadlo. (Průzum jedné analogie). In *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 134.

¹⁶¹ METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991.

¹⁶² ZUSKA, Vlastimil. Film jako/a zrcadlo. (Průzum jedné analogie). In *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 139-140.

¹⁶³ Tamt., s. 136-141.

¹⁶⁴ ECO, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan, 1984.

Zrcadlo je prahovým fenoménem, mezi imaginárním a symbolickým, mezi percepcí a imaginací, mezi lingvistickým a vizuálním. Film pak je mezi mýtem a realitou. Každý film obsahuje určitý podíl fikce. Naše projekce do filmového díla tedy nemůže být zrcadlovým dvojníkem, ale fiktivním. Zde je tedy překročen práh sémiosy a dostáváme se do zóny znakového fungování a komunikace, vstupujeme do možného světa filmu, „čteme“ fiktivní text. Film vytváří možný svět, který čerpá ze světa reálného, to umožňuje zachovat filmové znaky průhledné. Film pak stejně jako zrcadlo slouží jako nástroj sebepoznání a sebeodhalení.

Samotné zrcadlo je ve filmu poměrně častým objektem. Například u Hitchcocka *Na sever severozápadní linkou* 1959, *Nepravý muž* 1957. Podle Deleuze je právě Hitchcock průkopníkem zobrazení mentálních vztahů. Ve filmu *Nepravý muž* například využívá Hitchcock zrcadla jak filmařsky percepčně pro rozšíření prostoru, tak symbolicky ve scéně počínajícího šílenství Rosy. Když žena svému muži přestane věřit, udeří jej kartáčem do hlavy, kartáč sklouzne a způsobí jen nepatrné škrábnutí. Následně však kartáč zasahuje zrcadlo, v němž se odráží obraz jejího muže. Zrcadlo puká a tříští se. Tříští se obraz manžela, a to tak, jako se rozbila víra jeho manželky a jeho vlastní svět.¹⁶⁵

Radomír Kokeš, který recenzoval Zuskův výbor *Kruté světlo, krásný stín*, ve kterém vyšel také článek *Film jako/a zrcadlo (Průzkum možností jedné analogie)*, zjistil v této analogii celou řadu nesrovnalostí. Mezi nimi upozorňuje, že film může vytvářet prostor pomocí střihů, ostrých změn perspektivy, užívat splitscreenů atp. – což zrcadlo nemůže (tedy u splitscreenů přinejmenším za předpokladu, že není rozbité).¹⁶⁶ Zároveň také Kokeš tvrdí, že domněnka, podle níž „percepce světa filmu je vývojově podmíněna a finálně ovlivněna naší perceptivní zkušeností se zrcadlem a že tato zkušenost je trvalou součástí našeho vnímání filmu“, je prostě jen intuitivní předpoklad, nic průkazného.¹⁶⁷

4.6. Otřes myšlení

Deleuze uvažuje o umění obecně a tvrdí, že díky umění můžeme dosáhnout naprosto jiného světa skrze rupturu, kterou v nás vyvolává. Vertov je známý svým

¹⁶⁵ ZUSKA, Vlastimil. Film jako/a zrcadlo. (Průzkum jedné analogie). In *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 145.

¹⁶⁶ KOKEŠ. Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazů. (Vlastimil Zuska, *Kruté světlo, krásný stín*. Estetika a film). In *Iluminace*. Ročník 23, 2011, č. 1 (81), s. 131-138.

¹⁶⁷ Tamt.

tvrzením, že ve svých filmech se nám snaží zpřístupnit svět nám zatím neznámý. Prostřednictvím Deleuze uvažujeme film jako mentální jev, vyznačující se pouze dílčím vztahem k realitě, jako médium, které umožňuje prolínání aktuálního s virtuálním.

Film jako ostatní umění je charakteristický svou estetickou funkcí. „Umění funguje jako médium k dosažení odlišného stavu, funguje jako bod, ze kterého lze vést další a další linie, ba dokonce v sobě, v záhybech jednotlivých linií barev, veršů, vět obsahuje svět naprosto odlišný, který se takto nabízí, který se takto otevírá.“¹⁶⁸

