



GILLES DELEUZE  
(18. 1. 1925 - 1. 11. 1995)

Francouzský filozof a teoretik umění, představitel poststrukturalismu a postmoderního myšlení akcentujícího mnohost událostí a jevů, alternativitu hodnot a stanovisek. Studoval v letech 1944—1948 na Sorbonně, působil jako středoškolský profesor, od roku 1957 jako vysokoškolský pedagog, v letech 1969-1987 jako

profesor na univerzitě Paříž VIII-Vincennes. Zemřel sebevraždou.

Bibliografie: *Empirismus a subjektivita* (1953), *Nietzsche a filozofie* (1962), *Kantova kritická filozofie* (1963), *Proust a znaky* (1964), *Nietzsche* (1965), *Bergsonismus* (1966), *Prezentace Sacher-Masocha* (1967), *Spinoza a problémy výrazu* (1968), *Diference a opakování* (1968), *Logika smyslu* (1969), *Spinozova praktická filozofie* (1970), *Anti-Oidipús. Kapitalismus a schizofrenie I.* (s Felixem Guattarim, 1972), *Kafka* (s F. Guattarim, 1975), *Rizoma* (s F. Guattarim, 1976), *Dialogy* (s Claire Parentovou, 1977), *Superpozice* (s Carmelem Benem, 1978), *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II.* (s F. Guattarim, 1980), *Francis Bacon* (1981), *Film 1. Obraz-pohyb* (1983), *Film 2. Obraz-čas* (1985), *Foucault* (1986), *Záhyb. Leibniz a baroko* (1988), *Perikles a Verdi. Filozofie F. Chateleta* (1988), *Rokování* (1990), *Co je to filozofie?* (s F. Guattarim, 1991), *Vyčerpání* (1992), *Kritika a klinika* (1993).

„Co mě zajímá, jsou vztahy mezi uměním, vědou a filozofií. Neexistuje žádná výsada, která by řadila jednu z těchto disciplín nad druhé,“ definoval Gilles Deleuze svá obecná východiska. Nad prvním svazkem monumentálního díla věnovaného kinematografii *FILM 1. OBRAZ-POHYB* upřesnil, že „jsou to jistým způsobem skutečně dějiny filmu, ale ‚přirozené dějiny‘. Jde tu o klasifikaci typů obrazů a odpovídajících znaků podobně, jako se klasifikují zvířata. Velké žánry jako western, kriminální film, historický film a další nic neřtkají o typech obrazů a podstatných příznacích. Naproti tomu záběry jako velký detail, celkový záběr a další už určují příslušný typ. Zasahují do toho však i mnohé jiné, světelné, zvukové a temporální faktory. Zkoumám oblast filmu v jejím celku, protože film je vybudován na základě obrazu-pohybu.“

ISBN 80-7004-098-X

GILLES DELEUZE

Obraz-pohyb

# Film 1 Obraz-pohyb

GILLES  
DELEUZE

NARODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

GILLES DELEUZE

**Film 1**  
*Obraz-pohyb* →

Národní filmový archiv  
Praha 2000

CET OUVRAGE, PUBLIÉ DANS LE CADRE DU PROGRAMME D'AIDE  
À LA PUBLICATION F. X. ŠALDA, BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DU MINISTÈRE  
DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, DE L'AMBASSADE DE FRANCE  
EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE ET DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PRAGUE.

TOTO DÍLO, PUBLIKOVANÉ V RÁMCI PROGRAMU F. X. ŠALDA NA PODPORU EDIČNÍ ČINNOSTI,  
BYLO VYDÁNO ZA FINANČNÍHO PŘÍSPĚNÍ  
FRANCOUZSKÉHO MINISTERSTVA ZAHRANIČNÍCH VĚCÍ,  
FRANCOUZSKÉHO VELVYSLANECTVÍ V ČESKÉ REPUBLICE  
A FRANCOUZSKÉHO INSTITUTU V PRAZE.

© 1983 by Les Éditions de Minuit  
Translation © Jiří Dědeček, Přemysl Maydl, Čestmír Pelikán, 2000  
Epilogue © Přemysl Maydl, 2000  
Translation note © Čestmír Pelikán, 2000  
Editorial note © Jan Lukeš, 2000  
Cover & Typo © Vladimír Vímř, 2000

ISBN 80-7004-098-X

## Předmluva

Tato studie není historií filmu. Je to taxonomie, pokus o klasifikaci obrazů a znaků. Tento první svazek se ovšem musí spokojit s určením prvků, a navíc prvků pouze jedné části klasifikace.

Často se odvoláváme na amerického logika Peirce (1839 až 1914), poněvadž sestavil všeobecnou klasifikaci obrazů a znaků, klasifikaci bezpochyby nejúplnější a nejrozmanitější; slouží nám stejně jako například Linného klasifikace v přírodopise nebo ještě přesněji jako Mendělejevova tabulka v chemii. Kinematografie však odkrývá nové úhly pohledu na tento problém.

Stejně nezbytné je i další srovnání: Bergson psal *Matière et mémoire* (Hmota a paměť) v roce 1896 jako diagnózu krize v psychologii. Tehdy již nebylo možné stavět proti sobě pohyb jako fyzickou skutečnost ve vnějším světě a obraz jako psychickou skutečnost ve vědomí. Bergsonovský objev obrazu-pohybu, a ještě hlouběji pak obrazu-času, si dodnes zachovává takové bohatství, že není jisté, zda z něho byly vyvozeny všechny důsledky. Navzdory poněkud povšechné kritice, které o něco později Bergson kinematografii podrobil, nemůže nic zabránit spojení obrazu-pohybu v tom smyslu, v jakém jej chápal on, a obrazu kinematografického.

V této první části díla se zabýváme obrazem-pohybem a jeho variacemi. Obraz-čas bude předmětem části druhé. Velcí filmoví autoři se nám zdáli srovnatelní nikoli pouze s malíři, architekty, hudebníky, nýbrž i s mysliteli: namísto pojmů uvažují v obrazech-pohybech a obrazech-časech. Ani ohromný podíl odpadu ve výrobě filmů nepředstavuje pro nás vážnou námitku: situace není horší než v jiných oblastech, i když hospodářské a průmyslové důsledky jsou nesrovnatelné. Velcí filmoví autoři jsou tudíž jenom zranitelnější, je nekonečně snazší bránit jim v realizaci jejich díla. A dějiny filmu jsou jedním dlouhým seznamem mučedníků. Film není přesto o nic méně součástí dějin umění a myšlení ve svébytných a nezastupitelných formách, které tito autoři dokázali objevovat a prosazovat navzdory všemu.

Nepřikládáme žádný obrazový materiál, který by měl ilustrovat náš text, spíš naopak – náš text by byl rád pouhou ilustrací velkých filmů, těch, s nimiž si každý z nás spojuje nějakou vzpomínku, emoci nebo vjem.

## KAPITOLA 1

### Teze o pohybu

#### *První komentář k Bergsonovi*

1 | Bergson nepředkládá o pohybu jen jednu tezi, nýbrž tři. Ta první je nejslavnější a hrozí, že nám zakryje dvě zbývající, přestože je sama jen úvodem k nim. Podle této první teze 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. To už ovšem předpokládá složitější představu: všechny proběhnuté prostory náleží k jednomu a témuž homogennímu prostoru, zatímco pohyby jsou heterogenní, vzájemně neredukovatelné.

Avšak první teze obsahuje, ještě než se rozvine, další výpočty: pohyb nemůžete obnovit pozicemi v prostoru nebo okamžiky v čase, to jest nehybnými „řezy“... Takového obnovení dosáhnete jen tím, že k pozicím nebo k okamžikům přiřadíte abstraktní ideu následnosti, mechanického, homogenního, univerzálního a prostor obtiskujícího času, stejného pro všechny pohyby. A tak minete pohyb dvěma způsoby. Na jedné straně se budete donekonečna snažit přiblížit dva okamžiky nebo dvě místa, pohyb se však vždy odehraje v intervalu mezi nimi, tedy za vašimi zády. Na druhé straně se budete podobně snažit rozdělovat a podrozdělovat čas, pohyb se však vždy odehraje v konkrétním trvání, každý pohyb bude tudíž mít své vlastní kvalitativní trvání. A od té chvíle proti sobě stojí dva neredukovatelné vzorce: „reálný pohyb → konkrétní trvání“ a „nehybné řezy + abstraktní čas“.

Bergson v roce 1907 v díle *Vývoj tvořivý* (*L'évolution créatrice*) pokřtil onen špatný vzorec: je to kinematografická iluze. Kinematografie skutečně pracuje se dvěma komplementárními danostmi: s okamžitými stříhy, které jsou nazývány obrazy; s pohybem nebo s neosobním, uniformním, abstraktním, neviditelným či nevnímátným časem, který je „v“ přístroji a „s“ nímž se formuje defilé obrazů.<sup>1)</sup> Film nám tedy poskytuje falešný pohyb, sám

<sup>1)</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, s. 753 (305). Citujeme z Bergsonových textů podle vydání zvaného „du Centenaire“; v závorce uvádíme stránkování běžného

je typickým příkladem falešného pohybu. Je nicméně zajímavé, že Bergson pojmenovává nejstarší z iluzí jménem tak moderním a nedávným („kinematografická“). Říká, že když film rekonstruuje pohyb z nehybných řezů, nedělá nic jiného, než co dělalo už nejstarší myšlení (Zénónovy paradoxy) nebo co dělá přirozené vnímání. V tomto směru se Bergson liší od fenomenologie, pro kterou se film s podmínkami přirozeného vnímání spíše rozchází. „Naše pohledy na probíhající skutečnost jsou jakoby okamžité, a protože jsou pro tuto skutečnost charakteristické, stačí nám řadit je podél abstraktního, jednotného a neviditelného nastávání, situovaného do základu poznávacího aparátu... *Vnímání, rozumové chápání, řeč tak obecně postupují.* Ať už se tedy jedná o chápání tohoto nastávání, o jeho vyjádření nebo dokonce o jeho vnímání, neděláme vlastně nic jiného než to, že uvádíme do chodu jakýsi druh vnitřního kinematografu.“ Máme tomu rozumět tak, že podle Bergsona byl film pouhou reprodukcí stálé, univerzální iluze? Jako kdybychom vždy filmovali, aniž bychom to věděli? Pak ovšem vyvstává řada problémů.

Především – není reprodukce oné iluze též jistým způsobem její opravou? A lze z umělosti prostředků vyvozovat umělost výsledku? Film postupuje vždy po fotogramech, vzniká z fotogramů, tedy z nehybných řezů, dvacet čtyři obrazů za sekundu (zpočátku jich bylo osmnáct). Avšak to, co nám poskytuje, jak se často připomíná, není fotogram, ale průměrný obraz, k němuž se pohyb ani nepřipojuje, ani nepřičítá: pohyb naopak průměrnému obrazu patří jako bezprostřední danost. Dá se říci, že stejně tomu je s přirozeným vnímáním. Zde je však iluze korigována v počátcích vnímání podmínkami, které v subjektu toto vnímání umožňují. Zatímco ve filmu je iluze pro nezsvěceného diváka korigována v okamžiku, kdy se obraz objeví (v tomto ohledu, jak uvidíme, má fenomenologie pravdu, když předpokládá podstatný rozdíl mezi přirozeným a filmovým vnímáním). Zkrátka film nám nedává obraz, k němuž by připojoval pohyb, poskytuje nám bezprostředně obraz-pohyb. Jistěže nám předkládá řez, ale je to řez

---

vydání každé jednotlivé knihy nakladatelství P. U. F. [České vydání: Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*, Laichter, Praha 1919, s. 412. Původní český překlad Ferdinanda Pelikána a Františka Žákavce zde mírně modifikujeme. Zkratkou EC odkazujeme dále na stránkování francouzských vydání, zkratkou VT v hranatých závorkách na stránkování českého překladu.]

pohyblivý, nikoli nehybný řez + abstraktní pohyb. A opět je velmi pozoruhodné, že existenci pohyblivých řezů nebo obrazů-pohybů dokonale odhalil Bergson. Bylo to v díle *Matière et mémoire* (Hmota a paměť) v roce 1896, tedy před *Vývojem tvořivým* a před oficiálním zrodem filmu. Objev obrazu-pohybu za hranicemi podmínek přirozeného vnímání byl tím úžasným vynálezem v první kapitole *Matière et mémoire*. Lze uvěřit, že o deset let později na něj Bergson zapomněl?

Anebo se nechal zmást jiným klamem, který dolehne na každou věc v jejích počátcích? Je známo, že věci i osoby jsou ve chvílích, když začínají, rozhodnuty se skrývat, dokonce se skrývat musejí. Jak by tomu také mohlo být jinak? Vždyť se náhle vynořují v souboru, který je ještě nezahrnoval, a musejí předložit charakteristiky, které mají se souborem společné, aby nebyly odmítnuty. Podstata nějaké věci se nikdy neobjevuje na počátku, nýbrž uprostřed, v průběhu jejího vývoje, jakmile se už její síly upevní. Bergson, který transformoval filozofii tím, že nastolil otázku „nového“ namísto otázky věčnosti (jak je možná produkce a objevení se něčeho nového?), to věděl lépe než kdokoli jiný. Tvrdil například, že novost života se nemohla objevit v jeho počátcích, protože zpočátku byl život nucen napodobovat hmotu... Není tomu právě tak s filmem? Není film ve svých počátcích nucen napodobovat přirozené vnímání? Nebo přesněji: jaké bylo zpočátku postavení filmu? Na jedné straně se snímalo z pevného stanoviště, záběr byl tedy prostorový, tvarově imobilní; na druhé straně splýval snímací přístroj s přístrojem promítacím, vybaveným abstraktním, uniformním časem. Vývoj filmu, dobývání jeho vlastní podstaty či novosti, se odehraje díky střihu, pohyblivé kameře a emancipaci snímání, které se oddělí od promítání. A střih bude místo nehybného řezu pohyblivým střihem. Film znovu najde obraz-pohyb z první kapitoly *Matière et mémoire*.

Závěrem je třeba říci, že Bergsonova první teze o pohybu je složitější, než se původně zdálo. Na jedné straně je kritikou všech pokusů o znovusestavení pohybu z proběhnutého prostoru, to znamená sčítáním mžikových nehybných řezů a abstraktního času. Na druhé straně je kritikou kinematografie, obviňované jako jeden z oněch iluzorních pokusů, dokonce pokus, který tuto iluzi dovršuje. Ale je zde také teze z *Matière et mémoire* (pohyblivé řezy, časové záběry), která předvíдалa budoucnost či podstatu filmu.

2 | Právě *Vývoj tvořivý* prezentuje totiž druhou tezi, která namísto toho, aby vše redukovala na tutéž iluzi o pohybu, rozlišuje přinejmenším dvě velmi rozdílné iluze. Chybou stále zůstává rekonstrukce pohybu z okamžiků nebo pozic, ale děje se to dvojnásobem, antickým a moderním. Podle antiky odkazuje pohyb na inteligibilní prvky, formy nebo ideje, jež samy jsou věčné a nehybné. Při rekonstrukci pohybu jsou tyto formy pochopitelně zachyceny co nejlépe jejich aktualizací v hmotě-toku. Jsou to potenciality, které se uskutečňují, jen když se vtělí do hmoty. Avšak pohyb naopak vyjadřuje pouze „dialektiku“ forem, ideální syntézu, jež mu dává řád a míru. Takto pojatý pohyb bude tudíž řízeným přechodem jedné formy v jinou, to znamená řádem *pozic* nebo *výsadních okamžiků*, jako v nějakém tanci. Formy nebo ideje „jsou považovány za charakteristiky periody, jejíž kvintesenci by vyjadřovaly, kdežto veškerý zbytek této periody vyplňuje přechod, sám o sobě nevýznamný, jedné formy ve formu jinou... Zaznamenávají konečný člen nebo kulminační bod (*télos, akmé*), povyšují jej na zásadní okamžik a tento okamžik, který si jazyk podržel proto, aby vyjádřil celek tohoto faktu, postačuje potom i vědě, aby jej charakterizovala.“<sup>2)</sup>

Moderní vědecká revoluce spočívala v tom, že přisoudila pohyb nikoli výsadním okamžikům, nýbrž jakémukoli okamžiku. I když byl pohyb stále rekonstruován, *nebyl již rekonstruován na základě formálních transcendentních prvků (pozic), ale na základě imanentních materiálních prvků (řezů)*. Namísto inteligibilní syntézy pohybu byla prováděna jeho smyslově názorná analýza. Takto vznikla moderní astronomie, když byl stanoven vztah mezi oběžnou dráhou a dobou oběhu (Kepler), moderní fyzika, když byla překonaná vzdálenost uvedena do vztahu s dobou pádu tělesa (Galileo), dále moderní geometrie, když rozvinula rovnice rovinné křivky, to znamená pozice bodu na pohyblivé přímce v libovolném momentu jeho dráhy (Descartes), a konečně infinitezimální počet, když se přišlo na možnost považovat řezy za nekonečně přibližovatelné (Newton a Leibniz). Mechanická následnost libovolných okamžiků nahrazovala všude dialektický řád postavení: „Moderní věda se musí definovat především svou snahou o uchopení času jako nezávislé proměnné.“<sup>3)</sup>

<sup>2)</sup> EC, s. 774 (330). [VT, s. 446.]

<sup>3)</sup> EC, s. 779 (335). [VT, s. 453.]

Film se zdá být nejmladším potomkem tohoto rodu, založeného Bergsonem. Mohli bychom představit řadu dopravních prostředků (vlak, automobil, letadlo...) a souběžně s nimi řadu prostředků výrazových (grafika, fotografie, film): kamera by se potom ukázala jako nějaký výměník či spíše jako zobecněný ekvivalent přemísťovacích pohybů. A tak se také ukazuje ve Wendersových filmech. Když se zamýšlíme nad prehistorií filmu, stává se, že upadáme do zmatených úvah, protože nevíme, odkdy se vlastně datuje a jak se definuje celé to technologické dědictví, které je pro film tak příznačné. Potom se lze vždy dovolávat čínské stínohry nebo těch nejarchaičtějších systémů projekce. Určující podmínky filmu jsou ve skutečnosti následující: nejen fotografie, ale momentka (aranžované fotografie náleží k jinému rodu); stejný rozestup momentek; přenos této pravidelnosti na nosič tvořící „film“ (to Edison a Dickson perforují filmový pás); mechanismus unášení obrazů (Lumièrův drapák). V tomto smyslu je film systémem, který reprodukuje pohyb *v závislosti na libovolném okamžiku*, tedy v závislosti na stejně rozestoupených okamžicích zvolených tak, aby navodily dojem kontinuity. Jakýkoli jiný systém, který by reprodukoval pohyb pořadím postavení promítaných tak, aby přecházely jedny do druhých, nebo aby se „transformovaly“, je filmu cizí. Jasně to vidíme, když se pokusíme definovat animovaný film: náleží-li plně k filmu, pak právě proto, že kresba zde již neustavuje dokončené postavení nebo figuru, ale popis nějaké neustále vznikající a rušící se figury, a to pohybem linií a bodů snímaných v libovolných okamžicích jejich dráhy. Animovaný film neodkazuje k eukleidovské, nýbrž ke karteziánské geometrii. Nepředkládá nám figuru popsanou v jedinečném momentu, ale kontinuitu pohybu, který tuto figuru popisuje.

A přesto se zdá, že se film sytí výsadními okamžiky. Často se uvádí, že Ejzenštejn těžil z pohybů nebo dění jistě krizové momenty, z nichž pak učinil filmové objekty par excellence. Právě to nazýval Ejzenštejn „patetickým“: pečlivě vybírá pointy a výkřiky, stupňuje scény k vrcholu, a pak je uvádí do vzájemného střetu. To ovšem není žádná námitka. Vraťme se nyní k prehistorii filmu a ke slavnému příkladu koňského cvalu: ten mohl být přesně rozložen jenom Mareyovými grafickými záznamy a Muybridgeovými momentkami snímanými s pravidelnými rozestupy, které v obou případech vztahují organizovaný soubor k určitému libovolnému

bodu. Jestliže se dobře vybere vzdálenost oněch intervalů, nutně případnou na pozoruhodné momenty, kdy má kůň na zemi jednu nohu, potom tři, dvě, tři, jednu. Můžeme je nazvat výlučnými okamžiky; ale v žádném případě ne ve smyslu všeobecných pozic či postavení, která charakterizovala cval v někdejších podobách. Tyto okamžiky už nemají s pozicemi nic společného, a byly by dokonce jakožto pozice s určitostí vyloučeny. Jsou-li to totiž výlučné okamžiky, pak tedy jako pozoruhodné a ojedinělé body náležející pohybu, nikoli jako momenty aktualizace transcendentní formy. Pojem dostal úplně jiný smysl. Výlučné okamžiky jsou u Ejzenštejna nebo u každého jiného autora stále libovolnými okamžiky; jakýkoli okamžik může být prostě obvyklý *nebo* ojedinělý, obyčejný *nebo* pozoruhodný. Skutečnost, že Ejzenštejn vybírá pozoruhodné okamžiky, nebrání tomu, aby je získával imanentní analýzou pohybu, vůbec ne transcendentní syntézou. Takový pozoruhodný nebo ojedinělý okamžik potom zůstává jedním libovolným okamžikem mezi ostatními. V tom právě tkví rozdíl mezi dialektikou moderní, které se dovolává Ejzenštejn, a starou dialektikou. Stará dialektika je řádem transcendentních forem, které se aktualizují v nějakém pohybu, kdežto moderní dialektika je produkcí a střetáváním jednotlivých bodů imanentních pohybů. Tato tvorba singularit (kvalitativní skok) probíhá shromažďováním obyčejných událostí (kvantitativní proces), takže jedinečné je vybíráno z onoho libovolného, samo o sobě je jen ne-obyčejné a ne-pravidelné cokoli. Ejzenštejn sám upřesnil, že „patetické“ předpokládá „organické“ jakožto organizovaný soubor libovolných okamžiků, kterými musejí procházet zlomy.<sup>41</sup>

Libovolný okamžik je okamžik stejně vzdálený od jiného. Film tedy definujeme jako systém, který reprodukuje pohyb tím, že jej vztahuje k libovolnému okamžiku. Zde se však objevuje skutečná potíž: jaký je význam takového systému? Z vědeckého hlediska velice malý, neboť vědecká revoluce byla záležitostí analýzy. A jestliže bylo nutné vztahovat pohyb proto, aby byl analyzován, k libovolnému okamžiku, stěží lze spatřovat význam v syntéze nebo v rekonstrukci založené na stejném principu, snad kromě

<sup>41</sup> *Sur l'organique et le pathétique*. In: S. M. Ejzenštejn, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18. [Česky *Organičnost a patos v kompozici filmu „Křižník Potěnkín“*. In: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha 1961, 2., rozšířeně vydání, s. 85–95. Přeložil Jiří Tauer.]

vágního významu potvrzení zjištěného. Proto ani Marey ani Lumière neměli ve vynález filmu velkou důvěru. Měl tedy film alespoň umělecký význam? Zdálo se jim, že také ne, protože umění sice jako by drželo právo na nejvyšší syntézu pohybu, avšak zůstávalo spjata s pozicemi a formami, které věda již zavrhla. A jsme u samého jádra dvojznačné situace filmu jako „průmyslového umění“: nebyl ani uměním, ani vědou.

Současníci nicméně dokázali citlivě vnímat vývoj, který se odehrál v umění a který změnil statut pohybu dokonce i v malířství. Tanec, balet nebo pantomima pak tím spíš opouštěly figury a pozice a dávaly průchod hodnotám, které nebyly předepsané ani odměřované a které vztahovaly pohyb k libovolnému okamžiku. A tím se tanec, balet, pantomima staly činnostmi schopnými reagovat na nahodilosti prostředí, to znamená na rozložení bodů prostoru nebo okamžiků události. To všechno hrálo pro film. Od chvíle svého ozvučení se stane schopným učinit z hudební komedie jeden ze svých velkých žánrů, například s Fredem Astairem a jeho „tancem-akcí“, který se odehrává na libovolném místě, na ulici, mezi vozidly či po celé délce chodníku.<sup>51</sup> Ale už v němém filmu Chaplin odtrhl pantomimu od umění póz a učinil z ní pantomimu-akci. Těm, kteří Charliemu vyčítali, že si sloužil filmem, místo aby sloužil filmu, odpověděl Mitry, že Chaplin dal pantomimě nový model, jenž je závislý na prostoru a čase, kontinuitu tvořenou v každém okamžiku, kterou není možné rozložit jinak než na význačné imanentní prvky, namísto toho, aby se vztahovala k předchozím formám, jež má ztělesňovat.<sup>61</sup>

Bergson velmi důrazně ukazuje, že film patří plně k této moderní koncepci pohybu. Ale poté, zdá se, jako kdyby váhal mezi dvěma cestami, z nichž jedna jej vede zpět k první tezi, zatímco druhá naopak nastoluje novou otázku. Podle první ze zmíněných cest mohou být obě koncepce z vědeckého hlediska velice odlišné, přesto zůstávají víceméně totožné co do výsledku. Vyjde nastejno, je-li pohyb skládán znovu z *věčných pozic* nebo z *nehybných řezů*: v obou případech nám pohyb uniká, protože se věnujeme Všem, protože předpokládáme, že „Vše je dané“, zatímco k pohybu dochází jen tehdy, když Vše není dané a ani není možné,

<sup>51</sup> Arthur Knight, *Revue du cinéma*, č. 10.

<sup>61</sup> Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 49–51.

aby bylo dané. Jakmile se věnujeme Všem ve věčném řádu forem a pozic nebo v souboru libovolných okamžiků, pak je čas buď jen obrazem věčnosti, nebo důsledkem onoho souboru: pro reálný pohyb už nezbyvá místo.<sup>7)</sup> Bergsonovi se však přesto, jak se zdá, otevřela ještě jiná cesta, neboť souvisí-li antická koncepce skutečně s antickou filozofií, které jde o to přemýšlet o věčném, pak se moderní koncepce, moderní věda dovolává jiné filozofie. Vztahujeme-li pohyb k libovolným okamžikům, musíme se naučit uvažovat o vzniku něčeho nového, tedy význačného a jedinečného, a to právě v kterémkoli z těchto okamžiků: byl to naprostý obrat ve filozofii a přesně to, co nakonec Bergson hodlal vykonat, totiž dát moderní vědě metafyziku, která jí odpovídá a která jí schází tak, jako schází jedna polovina své polovině druhé.<sup>8)</sup> Je ale možné se na této cestě zastavit? Je snad možné popřít, že by také umění mělo prodělat takový obrat? A že film by měl v tomto ohledu být podstatným činitelem, dokonce že by měl sehrát svou roli při zrodu a formování této nové myšlenky, tohoto nového způsobu myšlení? Zde se Bergson již nespokojuje s pouhým potvrzením své první teze o pohybu. Ačkoliv se jeho druhá teze zastavuje v půli cesty, přesto umožňuje zaujmout nové hledisko k filmu: již to nebude vylepšený přístroj té nejstarší iluze, nýbrž naopak nástroj pro zdokonalování nové skutečnosti.

3 | A tím se dostáváme k Bergsonově třetí tezi, rovněž obsažené v knize *Vývoj tvořivý*. Kdybychom chtěli podat její hrubou definici, řekli bychom: nejenže okamžik je nehybným řezem pohybu, ale pohyb je pohyblivým řezem trvání, to znamená Všeho nebo nějakého celku. Z toho vyplývá, že pohyb vyjadřuje něco hlubšího, změnu v trvání nebo ve Všem. Tvzení, že trvání je změna, tvoří součást samotné jeho definice: mění se a nepřestává se měnit. Hmota se například pohybuje, ale nemění se. A tak tedy pohyb *vyjadřuje* změnu v trvání nebo ve Všem. Problémem je na jedné straně toto vyjádření a na druhé ono ztotožnění Všeho-trvání.

<sup>7)</sup> Henri Bergson, *EC*, s. 794 (353). [VT, s. 465.]

<sup>8)</sup> *EC*, s. 786 (343). [VT, s. 462.]

Pohyb, to je přemístění v prostoru. Tedy pokaždé, když dochází k přemístění částí v prostoru, dochází také ke kvalitativní změně v celku. Bergson to dokládá mnoha příklady v *Matière et mémoire*: zvíře se pohybuje, nikoli však pro nic za nic, nýbrž proto, že jde za potravou, migruje atd. Lze říci, že pohyb předpokládá nějaký rozdíl v potenciálu a že směřuje k jeho vyrovnání. Uvažují-li o dvou částech nebo o dvou místech A a B abstraktně, neporozumím pohybu, který směřuje od jednoho ke druhému. Ale řekněme, že v A jsem hladový a v B se nachází potrava. Když jsem dosáhl B a najedl se, nezměnil se jenom můj stav, ale i stav Všeho, jež obsahovalo B, A a všechno, co bylo mezi nimi. Když Achilles předstihne želvu, mění se stav Všeho, jež zahrnuje želvu, Achilla a vzdálenost mezi nimi. Pohyb odkazuje vždy k nějaké změně, migrace k příslušným ročním obdobím. A jinak tomu není ani u těles: pád jednoho tělesa předpokládá jiné těleso, které je přitahuje, a sám pak vyjadřuje změnu v onom Všem, které zahrnuje obě tělesa. Uvažujeme-li o pouhých atomech, jejich pohyby svědčící o vzájemném působení všech částí hmoty nevyhnutelně vyjadřují modifikace, perturbace, změny energie ve Všem. Mimo rámeček tohoto přemístění odhaluje Bergson vibraci, záření. Bylo by omylem domnívat se, že to, co se pohybuje, jsou jen libovolné prvky, jež jsou vzhledem k vlastnostem vnější. Vždyť samy vlastnosti jsou čiré vibrace, které se mění ve stejném čase, ve kterém se pohybují údajné prvky.<sup>9)</sup>

V knize *Vývoj tvořivý* podává Bergson příklad tak slavný, že už nemůžeme pochopit, v čem spočívá jeho překvapivost. Říká, že když vloží cukr do sklenice vody, „musí počkat, až se cukr rozpustí“.<sup>10)</sup> Je to přesto poněkud zvláštní, poněvadž Bergson jako by zde zapomněl, že pohybem lžičky lze toto rozpuštění uspíšit. Co však chce říci především? To, že pohyb přemístění, který odděluje částice cukru a nechá je ještě nerozpuštěné plavat ve vodě, sám vyjadřuje změnu ve Všem, to jest v obsahu sklenice, kvalitativní přechod vody, v níž je cukr, do stavu vody oslazené. Zamíchám-li lžičkou, urychlím sice pohyb, ale změním také Vše, jež nyní zahrnuje lžičku, a zrychlený pohyb pokračuje ve vyjádření

<sup>9)</sup> K uvedenému srov. *Matière et mémoire*, kap. IV., s. 332–340 (220–230). [Dále odkazujeme jako *MM*.]

<sup>10)</sup> *EC*, s. 502 (9–10). [VT, s. 22.]



změny Všeho. „Zcela povrchová přemístění hmot a molekul, která studuje fyzika a chemie, „se stávají“ ve vztahu k onomu životně důležitému pohybu, který se děje do hloubky a není už pouhým přenesením, nýbrž přeměnou, tím, čím je stanoviště pohybujícího se tělesa vzhledem k pohybu tohoto tělesa v prostoru.“<sup>111</sup> Ve své třetí tezi předkládá Bergson následující analogii:

$$\frac{\text{nehybné řezy}}{\text{pohyb}} = \frac{\text{pohyb jako pohyblivý řez}}{\text{kvalitativní změna}}$$

S tím rozdílem ovšem, že vztah nalevo vyjadřuje iluzi, vztah napravo skutečnost.

Sklenicí oslazené vody chce Bergson především říci, že moje očekávání, ať je jakékoliv, vyjadřuje trvání jakožto skutečnost duševní, duchovní. Ale proč je toto duchovní trvání přítomné nejen pro mne, který čekám, nýbrž i pro celek, jenž se mění? Bergson řekl: celek není daný, ani nemůže být daný (omyl moderní vědy stejně jako vědy antické spočívá v tom, že si klade celek, a to dvěma rozdílnými způsoby). Mnoho filozofů už dříve konstatovalo, že celek není daný, ani nemůže být daný; vyvodili z toho pouze závěr, že celek je pojem postrádající smysl. Zcela jiný závěr vyvozuje Bergson: jestliže Vše nemůže být dáno, pak proto, že je Otevřeností, že jeho podstatou je neustále se měnit nebo vést ke vzniku něčeho nového, zkrátka trvat. „Trvání vesmíru musí být zajedno s volností tvoření, která v něm dokáže nalézt místo.“<sup>112</sup> Takže pokaždé, když se ocitneme před nějakým trváním anebo v nějakém trvání, můžeme usuzovat na existenci Všeho, které se mění a je někde otevřeno. Je dobře známo, že Bergson nejprve objevil trvání jako totožné s vědomím. Avšak hlubší studie vědomí jej přivedla k poznání, že existuje jen tehdy, otevírá-li se vzhledem k Všem, shoduje-li se s otevřeností Všeho. Stejně tak je tomu s živým organismem: když Bergson srovnává živý organismus s určitým Vším nebo se Vším vesmíru, zdá se, jako by přebíral nejstarší přírovnání.<sup>113</sup> Převrací zde však celý jeho smysl. Neboť jestliže živý organismus je určité Vše, tedy přízpůsobitelné

<sup>111</sup> EC, s. 521 (32). [VT, s. 52.]

<sup>112</sup> EC, s. 782 (339). [VT, s. 458.]

<sup>113</sup> EC, s. 507 (15). [Srov. VT, s. 29–30.]

k celku vesmíru, není to proto, že by byl mikrokosmem tak uzavřeným, jak se to předpokládá o Všem, nýbrž proto, že je naopak otevřený vůči světu a že onen svět, vesmír, je sám otevřeností. „Všude, kde něco žije, existuje nějaký, kdesi otevřený registr, do něhož se zapisuje čas.“<sup>114</sup>

Kdyby bylo zapotřebí definovat Vše, definovali bychom je vztahem. Vztah totiž není vlastnictvím předmětů, je vždy vnější vůči svým členům. Je také neoddelitelný od otevřenosti a představuje duchovní či mentální existenci. Vztahy nenáleží předmětům, ale Všem, s podmínkou, že je nezaměňujeme za uzavřený soubor předmětů.<sup>115</sup> Pohybem v prostoru mění předměty souboru své vzájemné pozice. Avšak prostřednictvím vztahů se Vše transformuje nebo mění své kvality. O samotném trvání či o čase můžeme potom říci, že je celkem vztahů.

Nesmíme zaměňovat Vše, „celky“, za *soubory*. Soubory jsou uzavřené, a vše, co je uzavřené, je uzavřené uměle. Soubory jsou vždycky soubory částí. Ale Vše není uzavřené, je otevřené; a není složeno z částí, či snad jen ve velmi speciálním smyslu, protože je nelze dělit beze změny jeho povahy při každé etapě dělení. „Skutečný celek by mohl být docela dobře jistou nedělitelnou kontinuitou.“<sup>116</sup> Vše tedy není uzavřený soubor, nýbrž naopak to, díky čemu není soubor nikdy naprosto uzavřený, nikdy zcela mimo dosah, to, co jej udržuje někde otevřený jakoby díky vlákně, které jej připoutává ke zbytku vesmíru. Sklenice vody je jistě uzavřený soubor, který uzavírá své části, vodu, cukr, případně lžičku; to ale není Vše. Vše se vytváří a nepřestává se vytvářet v jiné dimenzi bez částí, jako to, co převádí soubor z jednoho kvalitativního stavu do druhého, jako ryzí a neustálé stávání se, které těmito stavy prochází. V tomto smyslu je duchovní nebo mentální. „Sklenice vody, cukr a proces rozpouštění cukru ve vodě jsou jisté abstrakce, přičemž Celek, z něhož byly vykrojeny mémi smysly

<sup>114</sup> EC, s. 508 (16). [VT, s. 31.] Jediná, zato však významná shoda mezi Bergsonem a Heideggerem je právě tato: oba zakládají specifičnost času na koncepci otevřenosti.

<sup>115</sup> Nechali jsme zde nyní vystoupit problém vztahů, ačkoli Bergson jej výslovně nenastolil. Víme, že vztah mezi dvěma věcmi nemůže být redukován na atribut jedné nebo druhé věci, ani na atribut jejich souboru. Zůstává ovšem naopak nezkrácená možnost přičítat vztahy Všem, pojmem-li toto Vše jako „kontinuum“, nikoli jako faktický soubor.

<sup>116</sup> EC, s. 520 (31). [VT, s. 50.]

a mým chápáním, postupuje téměř jako vědomí.<sup>171</sup> V každém případě není toto umělé rozložení uzavřeného souboru nebo systému pouhou iluzí. Je opodstatněné, a pokud pouto každé věci se Vším (paradoxní pouto, které znovu připoutává věc k otevřenosti) nelze zpřetrhat, lze je přinejmenším prodloužit, rozevřít do nekonečna, více a více je napínat. Organizace hmoty totiž umožňuje uzavřené systémy nebo determinované soubory částí; a rozpínání prostoru je činí nezbytnými. Jde však právě o to, že soubory jsou v prostoru, a Vše, celky jsou v trvání, jsou trváním samým v jeho neustálém proměňování. Takže oba vzorce, které odpovídají první Bergsonově tezi, dostávají nyní mnohem striktnější statut: vzorec „nehybné řezy + abstraktní čas“ odkazuje k uzavřeným souborům, jejichž části jsou ve skutečnosti nehybné řezy a jejichž následné stavy jsou počítané v abstraktním čase; zatímco „skutečný pohyb → konkrétní trvání“ odkazuje na otevírání Všeho, které trvá a jehož pohyby jsou právě pohyblivé řezy procházející uzavřenými systémy.

Výsledkem této třetí teze tedy je, že se skutečně nacházíme na třech rovinách: 1. soubory či uzavřené systémy, které se definují rozeznatelnými objekty nebo odlišnými částmi; 2. pohyb přemístění, k němuž dochází mezi těmito objekty a jímž se modifikuje jejich vzájemná poloha; 3. trvání neboli Vše, duchovní realita, která se neustále mění podle svých vlastních vztahů.

Pohyb má tedy v jistém smyslu dvě tváře. Na jedné straně je tím, co probíhá mezi objekty nebo částmi, na druhé straně tím, co vyjadřuje trvání nebo celek. Způsobuje, že trvání mění svou povahu a rozděluje se do objektů a že se objekty svým prohlubováním a ztrátou svých obrysů sjednocují v trvání. Lze tedy říci, že pohyb uvádí objekty uzavřeného systému do vztahu k otevřenému trvání, a trvání do vztahu k objektům systému, který nutí, aby se otevřel. Pohyb vztahuje objekty, mezi nimiž se odehrává, k měnícímu se Všem, jehož je výrazem, a naopak. Pohybem se celek dělí na objekty a objekty se sjednocují v celek: a právě mezi těmito dvěma procesy se „všechno“ mění. Objekty nebo části určitého souboru můžeme považovat za *nehybné řezy*; ale mezi těmito řezy dochází k pohybu a tento pohyb vztahuje tyto objekty nebo části k trvání určitého celku, jenž se mění, vyjadřuje tedy změnu celku

<sup>171</sup> EC, s. 502–503 (10–11). [VT, s. 23.]

ve vztahu k objektům, je sám *pohyblivým řezem* trvání. Nyní jsme již schopni pochopit hloubku teze první kapitoly *Matière et mémoire*: 1. neexistují pouze momentky, to znamená nehybné řezy pohybu; 2. existují obrazy-pohyby, které jsou pohyblivými řezy trvání; 3. nakonec existují obrazy-časy, to jest obrazy-trvání, obrazy-změny, obrazy-vztahy, obrazy-objemy, za hranicemi samotného pohybu...