Deleuze považuje kinematografii za specifické médium a to proto, dle jeho názoru dokáže zasahovat myšlení člověka. Ve svých počátcích film napodobuje iluzi vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání¹⁶⁹, přináší nový obraz myšlení, který již není založen staticky.¹⁷⁰ Také Manovich tvrdí, že kinematografie přináší nové způsoby percepce. Manovich pohled kamery popisuje jako pohled kyborga, protože se dle jeho názoru jedná o realistickou reprezentaci budoucího lidského vidění, které bude augmentováno počítačovou grafikou a očištěno od jednotlivých vzruchů a nečistot. Dziga Vertov používá pojem kino-oko, který samotný implikuje jakési spojení stroje a člověka. Cílem kino-oka je pozvednout svépomocí recepce každodennosti k nové realitě. Takový nový svět je však možný pouze díky kameře a střihu, které nám umožní odhalit nové možnosti percepce.¹⁷¹

Filmový obraz rozšiřuje naše vnímání a ovlivňuje naši tělesnost. Stejně tak filmový obraz uvádí do pohybu naše myšlení. Skrze ony zmiňované čistě optické a zrakové situace dochází k senzomotorickému zlomu, tedy k vyřazení schopnosti reakce, a „my jsme tak vystaveni něčemu nepřijatelnému, ba dokonce nesnesitelnému. Ovšem tento moment otřesu, jenž se děje díky filmovému obrazu, dává zapomenout na naše obvyklé schematismy vnímání, a vytváří tak novou rovinu duchovního života, který byl uveden do pohybu právě tím, že ve filmovém obrazu došlo k ruptuře, k rozpadnutí, k dezintegraci viditelného. Jedná se o stav, kdy jsme nuceni myslet; jinými slovy, jak se budeme snažit prokázat, kinematografie nám dává moc myslet, když na nás přenáší zkušenost otřesu.“¹⁷²

Jaká je tedy podstata filmového obrazu, ptáme se znovu. A jaký je jeho vztah ke smyslovému vnímání? Pokud filmový obraz je obrazem-pohybem, tedy neustálým stáváním se, jsme nuceni vrátit se zpět k definici umění, kde, jak zjistíme, je klíčový pojem

¹⁶⁸ CHARVÁT, Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 112.

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 84.

¹⁷⁰ CHARVÁT, Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 112.

¹⁷¹ CHARVÁT, Martin. O nových médiích, modularitě a simulaci. Praha: Togga, 2017, s. 16.

¹⁷² CHARVÁT, Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 110.

afektu. V Deleuzově taxonomii filmových obrazů je jedním z typů obrazu obraz-afekce. Deleuze předkládá Bergsonovu definici afektu, podle které je afekt hybným zaměřením na citlivý nerv.¹⁷³ Proto je divák konstitučním prvkem v tomto procesu. Na představě afektivity se dle Charváta shodují také Bergson, Virilio a Manovich. Filmové médium dle jejich názoru působí přímo na diváka, zasahují ho a vyvádí ze zažitých schémat vnímání světa. Divák totiž prostřednictvím filmového obrazu jakožto specifického média zažívá otřes myšlení. „Umělecké dílo působí jako prostředník, skrze afekty rozšiřuje naše vnímání. (...) Filmový obraz také rozšiřuje naše vnímání, rozšiřuje naše schopnosti skrze afekty, a proto lze mluvit o tom, že kinematografie je novou pedagogikou vnímání. (...) Měníme se pod jeho tlakem; pokud se obraz-afekce „odehrává“ na plátně mezi vnímáním a jednáním, o to větší je jeho dopad na diváka. Vždyť kinematografie nejenom že uvádí obraz do pohybu, ale stejně tak uvádí do pohybu myšlení. Jako by filmový obraz představoval samotnou zkušenost excesu, kdy se prodíráme skrze hranice sebe sama a stáváme se jinými.“¹⁷⁴

Obraz-pohyb, který byl dominantní v počátcích filmu, je podle Deleuze po druhé světové válce nahrazen obrazem-časem. Obraz-pohyb propojoval naše vnímání s akcí, s jednáním. Po druhé světové válce se však naše vnímání rozpadá, je vystaveno otřesu, píše Deleuze. „Senzomotorická schémata se zaseknou či porouchají, a právě v tomto momentu dochází ke vzniku nového obrazu. Jedná se o čistý opticko-zvukový obraz, který nechává vyvstat věc o sobě., kdy již nedisciplinujeme čas prostorem, ale čas se stává samotným tématem.“¹⁷⁵

Poválečný film však přináší čistě optické a zvukové situace, které s jednáním nejsou spojeny. V takovém momentu již předpokládáme, že povede k uchopení něčeho nepřijatelného, nesnesitelného, co přesahuje naše senzomotorické schopnosti. „Film se pak stává vědou o poznávání samém, o poznávání nikoli toho, co obraz reprezentuje, ale vědou o vizuálních dojmech, které kontinuálně boří návyky našeho vnímání a orientace ve světě.“¹⁷⁶ Divák je zachycen do situací prožívaných postavami. Zažívá-li postava halucinace či noční můry, divákovy senzomotorické schopnosti jsou narušeny, jako by je prožíval on sám.