## Rám a záběr, rámování a rozzáběrování

11 Vyděme z velmi jednoduchých definic, které budou později možná poopraveny. *Rámováním* nazýváme *stanovení určitého, relativně uzavřeného systému, který zahrnuje vše, co je přítomno v obraze*, výpravu, osoby, rekvizity. Rám tedy vytváří soubor, jenž má mnoho částí, to znamená prvků, které samy vstupují do podsouborů. Dají se snadno přepočítat. Tyto části jsou zřejmě samy v obraze. Jakobson o nich proto mluví jako o objektech-značích a Pasolini jim říká „kinémy“. Tato terminologie nicméně sugeruje různá srovnání s lidskou řečí (kinémy by byly fonémy a záběr by byl moném), která se však nezdají být potřebná.<sup>11</sup> Neboť pokud má rám nějakou analogii, pak spíše v oblasti informatiky než lingvistiky. Prvky jsou danosti, které jsou někdy velmi početné, někdy je jejich množství omezené. Rám je pak neoddelitelně spjat se dvěma základními tendencemi – s tendencí k nasycení a s tendencí ke zředění. Zejména široké plátno a hloubka pole umožnily zvýšení počtu nezávislých dat do té míry, že se vedlejší scéna může objevit v popředí, zatímco hlavní se odehrává v pozadí (Wyler), nebo že je dokonce nemožné odlišit hlavní od vedlejšího (Altman). Zředěný obraz naopak vzniká tehdy, když je veškerý důraz kladen na jeden předmět (u Hitchcocka – sklenice mléka osvětlená zevnitř v *Suspicion* [Podezření], oharek cigarety v černém obdélníku okna v *Okně do dvora* [Rear Window]), nebo když jsou ze souboru vyloučeny určité podsoubory (opuštěné krajiny Antonioniho, Ozuovy vyklizené interiéry). Maxima zředění bude pak asi dosaženo prázdným souborem, kdy plátno úplně zčerná nebo zbělá. Příkladem je scéna z Hitchcockova filmu *Rozdvojená duše* (Spellbound), v níž opět sklenice mléka zaplaví plátno a zanechá jen prázdný, bílý obraz. Avšak v obou případech, jak u nasycení tak u zředění, náš rám přesvědčuje o tom, že obraz není předkládán jen k vidění. Je totiž stejně tak čitelný, jako je viditelný. Rám má tu implicitní funkci, že zaznamenává informace nejen zvukové, ale i vizuální. A pokud v obraze vidíme jen velmi málo

<sup>11</sup> Srov. Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, s. 263–265.

věcí, je to proto, že jej dokážeme jen velmi špatně interpretovat a že stejně špatně hodnotíme jeho nasycení i jeho zředění. Vznikne určitá pedagogika obrazu, zejména u Godarda, když se tato funkce stane explicitní, když rám působí jako neprůhledná informační plocha, jednou znejasněná přesycením, jindy redukována na prázdný soubor, na bílé nebo černé plátno.<sup>21</sup>

Zadruhé, rám byl vždy geometrický nebo fyzikální, podle toho, zda ustavuje uzavřený systém vzhledem ke zvoleným souřadnicím nebo vzhledem k vybraným proměnným. Rám je tedy jednou pojímán jako prostorová kompozice rovnoběžek a úhlopříček, jako ustavení takového shromaždiště, kde hmoty a linie obrazu, který jej právě vyplňuje, naleznou rovnováhu a jejich pohyby jistý invariant. Tak je tomu často u Dreyera; dovršením této geometrické koncepce rámu, existujícího již předtím, než je do něj něco vloženo, je patrně Antonioni (*Zatmění* [L'eclisse]).<sup>31</sup> Jindy je zase rám pojímán jako dynamická konstrukce v pohybu, jež úzce závisí na scéně, obrazu, postavách a předmětech, které jej vyplňují. Metoda irisové clony (u Griffitha), která nejprve izoluje tvář, pak se rozevírá a ukazuje okolní svět; Ejzenštejnova zkoumání inspirovaná japonskou kresbou, která přizpůsobují rám tématu; Ganceovo variabilní plátno, které se otevírá a znovu zavírá „podle dramatických požadavků“ jako nějaká „vizuální harmonika“: to byly od počátku pokusy o dynamické variace rámu. V každém případě je rámování ohraničováním.<sup>41</sup> Ovšem podle samotného pojmu mohou být hranice pojaty dvojím způsobem, matematicky nebo dynamicky: buď jako hranice předcházející existenci těles, jejichž podstatu fixují, nebo jako hranice vedoucí přesně tam, kam až sahá síla existujícího tělesa. Již od časů antické filozofie to byl jeden z hlavních aspektů sporu mezi platoniky a stoiky.

Zatřetí, rám je geometrický nebo fyzikální ještě dalším způsobem, a to ve vztahu k částem systému, které zároveň odděluje a sjednocuje. V prvním případě je rám neoddelitelný od pevných

<sup>21</sup> Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Callimard, s. 86: na černé nebo bílé plátno, neslouží-li již toto plátno jenom k „interpunkci“, nýbrž nabývá „strukturální hodnoty“.

<sup>31</sup> Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du Cinéma-Callimard, s. 88. Pasolini tento jev u Antonioniho analyzoval jako „obsedantní rámování“. In: *L'expérience hérétique*, s. 148.

<sup>41</sup> Dominique Villain v dosud nepublikované práci, která obsahuje rozhovory se švenkry, analyzuje tyto dvě koncepce rámování: *Le cadrage cinématographique*.

geometrických distinkcí. V Griffithově *Intoleranci* (Intolerance) prořízne plátno velmi krásný obraz ve směru vertikály, která odpovídá hradební zdi Babylonu, zatímco vpravo je vidět krále, kráčekjícího po vrchní horizontále, po horní části hradebního ochozu, a vlevo bojové vozy, vjíždějící a vyjíždějící po spodní horizontále k městským branám. Ejzenštejn studuje účinky zlatého řezu na filmový obraz; Dreyer zkoumá horizontály a vertikály, symetrie, výšku a hloubku, střídání černé a bílé; expresionisté rozvíjejí diagonály a kontradiagonály, pyramidální nebo trojúhelníkové figury, v nichž se hromadí tělesa, davy, místa, narážejí na sebe hmoty, úplné vydláždění rámu, „v němž se rysují jako bílá a černá pole šachovnice“ (Langovi *Nibelungové* [Nibelungen] a *Metropolis* [Metropolis]).<sup>5)</sup> Dokonce i světlo je objektem geometrické optiky, když se uspořádává napůl se stíny nebo se střídavými paprsky podle jedné expresionistické tendence (Wiene, Lang). Linie oddělující od sebe různé přírodní živly sehrávají přirozeně základní roli jako u Fordových obloh: oddělení oblohy od země, země stlačené až k dolnímu okraji plátna. Ale také vody od země anebo tenká linie oddělující vzduch a vodu, když voda ukrývá v hloubce uprchlíka nebo když se v ní u samé vodní hladiny dusí oběť (*Jsem uprchlý galejník* [I am a Fugitive from a Chain Gang] od Le Roye, Newmanovo *Sometimes a Great Notion* [Tak mě někdy napadá]). Obecně je pravidlem, že přírodní síly nebývají rámovány stejným způsobem jako osoby nebo věci, jednotlivci pak nikdy stejně jako davy a podřazené prvky nikdy stejně jako jejich rámce, takže je v každém rámu mnoho různých ráků: dveře, okna, přepážky, vikýře, skla automobilů a zrcadla jsou takovými ráky v rámu. Velcí autoři chovají zvláštní sympatie k těm či oněm sekundárním, terciárním atd. rákům. Právě tímto vzájemným zapadáním ráků do sebe se části uzavřeného souboru nebo systému oddělují, ale také se sbližují a sjednocují se.

Na druhé straně pak fyzikální nebo dynamické pojetí rámu zavádí splývavé soubory, které se dělí už jen na zóny nebo pásma. Rám již není předmětem geometrických dělení, ale fyzikálních stupňování. Části souboru jsou nyní intenzivními částmi, soubor sám je směsí, která prochází všemi částmi, všemi stupni světla a stínu, celou stupnicí jasu – temna (Wegener, Murnau).

<sup>5)</sup> Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 124.

To je druhá tendence expresionistické optiky, i když někteří autoři, v rámci expresionismu či mimo něj, pracují s oběma. To je ona hodina, kdy již nelze odlišit svítání od soumraku, ani vzduch od vody, vodu od země, ve velkolepé směsi bažiny nebo bouře.<sup>6)</sup> Zde se části odlišují a směšují podle odstupňování směsi, za nepřetržité transformace hodnot. Soubor se nedělí na části, aniž by pokaždé nezměnil svou povahu: není ani dělitelný, ani nedělitelný, je „dividuální“. Je pravda, že tomu tak bylo už při geometrickém pojetí: zapadání ráků do sebe poukazovalo na změny povahy. Filmový obraz je vždy dividuální. Konečným důvodem je tu fakt, že plátno jakožto rám všech ráků dává společné měřítko všemu, co je postrádá, ať je to velký celek krajiny a detail obličeje, astronomický systém a kapka vody, části, které nemají společného jmenovatele vzdálenosti, reliéfu či světla. Ve všech těchto směrech zajišťuje rám deterritorializaci obrazu.

Začtvrté se rám vztahuje k úhlu rámování. Znamená to, že uzavřený soubor je sám optickým systémem, který odkazuje k určitému hledisku na soubor částí. Hledisko jistě může být nebo se může zdát nezvyklé, paradoxní: film mimořádná hlediska sám dokládá – těsně nad zemí nebo shora dolů, zdola nahoru atd. Ale zdá se, že tato hlediska jsou podřizována pragmatickému pravidlu, které neplatí pouze pro narativní film: aby neupadala do prázdného estetizování, musejí se vysvětlit, musejí se projevit jako normální a pravidelná, a to buď z hlediska nějakého širšího souboru, který zahrnuje předcházející soubor, nebo z hlediska nějakého jeho prvku, který není zpočátku vnímán, který není daný. V tomto smyslu nacházíme popis příkladné sekvence u Jeana Mitryho (Lubitschův *Muž, kterého jsem zabil* [Broken Lullaby]): kamera v poloviční výšce ukazuje jízdou do strany řadu diváků ze zadu a snaží se proklouznout do první řady, pak se zastaví u jednoho, jehož chybějící noha náhle poskytuje průhled na podívanou, na probíhající vojenskou přehlídku. Kamera tedy rámuje zdravou nohu, berlu a pod pahýlem přehlídku. Zde máme zcela mimořádné rámovací hledisko. Avšak další záběr ukazuje jiného, dočista beznohého mrzáka za tím prvním, který proto průvod vidí přesně takhle a který aktualizuje nebo uskutečňuje předchozí hledisko.<sup>7)</sup>

<sup>6)</sup> Srov. Bouvier a Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 75–76.

<sup>7)</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 78–79.

Lze proto říci, že takový úhel rámování byl oprávněný. Nicméně toto pragmatické pravidlo neplatí vždy, anebo, ačkoli je platné, nevyčerpává celý případ. Bonitzer vytvořil velmi zajímavý koncept „odrámování“, aby označil tato abnormální hlediska, která se nezaměřují se skloněnou perspektivou či s paradoxním úhlem a která odkazují k jiné dimenzi obrazu.<sup>88</sup> Příklady lze nalézt v Dreyerových rozřezávajících rámech, obličej je rozříznuté okrajem plátna ve filmu *Utrpení Panny Orleánské* (*La Passion de Jeanne d'Arc*). Ještě lépe to ukazují Ozuovy prázdné prostory, které rámují nějakou mrtvou zónu, nebo rozpojené prostory jako u Bressona, jejichž části se nepřipojují, překračují jakékoli narativní či obecněji pragmatické zdůvodnění a snad potvrzují, že vizuální obraz má být pro diváka nejen viditelný, ale i čitelný. Zbývá mimoobrazové pole. To není negace; nestačí ani definovat jej pouze neshodností mezi dvěma rámy, z nichž jeden by byl vizuální a druhý zvukový (například u Bressona, když zvuk dokládá to, co nevidíme, a tak vizuální „vystřídá“, místo aby je zdvojoval).<sup>89</sup> Mimoobrazové pole odkazuje k tomu, co není slyšet ani vidět, co je ale přesto dokonale přítomné. Ve skutečnosti však tato přítomnost působí problémy a sama odkazuje ke dvěma novým koncepcím rámování. Vyjdeme-li z Bazinovy alternativy masky nebo rámu, pak jednou rám funguje jako pohyblivá maska, podle níž se každý soubor rozšiřuje do rozsáhlejšího homogenního souboru, s nímž komunikuje, jindy zase funguje jako malířský rám, který izoluje určitý systém a neutralizuje prostředí. Tato dualita je jasně vyjádřena u Renoira a Hitchcocka, kdy u prvního prostor a akce vždy přesahují hranice rámu, který funguje jen jako předběžný výběr v určité sféře, u druhého pak rám provádí „uzavření všech složek“ a působí spíše jako rám tapiserie než jako rám malířský nebo divadelní. Jestliže však dělí soubor odpovídá svému mimoobrazovému poli jen tvarově, pozitivními znaky rámu a přerámováním obrazu, pak je také pravda, že určitý uzavřený systém, dokonce systém velmi uzavřený, potlačuje mimoobrazové pole jen zdánlivě a dává mu svým způsobem rovněž

<sup>88</sup> Pascal Bonitzer, *Décadrages*, Cahiers du cinéma, č. 284, leden 1978.

<sup>89</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Callimard, s. 61–62: „Zvuk nesmí nikdy přijít na pomoc obrazu, ani obraz na pomoc zvuku. (...) Obraz a zvuk se nesmějí podporovat, každý pracuje ve svém prostoru jako v nějaké štafetě.“ [Citováno podle českého překladu: Robert Bresson, *Poznámky o kinematografii*, Dauphin, Praha 1998, s. 52. Přeložil Miloš Fryš.]

rozhodující, dokonce ještě více rozhodující význam.<sup>10</sup> Každé rámování určuje nějaké mimoobrazové pole. Neexistují dva typy rámu, z nichž by jen jeden odkazoval k mimoobrazovému poli; spíše existují dva velmi odlišné aspekty mimoobrazového pole, z nichž každý odkazuje k jednomu způsobu rámování.

Dělitelnost látky znamená, že části vstupují do různých souborů, které se samy neustále dále dělí na podsoubory nebo které jsou samy podsouborem jiného, rozsáhlejšího souboru, až do nekonečna. Proto se látka vymezuje současně tendencí ustavovat uzavřené systémy a nedokončeností této tendence. Každý uzavřený systém je také systémem spojitým. Vždy existuje nějaké vlákno, kterým lze spojit sklenici cukrové vody se sluneční soustavou a libovolný soubor se souborem rozsáhlejší. Takový je tedy první smysl toho, co nazýváme mimoobrazové pole: je-li nějaký soubor rámován, tedy viděn, pak vždy existuje nějaký větší soubor nebo nějaký jiný soubor, s nímž ten první tvoří nějaký větší soubor a který může být také viděn s podmínkou, že vyvolá nové mimoobrazové pole, atd. Soubor všech těchto souborů vytváří homogenní kontinuitu, vesmír nebo plán zcela neomezené látky. To však jistě není nějaký „celek“, ačkoli tento záběr nebo tyto čím dál tím větší soubory nutně mají nepřímý vztah k celku. Víme již o neřešitelných rozporech, v nichž se ocitneme, když o množině všech množin začneme uvažovat jako o celku. To sice neznamená, že by pojem celku neměl žádný smysl, ale tento pojem není souborem a nemá části. Je spíše tím, co brání každému souboru, ať je jakkoli velký, uzavřít se v sobě a co jej naopak nutí prodloužit se do většího souboru. Celek je tedy jako vlákno, které prochází všemi soubory a které každému z nich dává nezbytně realizovatelnou možnost komunikovat s dalším, a to až do nekonečna. Celek je totiž rovněž otevřenost a odkazuje k času či dokonce k duchu spíše než k hmotě a k prostoru. Ať je jejich vztah jakýkoli, nelze zaměňovat

<sup>10</sup> Nejsystematičtější studii o mimoobrazovém poli vypracoval Noël Burch, konkrétně o Renoirově filmu *Nana*. (*Praxis du cinéma*, s. 30–51.) A právě z tohoto hlediska pak klade Jean Narboni proti sobě Hitchcocka a Renoira (*Les Visages de Hitchcock*. In: *Hitchcock, Cahiers du cinéma*, s. 37). Ale, jak připomíná Narboni, filmový rám zůstává stále maskou v tom smyslu, jak ji chápal Bazin: proto tedy i uzavřené Hitchcockovo rámování má své mimoobrazové pole, ačkoliv úplně jiného druhu nežli u Renoira (nikoliv již „prostor plynulý a homogenní vzhledem k plátnu“, ale „off prostor přetržitý a heterogenní vzhledem k plátnu“, a ten pak určuje různé virtuality).

přesahování jedněch souborů do druhých s otevřeností celku, která jimi všemi probíhá. Uzavřený systém není nikdy zcela uzavřený; na jedné straně je propojen v prostoru s jinými systémy více či méně „tenkým“ vláknem, na druhé straně je integrován nebo reintegrovan do určitého celku, jenž mu předává určité trvání podél tohoto vlákna.<sup>11)</sup> Odsud pak už patrně nestačí rozlišovat s Burchem konkrétní a imaginární prostor mimoobrazového pole, protože imaginární se stává konkrétním, právě když přechází do pole obrazu, tedy když přestává být mimoobrazovým polem. Mimoobrazové pole má v sobě samém nebo jako takové dva aspekty, které se svou povahou liší: relativní aspekt, jímž uzavřený systém odkazuje v prostoru k nějakému souboru, který není vidět, ale který se může zviditelnit i za cenu, že vyvolá nějaký nový, neviděný soubor, až do nekonečna; a druhý, absolutní aspekt, jímž se uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného.<sup>12)</sup> *Rozrámování, která se neospravedlňují „pragmaticky“, se vztahují právě k tomuto druhému aspektu jako ke svému raison d'être.*

V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš že „doléhá“ [insiste] nebo že „přetrvává“ [subsiste], určitě radikálnější jinde, mimo homogenní prostor i čas. Tyto dva aspekty mimoobrazového pole se nepochybně neustále smíchávají. Avšak budeme-li považovat určitý zarámovaný obraz za uzavřený systém, můžeme říci, že jeden aspekt převažuje nad druhým podle povahy „vlákna“. Čím je toto vlákno, které spojuje viděný soubor s jinými neviděnými soubory, silnější, tím lépe mimoobrazové pole uskutečňuje svou první funkci, jíž je připojování prostoru k prostoru. Když je

však toto vlákno příliš tenké, nespokojí se s tím, aby posilovalo uzavření rámu nebo vylučovalo jeho vztah s vnějškem. Nezajišťuje jistě úplnou izolaci relativně uzavřeného systému, to by bylo nemožné. Avšak čím je vlákno tenčí, čím více vstupuje trvání do systému jako nějaký pavouk, tím lépe uskutečňuje mimoobrazové pole svou další funkci, jíž je uvést do systému, který není nikdy dokonale uzavřený, transspaciální a spirituální prvek. Dreyer z toho učinil asketickou metodu: čím více je obraz prostorově uzavřený, dokonce redukován na dvě dimenze, tím je způsobilejší *otevřít se* čtvrtému rozměru, kterým je čas, a dále pátému, jímž je Duch, duchovní rozhodnutí Jany nebo Gertrudy.<sup>13)</sup> Když Claude Ollier definuje Antonioniho geometrický rám, neříká pouze, že očekávaná osoba ještě není viditelná (první funkce mimoobrazového pole), nýbrž říká rovněž, že se momentálně nachází v pásmu prázdna, které je „bílá na bílém, nenafilmovatelná“, tedy je vlastně neviditelná (druhá funkce). A jiným způsobem se zase Hitchcockovy rámy nespokojují jen s tím, že neutralizují okolní prostředí, že posouvají uzavřený systém tak daleko, jak je to možné, a uzavírají do obrazu maximum složek; udělají dokonce z obrazu současně *obraz mentální*, otevřený (jak dále uvidíme) hře čistě myšlených vztahů, z nichž se spřádá určitý celek. Proto jsme řekli, že i v tom nejuzavřenějším obrazu existuje vždy mimoobrazové pole. A že také vždy existují současně oba aspekty mimoobrazového pole, tedy aktualizovatelný vztah s jinými soubory a virtuální vztah se Vším. Avšak v jednom případě bude toho druhého vztahu, toho nejzáhadnějšího, dosaženo nepřímo, v nekonečnu, prostřednictvím a rozvinutím toho prvního, totiž ve sledu obrazů; v druhém případě jej bude dosaženo přímější cestou, a to v obrazu samotném omezením a neutralizací toho prvního vztahu.

Shrňme tedy výsledky této analýzy rámu. Rámování je umění výběru částí všeho druhu, které vstupují do určitého souboru. Tento soubor je uzavřený systém, ovšem uzavřený relativně a uměle. Uzavřený systém vymezený rámem může být chápán ve vztahu k faktům, které předává divákům: je informační, a to nasycený či zředený. Chápán sám o sobě a jako omezení je geometrický či fyzikálně-dynamický. Chápán v povaze svých částí je stále

<sup>11)</sup> Všechny tyto body rozvinul Henri Bergson ve svém díle *L'évolution créatrice*, kap. I., Sur le fil ténu. Srov. s. 503 (10). [VT, s. 23.]

<sup>12)</sup> Bonitzer namítl Burchovi, že neexistuje žádný „prostor pro dění [devenir-champ] mimoobrazového pole“ a že mimoobrazové pole zůstává imaginárním i tehdy, aktualizuje-li se vlivem nějakého připojení: něco zůstává vždy mimo pole a dle Bonitzera je to sama kamera, která se může na svůj účet objevit, avšak vnese tím do obrazu novou dualitu. Srov. *Le regard et la voix*, 10-18, s. 17. Tyto Bonitzerovy postřehy se nám zdají plně opodstatněné. Avšak domníváme se, že i v samém mimoobrazovém poli existuje vnitřní dualita, která neodkazuje jen k onomu pracovnímu nástroji.

<sup>13)</sup> Dreyer, citovaný Mauricem Drouzým. In: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, s. 353.

geometrický, nebo fyzikální a dynamický. Je to systém optický, když se o něm uvažuje ve vztahu k hledisku, k úhlu rámování: je tedy odůvodněn pragmaticky nebo vyžaduje nějaké vyšší ospravedlnění. Konečně vymezuje nějaké mimoobrazové pole, buď ve formě rozsáhlejšího souboru, který jej prodlužuje, nebo ve formě nějakého celku, který jej integruje.

21 *Rozzáběrování [découpage] je určení záběru a záběr je určením pohybu, který se ustavil v uzavřeném systému, mezi prvky nebo částmi souboru. Jak jsme ale viděli, pohyb se týká rovněž celku, který se podstatně liší od souboru. Celek je to, co se mění, je to otevřenost nebo trvání. Pohyb tedy vyjadřuje změnu celku nebo etapu, aspekt této změny, trvání či rozčlenění trvání. A tak má pohyb dvě tváře, které jsou stejně neoddělitelné jako rub a líc, jako dvě strany téhož listu: je vztahem mezi částmi a je afekcí celku. Na jedné straně pozměňuje vzájemné pozice částí souboru, které jsou jako jeho řezy, samy o sobě nehybné; na druhé straně je pohyb sám pohyblivým řezem celku, jehož změnu vyjadřuje. Z jedné strany je označován jako relativní, z druhé jako absolutní. Vezměme fixní záběr, v němž se postavy pohybují: mění své vzájemné pozice v zarámovaném souboru; ale tyto změny by byly zcela nahodilé, kdyby nevyjadřovaly také něco, co se právě mění, i kvalitativně nepatrnou proměnu celku, který prochází tímto souborem. Vezměme záběr, v němž se kamera pohybuje: může přejít od jednoho souboru k jinému, změnit vzájemnou pozici souborů; to vše je nutné, jen když relativní modifikace vyjadřuje absolutní změnu celku, který prochází těmito soubory. Například kamera sleduje muže a ženu, kteří stoupají po schodišti, přicházejí ke dveřím a muž je otevírá; pak je kamera opouští a couvá v jediném záběru, plouží se podél vnější zdi bytu, znovu se vrací ke schodišti, po němž sestupuje pozpátku, vychází na chodník a zdvihá se zvenčí až k neprůhlednému oknu bytu viděnému zvnějšku. Tento pohyb, který pozměňuje relativní pozici nehybných souborů, je nezbytný jen tehdy, vyjadřuje-li něco, co právě probíhá, změnu v nějakém celku, který sám těmito proměnami prochází: ona žena je právě vražděna, vstoupila sem sice svobodně, ale již nemůže očekávat žádnou pomoc, vražda je neúprosná. Lze říci, že tento*

příklad (z Hitchcockova filmu *Běsnění* [Frenzy]) je příkladem elipsy ve vyprávění. Ale ať už jde o elipsu nebo ne, dokonce ať už jde o vyprávění či nikoli, je to pro tuto chvíli vedlejší. V těchto příkladech záleží na tom, že záběr, ať je jakýkoli, má jakoby dva póly: ve vztahu k souborům v prostoru, kam zavádí relativní modifikace mezi prvky a podsoubory; ve vztahu k určitému celku, u něhož vyjadřuje absolutní změnu trvání. Tento celek se nikdy nespokojuje s tím, že je eliptický nebo narativní, i kdyby mohl být. Ale záběr má vždy, ať je jakýkoli, tyto dva aspekty: představuje modifikace relativní pozice v souboru či v souborech, vyjadřuje absolutní změny v libovolném nebo v daném celku. Záběr má obecně jednu tvář obrácenou k souboru, jehož změny mezi částmi tlumočí, druhou tvář obrácenou k celku, jehož úplnou – nebo alespoň částečnou – změnu vyjadřuje. Odtud pak situace záběru, který můžeme abstraktně definovat jako prostředníka mezi rámováním souboru a montáží celku. Jednou je přikloněn k pólu rámování, jednou k pólu montáže. Záběr, to je pohyb, uvažovaný ve svém dvojím aspektu: přemístění částí souboru, který se rozšiřuje v prostoru, změna určitého celku, který se transformuje v trvání.

Nejde tu pouze o abstraktní vymezení záběru, neboť záběr nachází své konkrétní určení potud, pokud neustále zajišťuje přechod od jednoho aspektu k druhému, ventilaci nebo distribuci obou aspektů, jejich ustavičnou konverzi. Vezměme si znovu tři bergsonovské roviny: soubory a jejich části; Vše, které se směšuje s Otevřeností nebo se změnou v trvání; pohyb, který se ustavuje mezi částmi nebo soubory, ale který rovněž vyjadřuje trvání, to jest změnu celku. Záběr je jako pohyb, který nepřestává zajišťovat konverzi, cirkulaci. Rozděluje a podrozděluje trvání podle objektů, které se skládají v soubor, sdružuje tyto objekty a soubory v jednom a též trvání. Nepřestává dělit toto trvání na podtrvání, jež jsou sama heterogenní, a pak je sdružovat v trvání, které je imanentní celému vesmíru. A protože tato dělení a sdružování jsou skutečňována vědomím, o záběru se řekne, že působí jako vědomí. Ale jediné filmové vědomí, to nejsme my, divák ani hrdina, to je kamera, někdy lidská, někdy nelidská či nadlidská. Vezměme pohyb vody, pohyb ptáka v dálce a pohyb postavy plující na lodi: smísí se v jediný vjem, v poklidný celek polidštěné přírody. Ale náhle pták, obyčejný racek, napadne a zraní osobu:

všechny tři toky se rozdělí a stanou se navzájem vůči sobě vnějšími. Celek se přetvoří, ale také se změní: stane se jediným vědomím nebo vjemem celku ptáků, svědčícím o jakési zcela ptačí přírodě, obrácené v nekonečném očekávání proti člověku. Znovu se přerozdělí, když ptáci zaútočí, a to podle způsobů, míst, obětí jejich útoku. Znovu se přetvoří díky dočasnému klidu, kdy lidské a nelidské vstoupí do neurčitěho vztahu (Hitchcockovi *Ptáci* [The Birds]). A tak bude možno stejně dobře říci, že existuje dělení mezi dvěma celky nebo že existuje celek mezi dvěma děleními.<sup>14)</sup> Záběr, tedy vědomí, stopuje pohyb, který způsobuje, že věci, mezi nimiž nastane, se nepřestávají sdružovat do celku, a tento celek se nepřestává dělit mezi ony věci (Dividually).

Pohyb sám se rozkládá a opět skládá. Rozkládá se podle těch prvků, mezi nimiž v souboru probíhá: mezi těmi, které zůstávají nehybné, mezi těmi, jimž je pohyb přidělován, mezi těmi, které takový jednoduchý či dělitelný pohyb vytvářejí nebo ho podstupují... Avšak znovu se také skládá ve velký komplexní, nedělitelný pohyb podle celku, jehož změnu vyjadřuje. Určité velké pohyby lze považovat za vlastní podpis autora, pohyby, které charakterizují celek jednoho filmu nebo dokonce celek díla, které však souznějí s relativním pohybem takového podepsaného obrazu nebo takového detailu v obraze. V příkladné studii o Murnauově filmu *Faust* (Faust) ukázal Eric Rohmer, jak se mezi postavami a objekty v určitém „malířském prostoru“ rozdělily pohyby rozpínání a smršťování, které však ve „filmovém prostoru“ vyjadřovaly také pravdivé Ideje, Dobro a Zlo, Boha a Ďábla.<sup>15)</sup> Orson Welles často popisuje dva pohyby, které se skládají, z nichž jeden je jako lineární horizontální únik jakousi prodlouženou pruhovanou klecí z latí, druhý jako vytyčování okruhu, jehož svislá osa zprostředkovává záběr zdola nebo shora z určité výšky: jestliže tyto pohyby oživují už Kafkovo literární dílo, vyvodíme z toho spřízněnost Wellese s Kafkou, spřízněnost, která se neomezuje jen na film *Proces* (Le procès), nýbrž vysvětluje spíš to, proč se Welles potřeboval konfrontovat s Kafkou přímo; jestliže se takové pohyby znovu nalézají a důmyslně kombinují v Reedově *Třetím muži*

<sup>14)</sup> O dělení a sdružování proudění srov. Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, (Trvání a současnost), kap. III. (Bergson si zde bere za příklad tři druhy proudění, totiž proud vědomí, tekoucí vody a ptačího letu).

<sup>15)</sup> Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le „Faust“ de Murnau*, 10-18.

(The Third Man), vyvodíme z toho, že Welles byl v tomto filmu více než hercem a že se zblízka účastnil jeho výstavby nebo že Reed byl Wellesovým inspirovaným žákem. Kurosawa mnoho svých filmů podpisuje způsobem, který se podobá vymyšlenému písmenu japonské abecedy: silná svislá čára se táhne plátnem odshora dolů, zatímco dva boční méně významné pohyby jím probíhají zprava doleva a zleva doprava; tento komplexní pohyb je, jak uvidíme, ve vztahu k celku filmu, ke způsobu pojmání celku filmu. Když François Regnault analyzoval jisté Hitchcockovy filmy, vyvodil pro každý z nich nějaký globální pohyb nebo „základní, geometrickou nebo dynamickou formu“, které se mohly v úvodních titulcích objevit v ryzím stavu: „spirály ve *Vertigu* (Vertigo), lomené linie a kontrastní struktura : černé a bílé v *Psychu* (Psycho), kolmé karteziánské souřadnice ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest)...“ A velké pohyby těchto filmů jsou možná samy složkami ještě většího pohybu, který vyjadřuje celek Hitchcockova díla a způsob, jakým se toto dílo vyvíjelo, proměňovalo. Avšak neméně zajímavá je i další orientace, podle níž se velký pohyb, nasměrovaný k nějakému měnícímu se celku, rozkládá na relativní pohyby, na lokální formy obrácené k příslušným pozicím částí souboru, k atributům osob a objektů, k rozvržení prvků. To studoval Regnault u Hitchcocka (tak se ve *Vertigu* může velká spirála stát závratí hrdiny, ale také okruhem, který projíždí se svým automobilem, nebo kadeří vlasů hrdinky).<sup>16)</sup> Ovšem tento typ analýzy je žádoucí pro každého autora, je to program nezbytného výzkumu pro každou autorskou analýzu toho, co bychom snad mohli nazvat stylistikou: pohyb, k němuž dochází mezi částmi souboru v rámu nebo mezi jedním a druhým souborem při přerámování; pohyb, který vyjadřuje celek v určitém filmu nebo díle; shoda mezi oběma pohyby, způsob, jakým souznějí, jakým přecházejí jeden v druhý. Neboť je to tentýž pohyb, někdy skládající, někdy rozložený, jsou to dva aspekty téhož pohybu. A tento pohyb je záběr, konkrétní prostředník mezi celkem, který podstupuje změny, a souborem, který obsahuje části, prostředník, který neustále proměňuje jedno v druhé podle svých dvou tváří.

<sup>16)</sup> François Regnault, *Système formel de Hitchcock*. In: *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. O skladbě pohybu, která by vyjadřovala celek díla, srov. s. 27.



Záběr, to je obraz-pohyb. Tím, že vztahuje pohyb k měnícímu se celku, je pohyblivým řezem trvání. Když Pudovkin popisuje obraz demonstrace, říká: vypadá to, jako by člověk vylezl na střechu, aby ji viděl, potom sestupuje k oknu prvního patra, aby si přečetl nápisy na transparentech, a potom se zamíchá do davu...<sup>17)</sup> Je to jen „jakoby“; neboť přirozené vnímání vnáší přestávky, zakotvení, pevné body nebo oddělená hlediska, pohybující se předměty či dokonce rozličná vozidla, zatímco kinematografické vnímání pracuje plynule, jediným pohybem, jehož integrální součástí jsou sama tato zastavení a jsou jen svou vlastní vibrací. Vezměme slavný záběr z filmu *Ecce Homo!* (The Crowd) Kinga Vidora, který Mitry nazval „jednou z nejkrásnějších jízd celého němého filmu“: kamera postupuje davem v protisměru, směřuje k mrakodrapu, vyšplhá se až do dvacátého poschodí, rámuje jedno z oken, objevuje halu plnou kacelářských stolů, proniká dovnitř, postupuje – a dostává se ke stolu, za nímž je hrdina. Nebo vezměme slavný záběr z Murnauova filmu *Poslední štace* (Der letzte Mann): kamera na jízdním kole, nejprve umístěná ve výtahu, sjíždí s ním a zachytí přes sklo kabiny halu velkého hotelu, přičemž vše neustále rozkládá a proměňuje, potom „klouže napříč vestibulem a pak dál skrz obrovská křídla otáčivých dveří v jediné a dokonalé jízdě“. Kamera sem vnáší dva pohyby, dvě pohybující se tělesa nebo dva přemísťovací prostředky, výtah a jízdní kolo. Může ukázat jeden, který tvoří část obrazu, a skrýt druhý (může také v jistých případech v obraze ukázat i kameru); ale to není důležité. Důležité je to, že pohyblivá kamera je jakýmsi *obecným ekvivalentem* všech prostředků přemísťování, které ukazuje nebo jež užívá (letadlo, automobil, loď, jízdní kolo, chůze, metro...). Z této ekvivalence učinil Wenders duši dvou svých filmů, *Im Lauf der Zeit* (V běhu času) a *Alice in den Städten* (Alice ve městech) a uvedl tak do kinematografie mimořádně konkrétní reflexi o filmu. Jinými slovy, podstata kinematografického obrazu-pohybu spočívá v tom, že těžší z dopravních prostředků nebo z pohybujících se předmětů pohyb, který je jejich společnou substancí, nebo z pohybů hybnost, která je jejich podstatou. O to usiloval Bergson: extrahovat z tělesa nebo pohybujícího se předmětu, ke kterému naše přirozené vnímání připojuje pohyb jako k hybateli,

<sup>17)</sup> Pudovkin citovaný Pierrem L'Herminierem v díle *L'Art du cinéma*, Seghers, s. 192.

jednoduchou barevnou „skvrnu“, obraz-pohyb, který „se sám o sobě redukuje na řadu mimořádně rychlých kmitů“ a „ve skutečnosti je jen pohybem pohybů“.<sup>18)</sup> Protože ovšem Bergson uvažoval jen o tom, co se odehrávalo v přístroji (homogenní abstraktní pohyb sledu obrazů), domníval se, že film jen není schopen dosáhnout toho, čeho je velmi dobře, ba dokonce znamenitě, schopen dosáhnout přístroj: obrazu-pohybu, to znamená čistého pohybu vytěženého z těles nebo z pohybujících se předmětů. To není abstrakce, nýbrž osvobození. Je to vždy velký okamžik v kinematografii, jako například u Renoira, když kamera opustí postavu a dokonce se k ní obrátí zády sledujíc vlastní pohyb, na jehož konci postavu opět nalezneme.<sup>19)</sup>

Záběr pracující takto s pohyblivými řezy pohybů se nespokojuje jen s vyjádřením trvání měnícího se celku, nýbrž neustále mění těla, části, aspekty, rozměry, vzdálenosti a příslušné pozice těles, která tvoří určitý soubor v obraze. Jedno je realizováno prostřednictvím druhého, protože čistý pohyb variuje rozčleněním prvků souboru na různé jmenovatele, protože rozkládá a přeskupuje soubor, který se také vztahuje k nějakému celku, který je z principu otevřený, jemuž je vlastní neustále „se tvořit“ nebo se měnit, trvat. A naopak. Nejhlouběji a nejpoetičtěji vystihl povahu záběru jakožto čistého pohybu Epstein, když jej srovnal s kubistickou či simultaneistickou malbou: „Všechny plochy se dělí, kouskují, rozkládají a rozpadají, jako když si je představíme v hmyzích očích o tisíci fasetách. Deskriptivní geometrie, pro niž je plátno konečným záběrem. Malíř perspektivu roztíná, vniká do ní, místo aby se jí podřídil. (...) Perspektivu vnějšku tak nahrazuje *perspektivou vnitřku*, mnohonásobnou, měňavou, vlnivou, proměnlivou a kontraktilní jako vlákno vlhkoměru. Na levé straně není stejná jako na pravé, nahoře není táž jako dole. To znamená, že jednotlivé fragmenty, které nám malíř ze skutečnosti nabízí,

<sup>18)</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, s. 331 (219); též, *La pensée et le mouvant*, (Myšlení a pohyb), s. 1382–1383 (164–165). Stejný výraz „pohyby pohybů“ nalezneme často u Cance.