V momentech čistě zvukových či optických situací se artikuluje abrupce, průrva.

¹⁷³ DELEUZE, Gilles. *Film. 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 110.

¹⁷⁴ CHARVÁT, Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 117.

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Film. 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 30.

¹⁷⁶ CHARVÁT Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 121.

Vzniká otřes, dochází k šokové vlně, kterou Deleuze nazývá „noošokem“, jímž je pohlcen i divák. Koncepce obrazu je založena na „hybném zaměření na citlivý nerv“, a proto Deleuze může tvrdit, že v okamžicích jasnozřivosti vyvolané čistě zvukovou či optickou situací se vizionářem (nového světa, jež je stále na příchodu) nestává pouze postava, ale i divák, který díky filmovému obrazu jakožto specifickému médiu zažívá otřes myšlení.¹⁷⁷ Kinematografie nám nabízí příležitost myslet prostřednictvím filmu, když na nás tento otřes působí. Od obrazu k myšlence vede otřes či vibrace, která musí přivodit zrození myšlenky v myšlení: od myšlení k obrazu vede figura, která se musí ztělesnit v určitém druhu vnitřního monologu (spíše než ve snu), jenž bude schopen způsobit nám otřes.¹⁷⁸

Vztah k rovině virtuálna Deleuze a Guattariho zaujal a věnují se mu dále v knize *Co je filosofie*. O tom, že nová média afikují mozek v té největší možné míře a tím nejhorším možným způsobem mluví dále také Gérard Spitzer a používá pro dnešní dobu termín digitální demence. Deleuze a Guattari tvrdí, že mozek se neustále mění tím, jak jej používáme. McLuhan také předpokládá, že společnost je tvarována prostřednictvím médií, která používá. Elektrická média, jako je telegraf, rozhlas, telefon, televize a počítač, podle něj proměňují celý náš centrální nervový systém, čímž se samozřejmě transformuje i naše sociální a psychická extenze.

Na otázku, jak je tohle všechno možné, odpovídá Charvát prostřednictvím Deleuze, že „mozek je obrazem“¹⁷⁹. Deleuze tuto myšlenku převzal z Bergsonovy teze, podle které existuje univerzum obrazů a mozek je součástí tohoto hmotného světa, proto je mozek také obrazem, který přijímá podněty od ostatních. Při sledování filmu se pak filmový obraz a mozek diváka stávají jedním. Tato vibrace vede od obrazu k myšlení, k uvědomění si bezmoci našeho myšlení. V tomto momentu Deleuze Bergsonovu tezi rozšiřuje. Mozek je obrazem, ale zároveň je duchem, člověk je cele v mozku.¹⁸⁰

Existují negativní dopady, které může takový vztah vnímání a filmu mít. Hrozbou pro estetickou funkci filmu je především hrozba ideologie, po druhé světové válce však film ohrožuje také televize.¹⁸¹ Elektronická média v dnešní době proměňují a rozšiřují perspektivu vnímání. Dochází k proměně chápání prostoru.

¹⁷⁷ CHARVÁT Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 122.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Film. 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 198-199.

¹⁷⁹ CHARVÁT Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 124.

¹⁸⁰ Tamt.

¹⁸¹ Tamt., s. 111.

5. Závěr

Cílem práce bylo ukázat film jako svébytné médium, které dokáže způsobit otřes myšlení člověka. Na začátku jsme provedli krátký historický exkurz, jehož účelem bylo usnadnit orientaci v tématu méně znalému čtenáři. Ukázali jsme, jak teoretici jako například Merleau-Ponty smýšleli o vnímání člověka a umění v období vynálezu fotografie, která má k filmu velmi blízko a s nímž byl a je film často srovnáván. Merleau-Ponty zastával názor, že bezprostřednímu vnímání reálného světa má blíže malba nežli fotografie. Odhalili jsme také klíčovou schopnost fotografie zachytit momenty, které lidskému oku v běžném životě unikají.

V další části práce jsme analyzovali několik textů vyznačujících se kritickým postojem k technice, technické reprodukci a také k filmu. Viděli jsme, že Walter Benjamin se obával ztráty aury uměleckého díla. Povaha a způsob lidského vnímání se podle Benjamina proměňuje v závislosti na médiu ve kterém se uskutečňuje. Benjamin se věnuje relaci herce, kamery a publika. Publikum se do herce vcit'uje právě a pouze tehdy, pokud se vcit'uje do aparátu.¹⁸² Tedy člověk se stává strojem, reflektuje stroj a přejímá strojovité vidění, tvrdí.

Dále jsme sledovali výrazně kritický postoj k filmu Paula Virilia. Viděli jsme, že Viriliovy obavy z techniky pramení z hrůz světových válek, které mimo jiné zapříčinily také technické vynálezy. Film je pro něj něčím, co ničí vědomé vnímání diváka a staví se proti přirozenému fungování oka.¹⁸³ Virilio zde viní rychlost, kterou technika umožnila, neboť právě ta v největší míře narušuje naše přirozené vnímání. Tvrdí také, že pod vlivem rychlosti se rozpadají klasické dimenze prostoru a času.¹⁸⁴

V následující části práce jsme zkusili využít pro obhajobu filmového média Zuskovu metaforu zrcadla. Tato metafora měla ukázat, že naše percepční pole bylo na příchod filmu připravováno a že vnímání tohoto formátu není zcela nové ani nepřirozené. Prostřednictvím Gilla Deleuze jsme však již dříve zjistili, že film se ve skutečnosti nesnaží o napodobení přirozeného vnímání. V počátcích film možná napodobuje iluzi vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání, přináší nový obraz myšlení. Otázka přirozenosti vnímání ve vztahu k filmu je sporná. Film je komunikace a jako

¹⁸² BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 8 -9.

¹⁸³ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 51.

¹⁸⁴ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 165-166.

takový vyžaduje, aby divák znal kód. A můžeme jít ještě dál. Film můžeme k přirozenému vnímání přirovnat jen v rámci kultur, které sdílí způsob pojmání dimenzí prostoru a času. Můžeme použít příklad zmiňovaný McLuhanem: Naše literární akceptování prostého pohybu oka kamery, které může sledovat postavu nebo zamířit jinam, je pro filmové publikum v Africe nepřijatelné. Afričan chce vědět, co se stalo s postavou, která zmizela ze záběru.¹⁸⁵

Také kritika vystavěná na tom, že film není zcela kontinuální, se ukazuje dle mého názoru jako irelevantní. Zuska tvrdí, že ani prožívání v reálném životě není kontinuální. Pouze díky naší krátkodobé paměti, která působí jako nárazník, nabýváme tohoto dojmu. Film pak dle jeho názoru iluzi kontinuity naopak posiluje. Člověk je nastaven tak, aby kontinuitu podvědomě doplňoval i tam, kde se jí nedostává.¹⁸⁶ Vnímání v reálném životě stejně jako při sledování filmu je tedy kontinuálně diskontinuální.

Zjistili jsme také, že podle Deleuze se moderní film vyznačuje tím, že si nenárokují pravdu, je pro něj naopak typické vyprávění klamně. Díky filmu máme možnost vidět, co zůstávalo našemu oku skryto, a to ať už se jedná o momenty zpomaleného běhu koně, nebo o záznam zrychleného růstu rostliny. Film nám však umožňuje uvidět také situace, před kterými bychom v reálném životě instinktivně zavírali oči, jako například při pádu z výšky dolů. Kamera nemá strach. Virilio tuto distanci, kterou díky zprostředkování světa okem kamery získáváme, považoval za cosi negativního. Tvrdil, že jsme přexponováni obrazy, a tak jsme otupělejší. Tato distance je však spíše otevřením nových možností.

Podle Deleuze je potenciál filmu větší než ukázat, co bylo do té doby neviditelné. Skutečný přínos filmu dle Deleuzova názoru spočívá v jeho schopnosti otřásat naším myšlením. Film, podobně jako jiná umění, funguje jako médium k dosažení odlišného stavu, funguje jako bod, ze kterého lze vést další a další linie, ba dokonce v sobě, v záhybech jednotlivých linií barev, veršů, vět, obsahuje svět naprosto odlišný, který se takto nabízí, který se takto otevírá.¹⁸⁷ Deleuze dále dodává, že filmový obraz uvádí myšlení do pohybu, avšak velmi specifickým způsobem. Nejdříve jsme zasaženi, strženi a v momentu tohoto šoku nejsme schopni reakce. Následuje, téměř simultánně, uvědomění si, že jsme „neschopni myšlení“, že „ještě nemyslíme“. V myšlení dochází k abrupci a kinematografii pohání kupředu

¹⁸⁵ MCLUHAN, Marshall. Film: Realita na cívce. In *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991, s. 264.