<sup>19)</sup> Srov. analýzu André Bazina, jenž proslavil jedno velké Renoirovo panorámování v *Zločinu pana Langa* (Le crime de Monsieur Lange): kamera opouští postavu v koutě nějakého dvora, točí se v protisměru, přebíhající po prázdné straně dekorací, aby dostihla postavu na opačném konci dvora, tam, kde spáchá svůj zločin. (Jean Renoir, *Champ Libre*, s. 42: „Ten obdivuhodný pohyb přístroje [...] je prostorovým výrazem celého režijního pojetí.“)

nemají všechny stejného jmenovatele, ani stejnou vzdálenost, reliéf či světlo.“ Film ještě bezprostředněji než malířství klade reliéf či perspektivu do času: vyjadřuje sám čas jako perspektivu nebo reliéf.<sup>20)</sup> A proto čas podstatně nabývá schopnosti smršťovat se a rozpínat, jako nabývá pohyb schopnosti zpomalovat se nebo zrychlovat. Epstein se dostává nejbliže k pojmu záběru: je to pohyblivý řez, to znamená *časová perspektiva neboli modulace*. Z toho vyplývá rozdíl mezi obrazem filmovým a obrazem fotografickým. Fotografie je druhem „odlévání“: kadlub uspořádává vnitřní síly věci takovým způsobem, že dosahují v určitém okamžiku rovnovážného stavu (nehybný řez). Kdežto modulace se nezastavuje, když je rovnovážného stavu dosaženo, a nepřestává modifikovat kadlub, konstituovat kadlub proměnlivý, plynoucí, časový.<sup>21)</sup> Takový je obraz-pohyb, který Bazin postavil z tohoto hlediska proti fotografii: „Fotografie pracuje prostřednictvím objektu k opravdovému uchopení světelného otisku, k odlitku (...) [Avšak] kinematografie uskutečňuje paradox formovat se podle času objektu a nadto zachytit otisk jeho trvání.“<sup>22)</sup>

3 | Co se odehrávalo v době, kdy kamera zůstávala nehybná? Ta situace už byla často popsána. V první řadě je rám určován jediným a čelním hlediskem, které je pohledem diváka na neměnný soubor: neexistuje tedy komunikace proměnlivých souborů, které na sebe navzájem odkazují. Zadruhé je záběr výhradně prostorovým určením poukazujícím na „výřez prostoru“, v té či té vzdálenosti od kamery, od detailu k velkému celku (nehybné řezy): pohyb tudíž není uvolněn pro sebe a zůstává připoután k prvkům, postavám a věcem, které mu slouží jako pohybující se předměty nebo prostředky přemístění. A konečně celek splývá se souborem v pozadí tak, že pohybující se předmět jím prochází od jednoho

prostorového záběru k druhému, z jednoho paralelního výřezu do druhého, přičemž každý má svou nezávislost či své zaostření: není zde tedy změna ani trvání v pravém slova smyslu, protože trvání implikuje zcela odlišnou koncepci hloubky, která promíchává a rozmísťuje paralelní zóny, místo aby je vrstvila na sebe. Můžeme tedy definovat primitivní stadium kinematografie, kdy je obraz spíš v pohybu, než aby byl obrazem-pohybem; a bergsonovská kritika se zaměřila právě na tento počáteční stav.

Když se však zeptáme, jak vznikl obraz-pohyb nebo jak se pohyb vyprostil z osob nebo věcí, zjišťujeme, že se to stalo ve dvou odlišných formách a v obou případech nepostřehnutelným způsobem: na jedné straně samozřejmě pohyblivostí kamery, kdy se sám záběr stává pohyblivým; avšak na druhé straně také díky montáži, tedy díky připojení záběrů, z nichž každý nebo většina mohla zůstat nehybná. Tímto prostředkem mohlo být dosaženo čisté pohyblivosti, získané z pohybů postav, při nepatrném pohybu kamery: byl to dokonce nejčastější případ, zejména u Murnauova *Fausta*, kde pohyblivá kamera zůstala vyhrazena pro výjimečné scény a pozoruhodné momenty. Ve svých počátcích byly totiž oba tyto prostředky jistým způsobem nuceny se skrývat: nepostřehnutelná musela zůstat nejen připojení (například připojení podél osy), ale také pohyby kamery, pokud se týkaly běžných momentů nebo banálních scén (pomalé pohyby hraničící s prahem vnímání).<sup>23)</sup> To znamená, že obě formy nebo oba prostředky zasahovaly jen proto, aby realizovaly potenciál obsažený v počátečním nehybném obraze, tedy v tom pohybu, který byl ještě připoután k osobám a věcem. Tento pohyb byl již kinematografii vlastní a dožadoval se určitého uvolnění, poněvadž se nemohl spokojit s hranicemi, v nichž ho udržovaly prvotní podmínky. Takže obraz nazývaný prvotní, obraz v pohybu se určoval spíš svou tendencí než svým stavem. Prostorový a fixní záběr měl tendenci vytvářet čistý obraz-pohyb, tendenci, která přešla

<sup>20)</sup> Jean Epstein, *Écrits*, I, Seghers, s. 115. Píše zde o Fernandu Légerovi, který nepochybně patřil mezi malíře filmu nejbližší. A přímo odsud si vybere termíny týkající se kinematografie (s. 138, s. 178). [Citováno podle českého překladu: Jean Epstein, *Poetika obrazů*, Herrmann & synové, Praha 1997, s. 121. Přeložil Ladislav Šerý, zde jeho překlad mírně upravujeme.]

<sup>21)</sup> O tomto rozdílu mezi odléváním a modulací všeobecně srov. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P. U. F., s. 40–42.

<sup>22)</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 151.

<sup>23)</sup> Tyto základní body analyzoval Noël Burch: 1) Sřihové připojení a banální pohyb kamery mají velmi rozdílné počátky: Griffith kodifikuje tato připojení, ale dělá přitom z použití pohyblivé kamery vzácnost (*Zrození národa* [The Birth of a Nation]); Pastrone naopak dělá z užití pohyblivé kamery běžnou věc, avšak zanedbává připojení a staví se za „výhradní heslo frontality, charakteristické pro počátky kinematografie“ (*Cabiria* [Cabiria]). 2) Avšak oba uvedené postupy, u Griffitha i u Pastrona, se utkávají se stejnou podmínkou záměrně vyhledávané nepostřehnutelnosti (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 142–145).

nepostřehnutelně ve skutek mobilizací v prostoru kamery, nebo časovou montáží pohyblivých nebo jen fixních záběrů. Jak řekl Bergson, ačkoli v tom neviděl žádnou souvislost s filmem, věci se nikdy neurčují svým počátečním stavem, nýbrž tendencí skrytou v tomto stavu.

Slovo „záběr“ můžeme vyhradit pro pevná prostorová vymezení, pro výseky prostoru nebo vzdálenosti ve vztahu ke kameře: činí tak Jean Mitry, nejen když odsuzuje výraz „záběr-sekvence“, který je podle něj nekoherentní, ale s větším oprávněním tehdy, když nevidí jízdu kamery jako jeden záběr, ale jako sekvenci záběrů. Sekvence záběrů je tedy dědicem pohybu a trvání. Ale protože to není pojem dostatečně vymezený, bude třeba vytvořit přesnější pojmy, aby se identifikovaly jednotky pohybu a trvání: uvidíme to u „syntagmat“ Christiana Metzeho a u „segmentů“ Raymonda Belloura. Ale z našeho hlediska může mít pro tuto chvíli pojem záběru dostačující jednotu i rozsah, dáme-li mu jeho plný projektivní, perspektivní nebo časový význam. Jednota je totiž vskutku jednotou činu, jenž jako takový zahrnuje mnohost trpných nebo činných prvků.<sup>24)</sup> Záběry, jakožto nehybná prostorová vymezení, mohou být v tomto smyslu dokonale mnohostí, jež odpovídá jednotě záběru jako pohyblivého řezu nebo časové perspektivy. Jednota se potom bude proměňovat podle mnohosti, kterou obsahuje, avšak nebude proto o nic méně jednotou této korelativní mnohosti.

V tomto ohledu můžeme rozlišovat několik případů. V prvním případě bude plynulý pohyb kamery definovat záběr, ať jsou změny úhlu a hledisek jakkoli početné (například jízda kamery). Ve druhém případě bude jednota záběru ustavena plynulostí připojení, třebaže „obsahem“ této jednoty jsou dva nebo několik postupných záběrů, které ostatně mohou být i fixní. Stejně tak mohou pohyblivé záběry vděčit za svou odlišnost třeba jenom hmotným tlakům a mohou vytvářet dokonalou jednotu v závislosti na povaze jejich připojení: například ve dvou nadhledech Welleseova filmu *Občan Kane* (Citizen Kane), kde kamera doslova prochází sklem a vniká do interiéru veliké místnosti, a to buď díky

<sup>24)</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, s. 55 (60). [Český překlad: Henri Bergson, *Čas a svoboda. Esej o bezprostředních datech vědomí*, Samcovo nakladatelství, Praha 1947. Přeložil Boris Jakovlenko.]

dešti, který se třítí o sklo a zamlží je, nebo díky bouře a úderu blesku, který sklo rozbije. Ve třetím případě se nacházíme před dlouho trvajícím fixním nebo pohyblivým záběrem, „záběrem-sekvencí“ s hloubkou pole: takový záběr obsahuje sám v sobě všechny výřezy prostoru současně, od velkého detailu až po velký celek, ale nemá tím o nic méně jednoty, která jej dovoluje definovat jako záběr. Je tomu tak proto, že hloubka pole není již pojímána po způsobu „prvotní“ kinematografie jako překrývání paralelních výřezů, z nichž každý má co dělat jen sám se sebou, všemi pak prostě prochází totéž pohybující se těleso. Naopak u Renoira nebo u Wellese se soubor pohybů uspořádává do hloubky tak, aby nastolil vazby, akce a reakce, které se nikdy nevyvíjejí jedna vedle druhé, ve stejném záběru, nýbrž stupňovitě se rozkládají v různých vzdálenostech a od jednoho záběru ke druhému. Jednoty záběru je zde dosaženo přímou vazbou mezi prvky vybíranými z mnohosti vrstvených záběrů, jež přestávají být izolovatelné: jednotu záběru zde vytváří vztah blízkých a vzdálených částí. Stejný vývoj se objevuje v dějinách malířství mezi šestnáctým a sedmáctým stoletím: vrstvení „plánů“, z nichž každý je vyplněn specifickou scénou a v němž jsou postavy umístěny bok po boku, bylo nahrazeno úplně jiným viděním hloubky, kde se postavy nacházejí šikmo k sobě a obracejí se k sobě z jednoho plánu do druhého, kde prvky jednoho plánu působí a reagují na prvky jiného plánu, kde se žádná forma, žádná barva neuzavírá jen do jednoho plánu, kde rozměry popředí jsou abnormálně zvětšeny, aby mohly vstoupit do přímého vztahu s pozadím náhlou redukcí velikostí.<sup>25)</sup>

<sup>25)</sup> Tato dvě pojetí hloubky v malířství šestnáctého a sedmáctého století zkoumal Wölfflin ve velmi krásné kapitole díla *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Calimard (Plans et profondeur). Kinematografie představuje přesně tentýž vývoj jako dva velmi rozdílné aspekty hloubky záběru, které byly analyzovány Bazinem (viz *Pour en finir avec la profondeur de champ*, Cahiers du cinéma, duben 1951, č. 1). Navzdory všem výhradám, které vůči Bazinově tezi choval Mitry, jí přiznává to základní: v první formě je hloubka rozkrájena podle izolovatelných vrstvených výřezů, z nichž každý platí sám o sobě (např. u Feuilladea nebo u Griffitha); avšak u Renoira a u Wellese je tu jiná forma, která nahrazuje výřezy nepřetržitou interakcí a způsobuje zkrat mezi popředím a pozadím. Postavy se již neseťkávají ve stejném plánu, vztahují a obracejí se k sobě z jednoho plánu do jiného. První příklady této nové hloubky lze nejspíš nalézt ve Stroheimově filmu *Chamivost* (Greed) a odpovídaly by zcela Wölfflinově analýze: žena tu sebou trhne v polodetailu, zatímco její manžel vstupuje dveřmi v pozadí a světelný pářsek přebíhá z jednoho na druhého.

Ve čtvrtém případě již záběr-sekvence (existuje jich mnoho druhů) neobsahuje žádnou hloubku, ani vrstvení, ani vtačen: sklápí naopak všechny prostorové plány do jediného popředí [*avant-plan*], které prochází různými rámy, a to takovým způsobem, že jednota záběru odkazuje zpět k dokonalé plochosti [*planitude*] obrazu, kdežto korelativní mnohost je věcí přerámování. To byl případ Dreyera – v jeho záběrech-sekvencích, analogických malířské technice plošného pokládání barev a popírajících jakoukoli odlišnost mezi různými prostorovými plány, procházel pohyb řadou přerámování, která nahrazovala změnu záběru (*Ordet* [Slovo], *Gertrud* [Gertruda]).<sup>26)</sup> Obrazy bez hloubky nebo o slabé hloubce tvoří typ plynoucího a klouzavého záběru, který stojí proti objemu hlubokých obrazů.

Ve všech těchto směrech má záběr opravdu jednotu. Je to jednota pohybu, a z toho důvodu záběr obsahuje určitou korelativní mnohost, která mu neprotiřečí.<sup>27)</sup> Nanejvýš lze říci, že tato jednota se ocitá mezi dvěma požadavky, a to ve vztahu k celku, jehož změnu v průběhu filmu vyjadřuje, a ve vztahu k částem, jejichž přemístění v každém souboru a od jednoho souboru k druhému vymezuje. Pasolini vyjádřil tento dvojí požadavek velice jasně. Na jedné straně je podle něho kinematografický celek jedním a týmž analytickým záběrem-sekvencí, oprávněně a teoreticky nepřetržitým, na druhé straně jsou části filmu vlastně přetržitými, roztroušenými, rozptýlenými záběry bez přesně stanovitelné vazby. Je tedy třeba, aby se celek vzdal své ideálnosti a stal se syntetickým celkem filmu, který se uskutečňuje v montáži částí; a naopak

<sup>26)</sup> Hitchcockův pokus ve filmu *Provaz* (*Rope*) – jediný záběr-sekvence pro celý film (přerušovaný jenom výměnami cívků) odpovídá témuž případu. Bazin namítal, že záběr-sekvence u Renoira, Wellesa a Wylera upouštěl od rozzáběrování či od tradičního záběru, zatímco Hitchcock je zachovával a spokojil se s tím, že uskutečňoval „neustálý sled přerámování“. Rohmer a Chabrol odpovídají právem, že přesně to je Hitchcockova inovace, neboť Hitchcock transformuje tradiční rám, kdežto Welles jej naopak zachovává (*Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, s. 98–99).

<sup>27)</sup> Bonitzer analyzoval všechny tyto typy záběru, hloubku pole, záběry bez hloubky, až po moderní záběry, které nazývá „protikladnými“ (u Godarda, Syberberga, Marguerite Durasové) v práci *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard. A nepochybně je mezi současnými kritiky Bonitzer tím, kdo se nejvíce zajímal o pojem záběru a o jeho vývoj. Zdá se nám, že jeho velmi přísné analýzy ho mohou přivést k nové koncepci záběru jako konzistentní jednotky, k nové koncepci jednotek (jejichž ekvivalenty lze nalézt ve vědách). Přesto dospívá spíše k pochybnostem o konzistenci pojmu záběr; jehož „nestejnorodou, dvojnásobnou a naprosto falešnou povahu“ odsuzuje. Jenom v tomto bodě jej nemůžeme následovat.

aby se části vytřídily, zkoordinovaly, vstoupily do připojení a vazeb, které montáží znovu ustavují virtuální záběr-sekvenci nebo analytický celek filmu.<sup>28)</sup>

Avšak toto rozdělení na *de facto* a *de iure* (jež u Pasoliniho implikuje tak silnou averzi vůči záběru-sekvenci, že jej vředycky držel jen na virtuální úrovni) neexistuje. Existují ale dvě stránky, jež jsou stejně faktické i legitimní a v nichž se projevuje napětí záběru jako jednoty. Na jedné straně části a jejich soubory vstupují do relativních kontinuit prostřednictvím nepostřehnutelných připojení, pohybů kamery, faktickými záběry-sekvencemi s hloubkou nebo bez hloubky pole. Stále však budou existovat různé řezy a zlomy, dokonce i když se kontinuita později znovu ustaví, které dostatečně ukazují, že zde není celek. Celek zasahuje z jiné strany a v jiném řádu jako něco, co zabraňuje souborům uzavírat se v sobě nebo jedny vůči druhým, což svědčí o otevřenosti, která není redukovatelná ani na spojitost, ani na jejich zlomy. Celek se objeví v dimenzi trvání, které se mění a které se nepřestává měnit. Objeví se ve *nepravých připojeních* jako základní pól kinematografie. Nepravé připojení může sehrát svou roli v nějakém souboru (Ejzenštejn) nebo v přechodu od jednoho souboru ke druhému, mezi dvěma záběry-sekvencemi (Dreyer). A právě proto nestačí říci, že sekvenční záběr interiorizuje montáž při natáčení; klade naopak specifické problémy montáži. V rozhovoru o montáži se Narboni, Sylvie Pierrová a Rivette ptají: kam odešla Gertruda, kam ji Dreyer nechal odejít? A odpovídají si následovně: odešla do slepky.<sup>29)</sup> Nepravé připojení není ani připojením kontinuity, ani zlomem nebo diskontinuitou v připojení. Nepravé připojení je samo sobě dimenzí Otevřenosti, která uniká souborům a jejich částem. Uskutečňuje jinou sílu mimoobrazového pole, toto jinde či tuto prázdnou zónu, toto „nefilmovatelné bílé na bílém“. Gertruda odešla do míst, která Dreyer nazval čtvrtým nebo pátým rozměrem. Nepravá připojení, aniž by jakkoli porušovala celek, jsou aktem celku, klínem vraženým do souborů a jejich částí, stejně jako jsou pravá připojení tendencí opačnou, tendencí částí a souborů spojit se s celkem, který jim uniká.

<sup>28)</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, s. 197–212.

<sup>29)</sup> Jean Narboni, Sylvie Pierrová a Jacques Rivette, *Montage*, Cahiers du cinéma, č. 210, březen 1969.

11 Připojeními, řezy a nepravými připojeními je montáž určením Všeho (třetí bergsonovská úroveň). Ejzenštejn neustále připomíná, že montáž je celek filmu, *Idea*. Avšak proč je právě celek předmětem montáže? Od začátku až do konce určitého filmu se cosi mění, cosi se změnilo; jenomže tento celek, který se mění, tento čas nebo toto trvání se zdá být uchopitelné pouze nepřímou, ve vztahu k obrazům-pohybům, které jej vyjadřují. Právě montáž je tou operací, která doléhá na obrazy-pohyby, aby z nich uvolnila celek, ideu, to znamená obraz *času*. Je to nutně nepřímý obraz, jelikož je vyvozen z obrazů-pohybů a z jejich připojení. To však neznamená, že montáž přichází až potom. Je dokonce třeba, aby celek byl určitým způsobem první, aby byl předpokládán. Tím spíš, že jak jsme viděli, obraz-pohyb se sám v Griffithově době i později jen zřídka vztahuje k pohyblivosti kamery, ale rodí se nejčastěji ze sledu fixních záběrů, který předpokládá montáž. Uvažujeme-li o těch třech úrovních, vymezení uzavřených systémů, vymezení pohybu, který se ustavuje mezi částmi systému, a vymezení měnicího se celku, který se vyjadřuje v pohybu, je mezi všemi třemi takový oběh, že každá úroveň může obsahovat nebo předznamenávat ty ostatní. Jistí autoři tedy budou moci „zasazovat“ montáž již do záběru nebo dokonce do rámu, a tak přikládat samotné montáži jen malý význam. Ale specifickánost těch tří operací přetrvává nicméně až po jejich vzájemnou niternost. Tím, co se k montáži vrací, v ní samotné nebo v něčem jiném, je nepřímý obraz času, trvání. Nikoli homogenní čas nebo zprostorověné trvání, jaké pranýřuje Bergson, nýbrž skutečné trvání a čas plynoucí z členění obrazů-pohybů, jak o tom mluví předchozí Bergsonovy texty. V tuto chvíli se nelze zabývat otázkou, nacházejí-li se tam kromě toho přímé obrazy, které by bylo možno nazvat obrazy-časy, do jaké míry by se oddělovaly od obrazů-pohybů, do jaké míry by se naopak opíraly o jisté neznámé aspekty těchto obrazů.

Montáž je skladba, uspořádání obrazů-pohybů ustavujících určitý nepřímý obraz času. Počínaje nejstarší filozofií existuje mnoho způsobů, jak chápat čas v závislosti na pohybu, ve vztahu

k pohybu, podle rozmanitých skladeb. Je pravděpodobné, že se s touto rozmanitostí opět setkáme v různých „školách“ montáže. Oslavujeme-li Griffitha nikoli za to, že vynalezl montáž, ale za to, že ji postavil na úroveň specifické dimenze, zdá se, že je možno rozlišit čtyři velké tendence: organický proud americké školy, dialektický proud sovětské školy, kvantitativní proud francouzské předválečné školy, intenzivní proud německé expresionistické školy. V každém případě mohou být autoři velice rozdílní: přesto tvoří společenství témat, problémů, zájmů, zkrátka to ideální společenství, které stačí v kinematografii jako jinde k založení pojmu škol či směrů. Chtěli bychom velmi stručně charakterizovat každý z těchto čtyř proudů montáže.