¹⁸⁶ ZUSKA, Vlastimil. Filmová teorie [přednáška]. Praha: Filosofická fakulta, Obecná teorie a dějiny umění a kultury (EST), 25.2.2014.

¹⁸⁷ CHARVÁT Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 112.

„bezmoc“ myšlení, která se stává mocí myslet¹⁸⁸, jež vede ke spirituálnímu životu; životu nejvyšší roviny.¹⁸⁹

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 201.

¹⁸⁹ CHARVÁT Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. In *Mediální studia*. 2014, vol. 2., s. 122.

6. Literatura (Bibliografie)

1. ARNHEIM, Rudolf. A Stricture on Space and Time. *In Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4 (Summer, 1978).
2. BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016.
3. BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979.
4. BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.
5. BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Praha: Laichter, 1919.
6. BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.
7. BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003.
8. CRICK, Paul. Toward an Aesthetics of Film Narrative. *In The British Journal of Aesthetics* 17, 1977, č. 2.
9. ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH, 2003.
10. HARRAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technolog, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century. *In WARDROP-FRUIIN, N., MONTFORT, N. (eds.): The New Media Reader*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, s 515-541.
11. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006.
12. DELEUZE, Gilles. *Film. 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
13. DELEUZE, Gilles. *Film. 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006.
14. DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann, 2010.
15. DELEUZE, Gilles. *Rokovania: 1972-1990*. Bratislava: Archa, 1998.
16. DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010.
17. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra, 2009.
18. CHARVÁT, Martin. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga, 2017.
19. CHARVÁT, Martin. Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. *In Mediální studia*. 2014, vol. 2.

20. CHARVÁT, Martin. O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf. In *Politics in Central Europe: the journal of the Central European Political Science Association*. Praha: Metropolitan University Prague Press. Vol 13, number 15, december 2017.
21. INGARDEN, Roman. Umělecké dílo literární. Praha: Odeon, 1989.
22. KOKEŠ. Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazů. (Vlastimil Zuska, Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film). In *Illuminace*. Ročník 23, 2011, č. 1 (81).
23. KRTOLOVÁ, Kateřina a Kateřina SVATOŇOVÁ. *Mizení: fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017.
24. MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
25. MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Mladá fronta, 2011.
26. MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
27. MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: reprezentativní výbor z celoživotního díla proroka a mága elektrického věku a elektronické revoluce*. Brno: Jota, 2000
28. METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991.
29. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
30. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.
31. OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3., rozš. a aktualiz. vyd. Praha: Grada, 2011.
32. ROMPORTL, Jan. Od kultury zpětné vazby ke kybernetice. In *Teorie vědy*, vol 36, no 2, s 211-2132.
33. SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009.
34. SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.

35. SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie - Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004.
36. VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
37. VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004.
38. VIRILIO, Paul. *Speed and politics*. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2006.
39. VIRILIO, Paul. *Stroj vidění*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002.
40. VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.
41. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011.
42. ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

Internetové zdroje:

BRÁZDA, Radim. Film a fotografie jako zbraň. Aluze. Revue pro literaturu, filosofii a jiné. [online]. Olomouc: Aluze. 2/2007. [cit. 30.12.2017]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2007_02/11_Recenze_Virilio.php

Seznam citovaných filmů

Alphaville (Alphaville, Jean-Luc Godard, 1965)

Cesta na Měsíc (Le Voyage dans la lune, Georges Méliès, 1902)

Loni v Marienbadu (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)

Odchod z továrny (Sortie des usines Lumière, La, Louis Lumière, 1895)

Pokropený kropicč (L'arroseur arrosé, Louis Lumière, 1895)

Příjezd vlaku do stanice La Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Louis Lumière, 1896)

Psycho (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)

Na sever severozápadní linkou (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)

Nepравý muž (The wrong man, Alfred Hitchcock, 1957)

Vertigo (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)

Zrození národa (The Birth of the nation, D.W. Griffith, 1915)

Život amerického hasiče (Life of an American Fireman, Edwin S. Porter, 1902)