Griffith pojal skladbu obrazů-pohybů jako organizaci, organismus, jako velkou organickou jednotu. To byl jeho objev. Organismus je především jednotou v rozmanitosti, to znamená souborem diferencovaných částí: jsou tam muži a ženy, bohatí a chudí, město a venkov, Sever a Jih, interiéry a exteriéry, atd. Tyto části jsou brány v binárních vztazích, které ustavují *střídovou paralelní montáž*, obraz jedné části následuje za obrazem jiné podle určitého rytmu. Je však také třeba, aby část a soubor vstoupily samy do vztahu, aby vyměnily své relativní dimenze: *prostrh detailu* v tomto smyslu neuskutečňuje jenom zvětšení nějaké podrobnosti, ale přináší miniaturizaci souboru, redukci scény (například do měřítka dítěte, jako detail nemluvněte, které je přítomno dramatu ve filmu *The Struggle* [Zápas]). A obecněji – když detail ukazuje způsob, jakým postavy žijí scénu, jejíž jsou součástí, tak vybavuje objektivní soubor jakousi subjektivitou, která je mu rovna nebo jej dokonce přesahuje (tedy nejen detaily bojovníků, které se střídají s celkovými záběry bitvy, nebo vyděšené detaily dívky pronásledované černochem ve *Zrození národa*, avšak také detail mladé ženy, který se asociuje s obrazy jejího myšlení ve filmu *Enoch Arden* (Enoch Arden)).<sup>1)</sup> Konečně je také třeba, aby části působily a reagovaly jedny na druhé, aby zároveň ukázaly, jak vstupují do konfliktu a ohrožují jednotu organického souboru a jak tento konflikt překonávají nebo znovu nastolují

<sup>1)</sup> O detailu a binární struktuře u Griffitha srov. Jacques Fieschi, *Griffith le précurseur*, Cinématographe, 24. 2. 1977, č. 24. O detailu u Griffitha a procesu miniaturizace a subjektivace srov. Yann Lardeau, *King David*, Cahiers du cinéma, duben 1983, č. 346.

jednotu. Z některých částí vyvěrají jednání, která proti sobě staví dobrého a zlého, ale z jiných částí vyvěrají konvergentní jednání, která přicházejí podpořit toho dobrého: to je forma souboje, který se odvíjí skrze všechna tato jednání a prochází rozdílnými stadii. K organickému souboru totiž patří stálé ohrožení; Ve *Zrození národa* jsou černoši obžalováni z toho, že chtějí zlomit mladou jednotu Spojených států, využívajíce porážky Jihu... Konvergentní jednání směřují ke stejnému cíli, vracejí se na místo souboje, aby zvrátily jeho výsledek, zachránily nevinnost nebo znovu nastolily ohroženou jednotu, jako v případě cvalu jezdců, kteří přijíždějí na pomoc obleženým, nebo postupu zachránce, který zachytí dívku na uvolněných ledových krách (*Když bouře burácí* [Way Down East]). To je třetí figura *sbíhavé* či *konvergentní montáže*, při které se střídají momenty dvou jednání, která se pak znovu spojí. A čím více jednání konvergují, čím více se blíží spojení, tím je střídání rychlejší (zrychlená montáž). Je pravda, že spojení se u Griffitha neuskuteční vždycky a že mladá nevinná dívka je často téměř sadisticky odsouzena, protože by nemohla najít místo a spásu jinde než v nenormální „neorganické“ jednotě: Číňan propadlý opiu ve filmu *Zlomený květ* (Broken Blossoms) nedorazí včas. Tentokrát je to perverzní akcelerace, která předchází konvergenci.

Takové jsou tři formy montáže nebo rytmického střídání: střídání diferencovaných částí, střídání relativních dimenzí, střídání konvergentních jednání. Je to mocné organické zobrazení, které takto unáší soubor a jeho části. Americká kinematografie z toho vytěží svou nejpevnější formu: od celkové situace k situaci znovu nastolené nebo transformované, prostřednictvím nějakého souboje, nějaké konvergence jednání. Americká montáž je organicko-aktivní. Bylo by chybou jí vyčítat, že se podřídila vyprávění; právě naopak, narativnost vyplývá z této koncepce montáže. V *Intoleranci* Griffith objevuje, že organické zobrazení může být nesmírné a může zahrnout nejen rodiny a společnost, ale tisíceletí a různé civilizace. Částečně promísenými paralelní montáží tu budou samy civilizace. Vyměněné dimenze vztahů budou sahat od královského sídla ke kanceláři kapitalisty. A konvergentní akce nebudou jenom souboje vlastní každé civilizaci, závod vozů v babylonské epizodě, závod automobilu a vlaku v moderní epizodě, ale oba dva závody budou samy konvergovat skrze století

ve zrychlené montáži, která přes sebe klade Babylon a Ameriku. Nikdy nebude rytmem uvolněna taková organická jednota z částí tak odlišných a jednání tak vzdálených.

Pokaždé, když se uvažovalo o čase ve vztahu k pohybu, pokaždé, když byl definován jako míra pohybu, se odhalily dva aspekty času, které jsou chronoznaky: na jedné straně čas jako celek, jakožto velký kruh nebo spirála, která shromažďuje soubor pohybu ve vesmíru; na druhé straně čas jakožto interval, který poznamenává nejmenší jednotku pohybu nebo jednání. Čas jako celek, soubor pohybu ve vesmíru, to je pták, který se vznáší a nepřestává zvětšovat svůj kruh. Ale číselná jednotka pohybu, to je mávání křídlů, interval mezi dvěma pohyby nebo dvěma jednáními, který se neustále zmenšuje. Čas jako interval je variabilně zrychlená přítomnost a čas jako celek je spirála otevřená na dvou koncích, nesmírnost minulosti a budoucnosti. Nekonečně roztažena by se přítomnost stala sama celkem; nekonečně stažený celek by přecházel do intervalu. Z montáže nebo ze skladby obrazů-pohybů se rodí *Idea*, tento nepřímý obraz času: celek, který zavínuje a rozvíjí soubor částí ve slavné kolébce v *Intoleranci*, a interval mezi akcemi, který se stává stále menším ve zrychlené skladbě závodů.

2| Ačkoli Ejzenštejn zcela uznával svůj dluh vůči Griffithovi, vznesl přesto dvě námitky. Především lze říci, že diferencované části souboru jsou dány samy sebou jako nezávislé fenomény. Je to jako anglická slanina se střídáním tlustého a libového: existují chudí a bohatí, dobří a zlí, Černí a Bílí, atd. Stojí-li představitelé těchto částí proti sobě, je tedy nutné, aby to bylo ve formě individuálních soubojů, v nichž kolektivní motivace překrývají motivy úzce osobní (například příběh lásky, melodramatický prvek). Je to jako rovnoběžky, které se pronásledují a které se samozřejmě usmíří v nekonečnu, ale zde na zemi se střetnou, jediné když sečna protne zvlášť bod jedné a zvlášť bod druhé. Griffith ignoruje to, že bohatí a chudí nejsou dáni jako nezávislé fenomény, ale že závisí na stejné obecné příčině, jíž je společenské vykořisťování... Tyto námitky, které prozrazují Griffithovo „buržoazní“ pojetí, se netýkají pouze způsobu, jak vyprávět příběh nebo jak

rozumět Dějinám. Týkají se přímo paralelní (a také konvergentní) montáže.<sup>2)</sup> Ejzenštejn Griffithovi vyčítá, že si o organismu vytvořil zcela empirickou koncepci bez ohledu na zákon geneze a růstu; že pojal jeho jednotu zcela vnějším způsobem jako jednotu shromažďování, jako seskupení částí položených vedle sebe, a nikoli jako jednotu produkce, *buňku*, která produkuje své vlastní části dělením, diferenciací; že pochopil protiklad jako nahodilost, a ne jako vnitřní hnací sílu, skrze kterou rozdělená jednota vytváří na jiné úrovni jednotu novou. Všimněme si, že Ejzenštejn zachovává griffithovskou organickou skladbu nebo organické uspořádání obrazů-pohybů: od situace souboru k situaci změněné vývojem a překonáním protikladů. Griffith ovšem neviděl právě dialektickou povahu organismu a jeho složení. Organično je totiž jako velká spirála, avšak spirála musí být pojímána „vědecky“, nikoliv empiricky, v závislosti na zákonu geneze, růstu a vývoje. Ejzenštejn se domnívá, že dospěl k mistrovství své metody s *Křižníkem Potěmkinem* (Broněnosec Poľomkin), a právě v komentáři k tomuto filmu předkládá novou koncepci organična.<sup>3)</sup>

Organická spirála nachází svůj vnitřní zákon ve zlatém řezu, který vyznačuje bod-cézuru a dělí celek na dvě velké části, které mohou stát proti sobě, ale jsou nestejně (to je okamžik smutku, kdy přecházíme z lodi do města a kdy se pohyb převrací). Ale také každý závit či segment se dělí dál na dvě nestejně části, stojící proti sobě. A protiklady jsou četné: kvantitativní (jeden – několik, jeden muž – několik mužů, jediný výstřel – salva, jedna loď – flotila), kvalitativní (voda – země), intenzivní (stíny – světlo), dynamické (vzestupný a sestupný pohyb, pohyb zprava doleva a naopak). Vyjdeme-li nadto ze zakončení spirály

<sup>2)</sup> Podstatou brilantní Ejzenštejnovy analýzy je ukázat, že paralelní montáž nejen ve své koncepci, ale i v praxi odkazuje k buržoazní společnosti tak, jak ona sama o sobě smýšlí a jak se uplatňuje. In: *Film Form (Dickens, Griffith and the film today)*, Meridian Books, s. 234n. [Český překlad: *Dickens, Griffith a my*. In: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha 1961, 2., rozšířené vydání, s. 387–452. Přeložil Jiří Tauber.]

<sup>3)</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *La non-indifférente Nature*, I, 10–18 (*L'organique et le pathétique*). [Český překlad: *Organičnost a patos v kompozici filmu „Křižník Potěmkin“*. In: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha 1961, 2., rozšířené vydání, s. 85–95.] Tato kapitola zaměřená na *Potěmkinu* analyzuje organično (genezi a růst) a dotýká se patetického (vývoj), které jej doplňuje. Následující kapitola *La centrifugeuse de Graal*, zaměřená na *Generální linii* (Generálnaja linija), pokračuje v analýze patetického v jeho vztahu s organickým.

a ne z jejího začátku, upevňuje zlatý řez jinou cézuru, nejvyšší bod inverze namísto nejnižšího, který plodí další dělení a další protiklady. Růst spirály tedy postupuje v protikladech či rozporech. Takto se ale vyjadřuje pohyb Jednoho, který se rozděluje a poté utváří novou jednotu. Vztahujeme-li totiž části, které mohou stát proti sobě, k počátku P (či k ukončení) z hlediska geneze, vstupují do proporce zlatého řezu, podle níž musí nejmenší část vůči největší být tím, čím je ta největší vůči tomuto souboru:

$$\frac{PA}{PB} = \frac{PB}{PC} = \frac{PC}{PD} \dots = m.$$

Protiklad slouží dialektické jednotě, jejíž postup od situace startu k situaci cíle vyznačuje. V tomto smyslu se soubor zrcadlí v každé části a každý závit nebo část reprodukuje soubor. A to neplatí jenom pro sekvenci, platí to již pro každý obraz, který rovněž obsahuje své cézury, své protiklady, svůj počátek a své zakončení: nemá jenom jednotu prvku, který může být položen vedle jiných, nýbrž genetickou jednotu „buňky“, dělitelné na další. Ejzenštejn řekne o obrazu-pohybu, že je buňkou montáže, a nikoli pouhým prvkem montáže. Zkratka *montáž protikladů* nahrazuje paralelní montáž pod dialektickým zákonem Jednoho, jež se dělí, aby vytvořilo novou, vyšší jednotu.

Zůstaneme jenom u teoretického skeletu Ejzenštejnova komentáře, který zblízka sleduje konkrétní obrazy (například schodiště v Oděse). A tuto dialektickou skladbu znovu nalezneme ve filmu *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj): zvláště u dvou cézur, které odpovídají dvěma okamžikům Ivanovy pochybnosti, jednou když sám sebe zpytuje nad rakví své ženy, jindy když snažně prosí mnicha; jedna cézura označuje konec prvního závitu, první stadium boje proti bojarům, druhá označuje počátek druhého stadia, a mezi oběma odchod z Moskvy. Oficiální sovětská kritika Ejzenštejnovi vyčte, že pojal druhé stadium jako osobní souboj Ivana s jeho tetou: Ejzenštejn totiž odmítá anachronismus takového Ivana, který by se spojil s lidem. Od začátku do konce dělá Ivan v souladu s historickými podmínkami epochy z lidu pouhý nástroj; přesto uvnitř těchto podmínek nechá rozvíjet svůj odpor vůči bojarům, z něhož se však proto nestane osobní souboj

à la Griffith, ale který přechází od politického kompromisu k fyzickému a sociálnímu zničení.

Ejzenštejn se může dovolávat vědy, matematiky a přírodních věd. Umění však proto ještě nic neztrácí, neboť film, stejně jako malířství, musí objevit spirálu, která odpovídá tématu, a správně vybrat cézurové body. Již z tohoto hlediska geneze a růstu je vidět, jak Ejzenštejnova metoda zahrnuje hlavně vymezení pozoruhodných bodů nebo výsadních okamžiků; ale ty nevyjadřují, jako u Griffitha, nějaký nepodstatný prvek či nahodilost individua; naopak plně náleží k pravidelné konstrukci organické spirály. Ještě lépe je to vidět, uvažujeme-li o nové dimenzi, kterou Ejzenštejn představuje někdy jako to, co se připojuje k dimenzím organična, někdy jako to, co je dokončuje. Skladba, dialektické uspořádání nezahrnuje jenom organično, to jest genezi a růst, ale také *patetično*, nebo „rozvoj“. Patetično nesmí být zaměňováno s organičnem. To znamená, že od jednoho bodu spirály k druhému je možno vést vektory, které jsou jako tětivy nějakého luku, nějakého závitů. Nejedná se již o vytvoření a postup samotných protikladů podle závitů, ale o přechod jednoho protikladného bodu k druhému, nebo spíše v druhý, podle tětiv: skok do opaku. Neexistuje pouze protiklad země a vody, jednoho a mnohého, existuje přechod jednoho do druhého a náhlé vynoření druhého započatého v prvním. Neexistuje pouze organická jednota protikladů, ale patetický přechod protikladu v jeho opak. Neexistuje jenom organická vazba mezi dvěma okamžiky, nýbrž i patetický odskok, kdy druhý okamžik nabývá nové síly, protože ten první v něj přešel. Od smutku ke zlosti, od pochybnosti k jistotě, od rezignace k revoltě... Pokud jde tedy o patetično, zahrnuje dva aspekty: je zároveň přechodem od jednoho členu k druhému, jedné kvality v jinou, a náhlým vynořením se nové kvality, která se rodí z skutečného přechodu. Je současně „kompresi“ i „explozi“.<sup>4)</sup> *Generální linie* dělí svou spirálu do dvou protikladných částí, „staré“ a „nové“, a opakuje své dělení, rozloží své protiklady jak na jedné straně, tak na druhé: to je organično. Ale ve slavné scéně s odstředivkou jsme přítomni přechodu jednoho okamžiku v druhý, od podezřavosti a naděje k triumfu, od prázdné roury k první kapce,

přechodu, který se zrychluje podle toho, jak se přibližuje nová kvalita, ona triumfální kapka: to je patetično, odskok nebo kvalitativní skok. Oblouk, soubor oblouků byl organično, ale patetično je zároveň tětiva a šíp, změna kvality, náhlé vynoření se nové kvality, její umocnění na druhou.

Patetično proto neimplikuje pouze změnu v obsahu obrazu, ale také ve formě. Obraz totiž musí měnit mocninu, přecházet k vyšší mocnině. Ejzenštejn to nazývá „absolutní změna dimenze“, aby ji postavil proti pouze relativním změnám Griffithovým. Absolutní změnou je třeba rozumět to, že kvalitativní skok je stejně tvarový jako materiální. Vložení velkého detailu u Ejzenštejna označí přesně takový tvarový skok, absolutní změnu, to znamená umocnění obrazu na druhou: ve vztahu ke Griffithovi je to docela nová funkce velkého detailu.<sup>5)</sup> A jestliže zaobaluje nějakou subjektivitu, tedy v tom smyslu, v němž je rovněž vědomí přechodem k nové dimenzi, umocněním na druhou (které se může uskutečnit nějakou „sérií rostoucích velkých detailů“, ale které si může vypůjčit i jiné postupy). V každém případě je vědomí patetičnem, přechodem od Přírody k člověku a kvalitou, která se rodí z skutečného přechodu. Je to zároveň uvědomování si a dosažené vědomí, dosažené revoluční vědomí, alespoň až do jistého bodu, jenž může být velmi omezeným bodem u *Ivana Hrozného*, nebo pouze bodem předběžným u *Potěmkina*, nebo kulminačním bodem v *Deseti dnech, které otřásly světem* (Okřabr). Jestliže je patetično rozvojem, pak proto, že je rozvojem vědomí samotného: je odskokem organična, které produkuje vnější vědomí Přírody a jejího vývoje, ale také vnitřní vědomí společnosti a její historie, od jednoho okamžiku společenského organismu k druhému. A existují ještě jiné odskoky, ve variabilních vztazích s odskoky vědomí, všechny vyjadřující nové dimenze, tvarové a absolutní změny, povýšení na ještě vyšší mociny. Je to skok do barvy, jako je rudý prapor *Potěmkina* nebo *Ivanův* rudý hodokvas. Se zvukovým a mluveným filmem bude Ejzenštejn odhalovat stále další umocňování.<sup>6)</sup> Ale abychom se drželi něměho filmu – kvalitativní skok může dosáhnout formálních nebo absolutních změn, které již

<sup>4)</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Mémoires*, 10-18, I, s. 283–284. [Český překlad: Sergej Ejzenštejn, *Paměti*, Odeon, Praha 1987. Přeložili Olga a Jaroslav Zákovi.]

<sup>5)</sup> Bonitzer analyzuje tento rozdíl Ejzenštejn – Griffith (relativní nebo absolutní změna dimenzí) v *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 30–32.

<sup>6)</sup> Například to, co Ejzenštejn nazývá „vertikální montáž“. In: *The Film Sense*, Meridian Books, s. 74n.



ustavují „n-té“ mocniny: přival mléka v *Generální linii* bude vystřídán vodotrysky (přechod k jiskření), potom ohňostrojem (přechod k barvě), pak konečně klikyháky čísel (přechod od viditelného k čitelnému). Právě z tohoto hlediska se může stát mnohem srozumitelnějším tak nesnadný Ejzenštejnův pojem „montáž atrakcí“, který se zajisté neomezuje jen na rozehrání přirovnání, ba ani metafor.<sup>71</sup> Zdá se nám, že tyto „atrakce“ spočívají někdy v divadelních či cirkusových představeních (*Ivanova* rudá slavnost), jindy v zobrazeních výtvarných (sochy a plastiky v *Potěmkinovi* a zvláště v *Deseti dnech*), která vstupují, aby prodloužila nebo navázala na obraz. Vodotrysky a ohňostroje v *Generální linii* jsou stejného typu. Atrakce se musí zajisté chápat především ve spektakulárním smyslu. Potom také ve smyslu asociativním: asociace obrazů jako zákon newtonovské přitažlivosti. Navíc však to, co Ejzenštejn nazývá „kalkul přitažlivosti“, vyznačuje onu dialektickou aspiraci obrazu získat nové dimenze, to znamená přeskočit formálně z jedné mocniny do jiné. Vodotrysky a ohňostroje umocňují kapku mléka do rozměru vlastně kosmického. A vědomí se ve stejné chvíli stává jak kosmickým, tak revolučním, když se shledalo v posledním patetickém odskoku se souborem organična v sobě samém, se zemí, vzduchem, vodou a ohněm. Později uvidíme, jak tu montáž atrakcí nepřestává propojovat organično a patetično v obou směrech.

Ejzenštejn nahrazuje Griffithovu paralelní montáž montáží protikladů; montáž konvergentní či sbíhavou nahrazuje montáží kvalitativních skoků („skákalující montáž“). V intenzivním tvoření nejen operací praktických, ale i pojmů se setkávají nebo spíše odusd vyplývají různé druhy nových aspektů montáže: nová koncepce detailu, nová koncepce zrychlené montáže, vertikální montáž, montáž atrakcí, intelektuální montáž či montáž vědomí... Věříme v soudržnost tohoto organično-patetického souboru. A to je podstatou Ejzenštejnovy revoluce: dává dialektice pravý kinematografický smysl, oproštuje rytmus od pouze empirického nebo estetického

<sup>71</sup> V *La non-indifférente Nature* Ejzenštejn již velice zdůrazňuje tvarový (a ne jen materiální) charakter kvalitativního skoku. Tento charakter definuje to, že v něm musí dojít k umocnění síly obrazu. „Montáž atrakcí“ zde nezbytně zasahuje. Četné komentáře vyvolané montáží atrakcí, jak je Ejzenštejnem předložena v *Au-delà des étoiles* (10-18), se nám zdají nekonečné, pokud se neberou v úvahu rostoucí síly obrazu. A z tohoto hlediska je zbytečné dotazovat se, zda se Ejzenštejn zřekl tohoto postupu: bude ho stále potřebovat ve své koncepci kvalitativního skoku.

hodnocení, které má například u Griffitha, vypracovává výslovně dialektickou koncepci organismu. Čas zůstává nepřímým obrazem, který se rodí z organičké skladby obrazů-pohybů, *avšak interval stejně tak jako celek nabývají nového smyslu*. Interval, variabilní přítomnost, se stal kvalitativním skokem, který dosáhl umocnění síly okamžiku. Co se týče celku jako nesmírnosti, už to není nějaká totalita, která zahrnuje nezávislé části s jedinou podmínkou, že existují jedny pro druhé, a která se může stále zvětšovat, přidávají-li se části k podmíněnému souboru nebo vztahují-li se dva nezávislé soubory k myšlence téhož cíle. Je to totalita, která se stala konkrétní nebo existující, kde části v rámci souboru vytvářejí jedna druhou a soubor se reprodukuje v částech, takže tato reciproční kauzalita odkazuje k celku jako příčině souboru a jeho částí podle určité vnitřní účelnosti. Spirála otevřená na dvou koncích už není způsobem, jak shromáždit zvenčí empirickou skutečnost, ale způsobem, jímž se dialektická skutečnost nepřestává vytvářet a růst. Věci se tedy doopravdy noří *do* času a stávají se nezměrnými, protože v něm zaujímají místo nekonečně větší než to, které mají části v celku nebo které má celek sám o sobě. Celek a části v *Potěmkinovi* (čtyřicet osm hodin) nebo v *Deseti dnech* (deset dní) zaujímají v čase, to znamená v celku, nezměřitelně prodloužené místo. A přitažlivosti jsou samým tímto prodloužením nebo touto vnitřní existencí v celku, aniž by se zvnějšku přidávaly nebo přirovnávaly. Dialektická koncepce organismu a montáže u Ejzenštejna spojuje spirálu, která je vždy otevřená, a okamžik, který stále poskakuje.

Je dobře známo, že dialektika má několik zákonů, jimiž se definuje. Je to zákon kvantitativního procesu a kvalitativního skoku: přechod jedné kvality v jinou a náhlé objevení se nové kvality. Je to zákon celku, souboru a částí. Je to ještě zákon jednoho a protikladu, na němž prý druhé dva závisí: jedno, jež se stává dvěma, aby dosáhlo nové jednoty. Můžeme-li mluvit o sovětské škole montáže, pak ne proto, že by se její autoři podobali, ale proto, že v dialektické koncepci, která jim je společná, se naopak liší, každý spřízněn s tím či oním zákonem, který jeho inspirace oživuje. Je zjevné, že Pudovkin se zajímá především o postup vědomí, o kvalitativní skoky uvědomování: právě z tohoto hlediska *Matka* (Mať), *Konec Petrohradu* (Koněc Sankt-Petěrburga) a *Bouře nad Asíí* (Potomok Čingischana) vytvářejí velikou trilogii. Přírodou je zde ve své nádheře a dramatičnosti Něva, unášející své kry, jsou to

mongolské roviny, ale jakožto lineární tlak, který stojí v pozadí okamžiků uvědomování si matky, mongolského venkovana. A nejhlubší Pudovkinovo umění je odhalovat celek určité situace vědomím, které o ní postava nabývá, a jeho prodlužování až tam, kde se vědomí může rozestřít a jednat (matka sledující otce, který chce ukrást závaží z hodin, nebo žena ve filmu *Konec Petrohradu*, která mrknutím oka zhodnotí prvky situace, policajta, sklenici čaje na stole, čadící svíčku, holínky přicházejícího manžela).<sup>99</sup> Dovženko je dialektik jiným způsobem, je posedlý triadickým vztahem částí, souboru a celku. Jestliže nějaký tvůrce dokázal, že soubor a části se noří do určitého celku, který jim dává hloubku a rozpětí bez společného měřítka s jejich vlastními limity, je to daleko spíš Dovženko než Ejzenštejn. U Dovženka je to zdroj fantastična a kouzel. Jednou mohou být scény statickými částmi nebo přetržitými fragmenty, jako obrazy bídy na začátku *Arzenálu* (Arsenal), vysílená žena, strnulá matka, mužik, rozsévačka, mrtví otrávení plynem (nebo naopak šťastné obrazy *Země* [Zemlja], nehybné dvojice, sedící, stojící nebo ležící). Jindy se určitý dynamický a plynulý soubor může ustavit v tom místě, v tom okamžiku, například v tajze v *Požáru na Dálném východě* (Aerograd). Pokaždé je jisté, že ponoření do celku způsobí, že obrazy komunikují s tisíciletou minulostí, jako je minulost hory na Ukrajině a pokladu Skythů ve filmu *Zvenigora* (Z tajů Zvenihory), a s planetární budoucností jako v *Požáru na Dálném východě*, kde letadla ze všech bodů obzoru přivázejí stavitele nového města. Amengual hovořil o „abstrakci montáže“, jež prostřednictvím souboru nebo fragmentů poskytuje autorovi „schopnost mluvit mimo reálný čas a prostor“.<sup>100</sup> Ale toto mimo je stejně tak Země nebo skutečná niternost času, to znamená celek, který se mění a který se změnou perspektivy nepřestává dávat reálným bytostem nezměrné místo, v němž se dotýkají zároveň nejvzdálenější minulosti i hluboké budoucnosti a díky němuž participují na pohybu své vlastní „revoluce“: tak například stařec, který

<sup>99</sup> Srov. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 306: „Dívá se tedy: sklenice, holínky, milicionář, pak se vrhne na sklenici a mrští jí vší silou do okna; starý se ihned sehne, upozoruje policajta a uteče. Postupně obyčejná sklenice čaje, potom prvek udání, prostředek signalizace a záchrany, tento předmět (...) odrážejí jedno po druhém pozornost, stav ducha, záměr.“

<sup>100</sup> B. Amengual, *Dovženko, Dossiers du cinéma*: „Dovženko získává poetickou svobodu, kterou nedávno vyžadoval k uspořádání přetržitých fragmentů [v *Požáru na Dálném východě*] rozzáběrováním zázračné plynulosti.“

poklidně umírá na začátku *Země*, nebo ten, který se ve filmu *Zvenigora* prochází vnitřkem času. Tato velikost obrů, které lidé podle Prousta nabývají v čase a která odděluje části stejně jako prodlužuje soubor, je velikost, kterou dává Dovženko svým venkovánům, kterou dává *Ščorsovi* jakožto „legendární bytosti jedné bájně epochy“.

Ejzenštejn se mohl vzhledem k Pudovkinovi nebo Dovženkovi jistým způsobem považovat za hlavu školy, protože pronikl do třetího zákona dialektiky, zákona, který se zdá obsahovat ty ostatní: Jedno, jež se stává dvěma a opět klade novou jednotu, přičemž sdružuje organický celek a patetický interval. Byly to ve skutečnosti tři způsoby pojmání dialektické montáže a žádná se nemohla líbit stalinské kritice. Ale všem třem byla společná idea, že materialismus je především historický a že Příroda je dialektická jen proto, že byla vždy integrována v lidství. Odtud pochází jméno, které Ejzenštejn dal Přírodě: byla „onou nelhostejnou“ [la non-indifférente]. Naopak Vertovova originalita spočívá v radikálním potvrzení dialektiky hmoty v ní samotné. Jako jakýsi čtvrtý zákon zcela odtržený od třech ostatních.<sup>101</sup> Samozřejmě to, co Vertov ukazoval, byl člověk přítomný v Přírodě, jeho činy, jeho vášně, jeho život. Ale jestliže se zaměřil na dokumenty a žurnály, jestliže prudce odmítal režii Přírody a scénář jednání, bylo to z jednoho vážného důvodu. Stroje, krajiny, budovy nebo lidé, co na tom záleží: každý, i ta nejpůvabnější venkovanka nebo nejdojemnější dítě, se prezentovaly jako materiální systémy v nepřetržité interakci. Byly to katalyzátory, měniče, transformátory, které přijímaly a vydávaly pohyby, u nichž měnily rychlost, směr, řád, nechávaly hmotu vyvíjet se k stavům méně „pravděpodobným“, uskutečňovaly změny bez měřítka srovnatelného s jejich vlastními dimenzemi. Vertov rozhodně nepovažoval lidi za stroje, to spíš stroje měly „srdce“ a „jezdily, chvěly se, otřásaly se a vrhaly blesky“ jako to mohl dělat také člověk, jinými pohyby a za jiných podmínek, ale vždy v interakci jedněch s druhými. Ve filmových aktualitách Vertov objevil molekulární dítě, molekulární ženu, materiální ženu a dítě, jakož i systémy zvané mechanismy či stroje. Důležité byly všechny

<sup>101</sup> Otázka, zda existuje pouze lidská dialektika nebo zda je možné hovořit o dialektice Přírody v ní samotné (nebo o dialektice hmoty), nepřestala hýbat marxismem. Sartre ji znovu otevírá v *Critique de la raison dialectique*, kde přiznává lidský charakter každé dialektice.

(komunistické) přechody jednoho řádu, který zaniká, v jiný řád, který se tvoří. Avšak mezi dvěma systémy nebo mezi dvěma řády, mezi dvěma pohyby se nutně nachází variabilní interval. U Vertova je intervalem pohybu vnímání, mžik oka, oko. Ovšem tím okem není příliš nehybné lidské oko, je to oko kamery, to znamená oko ve hmotě, vnímání, jaké je ve hmotě, vnímání, které se prostírá od bodu, v němž akce začíná, až k bodu, v němž dochází k reakci, vnímání, které vyplňuje interval mezi oběma body, prochází vesmírem a tepe podle měřítka jeho intervalů. Korelace nelidské hmoty a nadlidského oka, to je dialektika sama, protože je stejně tak identitou komunity hmoty a komunismu člověka. A sama montáž nepřestane adaptovat transformace pohybů v materiálním světě a interval pohybu v oku kamery: rytmus. Je třeba říci, že montáž byla již všude, v obou předchozích momentech. Je před natáčením, ve výběru materiálu, to znamená dávek hmoty, které vstoupí do interakce, někdy velice vzdálené nebo daleké (život takový, jaký je). Je v natáčení, v intervalech okupovaných okem-kamerou (kameraman, který sleduje, běží, vstupuje, vychází, zkrátka život ve filmu). Je po natáčení, ve střihně, kde se posuzují mezi sebou jednotlivé materiály a proces snímání (život filmu), a montáž je i u diváků, kteří konfrontují život ve filmu a život takový, jaký je. Tyto tři úrovně jsou výslovně ukázány jako koexistující v *Muži s kinoaparátom* (Člověk s kinoapparatom), ale inspirovaly již celé předchozí dílo.

Dialektika nebyla pro sovětské filmaře jen nějaké slovo. Byla to současně praxe a teorie montáže. Ale zatímco tři další velcí tvůrci si dialektikou sloužili, aby transformovali organickou skladbu obrazů-pohybů, Vertov v ní našel prostředek, jak se s ní rozejít. Vyčítal svým soupeřům, že zůstali ve vleku Griffitha a americké kinematografie nebo buržoazního idealismu. Podle něho se dialektika měla rozejít s Přírodou, stále příliš organickou, a s člověkem, příliš snadno patetickým. Pracoval tak, že se celek směšoval s nekonečným souborem hmoty a že interval se směšoval s okem v hmotě, s Kamerou. Ze strany oficiální kritiky se nesetká s větším porozuměním. Ale dovede do krajnosti vnitřní rozmluvu dialektiky, kterou Ejzenštejn dokáže velmi dobře shrnout, když se nespokojuje s polemikou. Je to dvojice „hmota – oko“, kterou Vertov staví proti dvojici „Příroda – člověk“, „Příroda – pěst“, „Příroda – rána pěstí“ (organické – patetické).<sup>11</sup>

3 | Ve francouzské předválečné škole (jejímž v určitých ohledech uznávaným vůdcem byl Gance) jsme rovněž svědky rozchodu s principem organické skladby. Přesto se nejedná o žádný, ani mírný vertovismus. Máme mluvit o jakémsi impresionismu, abychom jej lépe postavili proti německému expresionismu? Francouzskou školu by mohl definovat spíše jistý druh karteziánství: jsou to autoři, kteří se zajímají především o *kvantitu pohybu* a o metrické vztahy, které ji dovolují vymežit. Tváří v tvář Griffithovi mají stejně velký dluh jako Sověti a také si přejí překročit to, co u Griffitha zůstává empirické, směrem k vědeckější koncepci, pod podmínkou, že poslouží inspiraci kinematografie a také jednotě umění (v malířství této epochy nacházíme stejnou snahu o „vědu“). Nuže Francouzi se odvracejí od organické skladby a nevstupují nadto do skladby dialektické, nýbrž vypracovávají rozsáhlou mechanickou skladbu obrazů-pohybů. To je ovšem dvojnásobný termín. Vezměme určitý počet scén, které se staly i ve francouzské kinematografii učebnicovými: Epsteinova pouť (*Věrné srdce* [Coeur fidèle]), L'Herbierův ples (*Eldorado*), Grémillonovy farandoly (od filmu *Maldone* [Nedopaření]). V určitém kolektivním tanci existuje jistě organická skladba tanečnicků a dialektická skladba jejich pohybů, nejen pomalých a rychlých, ale i přímých či krouživých atd. Při dobrém rozpoznání těchto pohybů lze z nich ovšem extrahovat nebo abstrahovat jediné tělo, které by bylo „ten“ tanečník, jedinečné těleso všech tanečnicků, a jediný pohyb L'Herbierova *fundanga*, zviditelněný pohyb všech možných fundang.<sup>12</sup> Opomíjejí se jednotlivé pohyblivé objekty, aby se vytěžila maximální kvantita pohybu v daném prostoru. Grémillon takto natáčí svou první farandolu v uzavřeném prostoru uvolňujícím maximum pohybu; o dalších farandolách

<sup>11</sup> Ejzenštejn rozpoznal, že metoda-Vertov může vyhovovat, když už člověk dosáhl svého plného „vývinu“. Ovšem zřejmě člověk potřebuje patetično a atrakce: „My nepotřebujeme kino-oko, ale kino-pěst. Sovětský film musí rozbít lebky“ a nejen „sjednocovat miliony očí.“ Srov. *Au-delà des étoiles*, s. 153.

<sup>12</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, II, Seghers, s. 67 (o L'Herbierovi): „Postupně zvýrazňovanou nezřetelností ztrácejí tanečníci pozvolna své osobní odlišnosti, přestávají být rozeznatelní jako rozdílná individua, aby se smísili ve společné vizuální koncepci: tanečník, od nynějška anonymní prvek, napříště neodlišitelný od dvaceti nebo padesáti ekvivalentních prvků, jejichž soubor právě ustavil jiné zobecnění, jinou abstrakci: nikoli toho či onoho fundanga, ale fundanga jako takového, to znamená zviditelněné struktury hudebního rytmu všech fundang.“

v následujících filmech nelze říci, že by byly jiné, spíš je to vždy „ta“ farandola, jejíž tajemství, to znamená kvantitu pohybů, Grémillona nikdy neomrzí dobývat, trochu jako Monet nepřestává kreslit *svůj* leknín.

V krajním případě by tanec byl stroj, jehož součástkami by byli tanečníci. Francouzská kinematografie využívá dvěma způsoby stroje k tomu, aby získala mechanickou skladbu obrazů-pohybů. První typ stroje je automat, jednoduchý stroj nebo hodinářský mechanismus, geometrická konfigurace částí, které kombinují, vrství nebo transformují pohyby v homogenním prostoru, podle vztahů, jimiž procházejí. Automat nepoukazuje, jako v německém expresionismu, na nějaký jiný, hrozivý život, který by se nořil do noci, nýbrž na jasný mechanický pohyb jako zákon maxima pro soubor obrazů, který znovu spojuje věci a živé bytosti, oživené i neživé tím, že je homogenizuje. Loutky, chodci, záblesky loutek, stíny chodců vstoupí do velice subtilních vztahů zdvojování, střídání, periodického návratu a řetězové reakce, které ustávají soubor, jemuž musí být přiřazen mechanický pohyb. Tak je tomu s náhlým zmizením mladé ženy ve Vigově filmu *L'Atalante*, ale také u Renoira se snem ve filmu *Děvčátko se sirkami* (*La petite marchande d'allumettes*) až k velké skladbě filmu *Pravidla hry* (*La règle du jeu*). René Clair zjevně uděluje největší poetickou obecnost tomuto vzorci a oživuje geometrické abstrakce v homogenním, svítivém a šedém prostoru bez hloubky.<sup>13)</sup> Konkrétní předmět, předmět touhy se objevuje jako motor nebo pružina působící v čase, *primum movens*, které spouští mechanický pohyb, k němuž přispívá stále větší počet postav objevujících se postupně v prostoru jako části rostoucího mechanizovaného souboru (*Slaměný klobouk* [*Un chapeau de paille d'Italie*], *Milion* [*Le million*]). Individualismus je všude tím základním: individuum samo se zdržuje za objekty či spíš samo zastává roli pružiny nebo motoru rozvíjejícího své účinky v čase, je to fantom, kouzelník, ďábel nebo šílený vědec, individuum určené k zmizení ve chvíli, kdy pohyb, který určuje, dosáhne svého maxima nebo je přesáhne. Všechno se tedy vrátí k pořádku. Zkrátka automatický balet, jehož motor se sám roztáčí skrze pohyb. Druhý typ stroje je

parní stroj, spalovací, mocný energetický stroj, který produkuje pohyb na základě něčeho jiného a který nepřestává posilovat různorodost, jejíž složky (mechanické a živé, vnitřek a vnějšek, strojník a síla) svazuje v procesu vnitřní rezonance a zesilující komunikace. Komický a dramatický prvek je nahrazen prvkem epickým nebo tragickým. Tentokrát se francouzská škola vymezí spíš vůči Sovětům, kteří nepřestali vnášet na scénu velké stroje energie (nejen Ejzenštejn a Vertov, ale vrcholné Turinovo dílo *Turksib*). Pro ně člověk a stroj vytvářeli aktivní dialektickou jednotu, která překonává protiklad mechanické práce a pracujícího člověka. Zato Francouzi koncipovali kinetickou jednotu z množství pohybu ve stroji a ze směřování pohybu v duši, kladouce tuto jednotu jako Vášeň, která musí jít až k smrti. Stav, kterými prochází nový motor a mechanický pohyb, se zvětšují do měřítka kosmu, stejně jako stavy, kterými prochází nový jedinec, a v tomto dalším svazku člověka a stroje stoupají lidské soubory k měřítku duše světa. Proto je marné chtít třídit dva druhy obrazů v Ganceově filmu *Kolo života* (*La roue*): na druhy mechanického pohybu, které by si udržely svou krásu, a na druhy tragédie považované za hloupou a dětinskou. Momenty vlaku, jeho rychlost, jeho akcelerace, jeho katastrofy jsou neoddělitelné od stavů mechanika, Sisyfa v páře a Prométhea v ohni až k Oidipovi ve sněhu. Kinetická jednotka člověka a stroje vymezí jakési lidské Zvíře, velmi odlišné od oživené loutky, jehož nové dimenze bude zkoumat jednou i Renoir a naváže tak na Ganceovo dědictví.

Odtud mělo vzejít abstraktní umění, v němž se ryzí pohyb uvolňoval jak z deformovaných objektů postupnou abstrakcí, tak z geometrických prvků v periodické transformaci, když transformující se skupina působí na soubor v prostoru. Bylo to hledání kinetismu jako umění v pravém smyslu vizuálního, které od doby němého filmu klade problém vztahu obrazu-pohybu k barvě a k hudbě. *Le ballet mécanique* (Mechanický balet) malíře Fernanda Légera se inspiroval spíš jednoduchými stroji a Epsteinovým filmem *Photogénies* (Fotogeničnost), Grémillonův film *La photogénie mécanique* (Mechanická fotogeničnost) stroji průmyslovými. Ještě hlubší nadšení prostoupilo tuto francouzskou kinematografii, jak uvidíme, v případě všeobecného zalíbení pro vodu, moře nebo břehy řek (*L'Herbier*, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Nešlo o žádné zřeknutí se mechaniky, nýbrž naopak

<sup>13)</sup> Srov. analýzy Barthélemy Amenguala v *René Clair*, Seghers. Amengual analyzuje rovněž roli automatu u Viga a staví jej proti expresionismu, viz *Jean Vigo, Etudes cinématographiques*, s. 68–72.

o přechod od mechaniky pevných těles k mechanice kapalin, přechod, který měl z konkrétního hlediska nahradit jeden svět jiným a z abstraktního hlediska nalézt v kapalném obraze novou extenzi kvantitativní pohybu v jeho souboru: lepší podmínky pro přechod od konkrétního k abstraktnímu, větší možnost předat pohybům nezvratné trvání nezávisle na jejich figurativních rysech, jistější schopnost extrahovat pohyb z pohybované věci.<sup>14)</sup> V americké a v sovětské kinematografii byla voda živě přítomná jako prvek příznivý i jako prvek ničící; byla však konfrontována a vztahována k organickým účelům, ať to vedlo k lepšímu nebo k horšímu. Francouzská škola osvobozuje vodu, dává jí vlastní účely a činí z ní formu toho, co nemá organickou soudržnost.

Když Delluc, Germaine Dulacová nebo Epstein hovoří o „fotogeničnosti“, nejedná se zjevně o vlastnost fotografie, ale naopak o definování kinematografického obrazu v jeho rozdílnosti od fotografie. Fotogenie, to je obraz, který je „zvětšený“ pohybem.<sup>15)</sup> Problém tkví přesně v tom, jak definovat toto *zvětšení*. To implikuje nejprve interval času jako variabilní přítomnost. René Clair od svého prvního filmu *Paříž spí* (Paris qui dort) zapůsobil na Vertova tím, že osvobozoval takové intervaly jako body, v nichž se pohyb zastavuje, znovu začíná, převrací se, zrychluje nebo zpomaluje: jakýsi druh diferenciálu pohybu.<sup>16)</sup> Ale v tomto smyslu se interval uskutečňuje jako numerická jednotka, která v obraze produkuje maximum kvantitativní pohybu *vzhledem k dalším vymezeným faktorům* a která variuje od jednoho obrazu k druhému podle variace těchto faktorů samotných. Tyto faktory jsou velmi rozmanitého druhu: povaha a dimenze rámovaného prostoru, rozložení pohybujících se a pevných předmětů, úhel rámování, objektiv, chronometrické trvání záběru, světlo a jeho stupně, jeho ladění, ale také figurální a citová ladění (dokonce bez ohledu na barvu,

<sup>14)</sup> O této kinetické abstraktní kinematografii a jejích koncepcích rytmu srov. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, kap. IV, V, X. Mitry nastoluje problém vizuálního obrazu, který nemá stejné rytmické možnosti jako obraz hudební. Ve svých vlastních pokusech Mitry sám přešel od pevného (*Pacific 231*) ke kapalnému (*Images pour Debussy* [Obrázky pro Debussyho]), aby vyřešil jednu část těchto problémů.

<sup>15)</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, I, Seghers, s. 137–138. [Český překlad: *Poetika obrazů*, Hermann & synové, Praha 1997, s. 144. Přeložil Ladislav Šerý.]

<sup>16)</sup> Srov. analýzu filmu René Claira a jeho vztahy s Vertovem od Annette Michelsonové, *L'homme à caméra*. In: *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, s. 305–307.

hluk, mluvu a hudbu). Mezi intervalem či numerickou jednotkou a těmito faktory je určitý soubor *metrických vztahů*, které ustavují „počty“, rytmus, a udávají „takt“ největší kvantitativní relativního pohybu. Montáž nepochybně vždy implikovala takové výpočty, na jedné straně empirické nebo intuitivní, na druhé straně směřující k jisté vědeckosti.<sup>17)</sup> Pro francouzskou školu, která je v tomto smyslu karteziánská, se však zdá charakteristické, že vyzdvihuje kalkul nad jeho empirické podmínky, aby z něj učinila, podle Ganceových slov, jistý druh „algebry“ a aby z něho nechala po každé vyplynout maximum možné kvantitativní pohybu, který je funkcí všech proměnných nebo formou toho, co přesahuje organické. L'Herbierovy monumentální interiéry ve výpravách Légera nebo Barsacqa (*L'inhumaine* [Nelidská], *Peníze* [L'argent]), byly asi nejlepším příkladem souboru podřízeného metrickým vztahům, podle nichž síly nebo faktory, které se v něm uplatňují, určují největší kvantitativní pohybu.

V protikladu k tomu, co se odehrává v německém expresionismu, je zde všechno pro pohyb, dokonce i světlo. Světlo zajiště není pouze faktor uplatňující se pohybem, který doprovází, podstupuje nebo i podmiňuje. Existuje francouzský luminismus vytvořený velkými kameramany (jako Périnal), kde má světlo cenu samo o sobě. Avšak tím, čím je již samo o sobě, je právě pohyb, čistý pohyb rozpínání, který se uskutečňuje v šedi, v „monochromním obraze hrajícím všemi odstíny šedě“.<sup>18)</sup> Světlo, které neustále cirkuluje v homogenním prostoru, vytváří světelné formy svou vlastní pohyblivostí spíše než svým setkáváním s přemísťujícími se objekty. Slavná světelná šed' francouzské školy je již jako barva-pohyb. Není na Ejzenštejnův způsob dialektickou jednotou, která se dělí na černou a bílou nebo která z černé a bílé vzchází jako nová kvalita. Ale ještě méně je na expresionistický způsob výsledkem nějakého divokého souboje světla a temnot nebo nějakého sevření jasu a příšeří. Šed' nebo světlo jako pohyb

<sup>17)</sup> Srov. například u Ejzenštejna in *Film Form (Methods of montage)*, metrická montáž a její pokračování, rytmická, tonální, harmonická montáž. Nicméně u Ejzenštejna se jedná více o organické proporce nežli o čistě metrické vztahy.

<sup>18)</sup> Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 139. Srov. také Amengualovy postřehy o světle u René Claira (s. 56) a zvláště u Viga (s. 72): „desakralizace stínů expresionismu“. A o Grémillonovi Mireille Latilová v *Cinématographe*, č. 40, říjen 1978.

je pohybem střídavým. To je nepochybně originalita francouzské školy: střídáním nahradila dialektický protiklad a expresionistický konflikt. Na nejvyšším stupni to znovu vidíme u Grémillo-na: pravidelné střídání světla a stínu, které v *Gardiens de phare* (Strážcové majáku) uvádí samo do pohybu maják, ale také střídání denního města a nočního města v *L'étrange Monsieur Victor* (Záhadný pan Viktor). Je to střídání, a nikoli konflikt rozsahu, protože z obou stran je to světlo – sluneční světlo a měsíční světlo, krajina ve svitu měsíce a krajina ve svitu slunce –, které komunikuje v šedi a prochází všemi jejími odstíny. Taková koncepce světla je, ačkoli se to nezdá, mnoho dlužna Delaunayovu kolorismu.

Je zřejmé, že největší množství pohybu se musí až dosud chápat jako relativní maximum, poněvadž závisí na numerické jednotce vybrané jako interval, na proměnných faktorech, jejichž je funkcí, na metrických vztazích mezi těmi faktory a jednotkou, které dávají pohybu formu. Je to ta „nejlepší“ kvantita pohybu se zřetelem na všechny tyto prvky. Maximum je vždy kvalifikované, je samo kvalitou: fandango, farandola, balet atd. V souvislosti s variacemi přítomnosti nebo se staženími a roztaženími intervalu bude možné říci, že největší možné množství pohybu uskutečňuje nějaký velmi pomalý pohyb, stejně jako v jiném případě nějaký velmi rychlý pohyb: dává-li Ganceovo *Kolo života* se zrychlenou montáží model pohybu stále rychlejšího a rychlejšího, Epsteinův *Pád domu Usherů* (La chute de la maison Usher) zůstává vrcholným dílem zpomalení, které tím však nepředstavuje o nic méně maximum pohybu v nekonečně protažené formě. Z bodu, v němž se nyní nacházíme, musíme tedy přejít k dalšímu aspektu, to znamená k absolutní kvantitě pohybu, k absolutnímu maximu. Tyto dva aspekty si zdaleka neprotiřečí, jsou naprosto neoddělitelné a od začátku se implikovaly, předpokládaly se. Už u Descarta existuje vysoce relativní kvantifikace pohybu v proměnných souborech, ale rovněž absolutní kvantita pohybu v celku vesmíru. Kinematografie znovu nalézá tuto nezbytnou korelaci v hloubi svých podmínek: záběr je na jedné straně obrácen k rámovaným souborům a uvádí mezi jejich prvky maximum relativního pohybu; na druhé straně je obrácen k měnícímu se celku, jehož změna se vyjadřuje v absolutním maximu pohybu. Rozdíl však neleží jednoduše mezi

každým obrazem o sobě (rámování) a vztahy mezi obrazy (montáž). Pohyb kamery vnáší již přerámováními více obrazů do jednoho a způsobuje také, že samotný jeden obraz může vyjádřit celek. Lze to zvlášť dobře vnímat u Abela Gance, který se po právu chlubí, že ve filmu *Napoléon* (Napoleon) osvobodil kameru nejen od jejích pozemských kolejí, ale dokonce od jejích vztahů s člověkem, který ji nese, a umístil ji na koně, mrštil jí jako nějakou zbraní, kroužil s ní jako s balonem, nechal ji zřítit se šroubovitě do moře.<sup>19)</sup> Nicméně předchází poznámka, kterou jsme si vypůjčili od Burche, neztrácí svou platnost: pohyb kamery u většiny autorů, o nichž hovoříme v této kapitole, zůstává vyhrazen pozoruhodným momentům, zatímco čistý obyčejný pohyb odkazuje spíše na sled fixních záběrů. Takže montáž je na dvou stranách záběru: na straně rámovaného souboru, který se nespokojuje s jediným obrazem, nýbrž projevuje relativní pohyb v sekvenci, kde mění jednotku míry (přerámování); na straně celku filmu, který se nespokojí s jedním sledem obrazů, ale vyjádří se v absolutním pohybu, jehož povahu je nyní třeba odhalit.

Kant řekl, že pokud je (numerická) jednotka míry homogenní, lze snadno jít až do nekonečna, ovšem abstraktně. Když je naopak jednotka míry variabilní, narazí představivost záhy na hranici: za krátkou sekvencí přestává *rozumět* souboru velikostí nebo pohybů, které postupně zachycuje. A přesto Myšlenka, Duše na základě požadavku, který je jí vlastní, musí pojmout *v jediném celku* soubor pohybů v přírodě nebo ve vesmíru. Kant to nazývá matematická vznešenost: představivost se věnuje zachycování relativních pohybů, kde rychle vyčerpá své síly na převádění měrných jednotek míry, avšak myšlenka musí dosáhnout toho, co přesahuje veškerou představivost, to znamená souboru pohybů jako celku, absolutního maxima pohybu, absolutního pohybu, který se sám v sobě směšuje s nesouměřitelným nebo nadměrným, gigantickým, nesmírným, nebeskou klenbou nebo mořem bez hranic.<sup>20)</sup> To je druhý aspekt času, nikoli již interval jako variabilní přítomnost, ale celek naprosto otevřený jako nesmírnost budoucnosti a minulosti. Už to není čas jako posloupnost pohybů a jejich jednotek, ale čas jako simultaneismus

<sup>19)</sup> Abel Gance v *L'art du cinéma* od Pierra LHerminiera, Seghers, s. 163–167.

<sup>20)</sup> Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, § 36.

a simultánnost (neboť simultánnost patří k času stejně jako posloupnost, ona je čas jako celek). Tento ideál simultaneismu nepřestal strašit francouzskou kinematografií, stejně jako inspiroval malířství, hudbu a dokonce i literaturu. Lze si zajisté myslet, že je možné a snadné přejít od prvního aspektu ke druhému: není snad posloupnost nekonečná po právu a – buď když se víc a více zrychluje, nebo když se dokonce nekonečně rozprostírá – není její hranicí simultánnost, jíž se v nekonečnu přibližuje? V tomto smyslu bude Epstein hovořit o „rychlé a úhlové posloupnosti, která tíhne k dokonalému kruhu nemožného simultaneismu“.<sup>21)</sup> Vertov nebo též futuristé snad mohli hovořit tímto způsobem. Ve francouzské škole přesto existuje mezi těmito dvěma aspekty dualismus: relativní pohyb je pohybem hmoty a popisuje soubory, které je v ní možno rozeznat nebo nechat komunikovat prostřednictvím „obrazotvornosti“, zatímco absolutní pohyb je pohyb ducha a vyjadřuje psychický charakter celku, který se mění. Od jednoho k druhému tedy nepřecházíme hrou s jednotkami míry, ať jsou jakkoli velké či malé, nýbrž pouze tehdy, když dosahujeme něčeho nezměrného, Přemíry nebo Excesu ve vztahu k jakékoli míře, toho, co může být pojato jen myslící duší. Noël Burch vyzdvihl v L'Herbierově filmu *Peníze* obzvláště zajímavý případ této konstrukce nutně nezměrného celku času.<sup>22)</sup> Zrychlení nebo zpomalení relativního pohybu, základní relativita jednotky míry, dimenze výpravy, sehrávají jistě nezbytnou roli; ale spíš doprovázejí nebo podmiňují další aspekt, než že by samy zajišťovaly přechod. Je to proto, že francouzský dualismus udržuje rozdíl duchovního a materiálního a přitom ukazuje komplementárnost obojího: nejen u Gance, ale i u L'Herbiera a u samotného Epsteina. Často se poukazovalo na to, že francouzská škola propůjčovala subjektivnímu obrazu stejně velký význam a prostor k rozvinutí jako německý expresionismus, i když jiným způsobem. Shrnuje totiž výborně dualismus

<sup>21)</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, I, Seghers, s. 67.

<sup>22)</sup> Burch se ptá, jak může film *Peníze* vyvolat takový dojem pohybu, když velké pohyby kamery jsou relativně vzácné. Nuže monumentální charakter dekorací (například velký salon) implikuje nepochybně velmi hojně přemíslování postav, ale nijak nevysvětluje náš pocit absolutního maxima pohybu. Burch nalézá vysvětlení v mnohonásobnosti záběrů na jednu danou sekvenci: je to „přesycení“, které vyvolává přehnaný účinek a přenáší nás přes vztahy mezi relativními velikostmi (Marcel L'Herbier, s. 146–157).

a komplementárnost obou složek: na jedné straně rozmnožuje relativní maximum možného pohybu tak, že připojuje pohyb vidoucího tělesa k pohybu viděných těles; ale na druhé straně vytváří za těchto podmínek absolutní maximum pohybu vzhledem k nezávislé Duši, která tato tělesa „ovinuje“ a „předchází“.<sup>23)</sup> Takový je slavný případ matnosti v tanci ve filmu *Eldorado*.

Tento spiritualismus a tento dualismus dal francouzské kinematografií Abel Gance. Vidíme to dobře na obou aspektech, jichž u něho nabývá montáž. Podle prvního, na jehož objevení si nečiní nárok, ale který ovládá rozvíjení filmového materiálu, nachází relativní pohyb svou zákonitost v „posloupné vertikální montáži“: slavným příkladem je zrychlená montáž, jak se objevuje v *Kole života*, a také ve filmu *Napoléon*. Ovšem absolutní pohyb se definuje docela jiným postupem, který Gance nazývá „horizontální simultánní montáž“ a který nalezne své dvě hlavní formy v *Napoléonovi*: na jedné straně originální užití dvojexpozic, na druhé straně vynález trojitěho plátna a polyvize. Gance klade na sebe hodně velký počet dvojexpozic (někdy až šestnáct), vkládá mezi ně malé časové posuny, přidává k nim jiné a odebírá z nich další, a tak si je dokonale jist, že divák neuvidí, co je vrstveno: představivost je jakoby překročena, přesáhnuta, dospívá rychle ke své hranici. Ale Gance počítá s účinkem všech těchto dvojexpozic na duši, na ustavení rytmu přidaných a odebraných hodnot, který poskytuje duši ideu celku jako pocit nezměrnosti a nesmírnosti. Vynálezem trojitěho plátna dosahuje Gance simultánnosti tří aspektů téže scény nebo tří odlišných scén a konstruuje rytmy zvané „neretrogradovatelné“, rytmy, jejichž dvě krajnosti představují zpětný pohyb jednoho od druhého, s ústřední hodnotou společnou oběma. Spojením simultánnosti dvojexpozice a simultánnosti kontraexpozice Gance skutečně konstituuje obraz jako absolutní pohyb celku, který se mění. Není to již relativní oblast variabilního intervalu, kinetického zrychlení nebo zpomalení ve hmotě, nýbrž absolutní oblast světelné simultánnosti, světla v jeho roztahování, celku, který se mění a který je duchem (velká duchovní závitnice spíš než organická spirála, závitnice, která se někdy projeví přímo v pohybu

<sup>23)</sup> Srov. Abel Gance in *L'art du cinéma* od Pierra L'Herminiera, Seghers.

kamery, u Gance a u L'Herbiera). Byl to asi bod setkání s Delaunayovým „simultaneismem“.<sup>24)</sup>

S Gancem zkrátka objevuje francouzská škola kinematografii vznešenosti. Skladba obrazů-pohybů dává vždy obraz času v jeho dvou aspektech, čas jako interval a čas jako celek, čas jako variabilní přítomnost a čas jako nesmírnost minulého a budoucího. Například stálé odkazování na muže z lidu, na vojáka staré Napoleonovy gardy a na markytánku v Ganceově filmu *Napoléon* uvádí vleklou přítomnost přímého naivního svědka do epické nesmírnosti reflektované budoucnosti a minulosti.<sup>25)</sup> U René Claira naopak nepřestáváme nacházet v půvabné a pohádkové formě ten celek času, který se konfrontuje s variacemi přítomnosti. Nuže tím, co se takto objevuje s francouzskou školou, je nový způsob pojmání dvou znaků času: interval se stal variabilní a posloupnou numerickou jednotkou, která vstupuje do metrických vztahů s dalšími faktory, definuje v každém případě největší relativní množství pohybu ve hmotě a pro představivost; celek se stal Simultánem, nadměrností, nesmírností, která redukuje představivost na nemohoucnost a konfrontuje ji s její vlastní hranicí, v duchu se rodí ryzí myšlenka kvantity absolutního pohybu, která vyjadřuje celou jeho historii nebo jeho změnu, jeho vesmír. To je přesně Kantova matematická vznešenost. O této montáži, o této koncepci montáže řekneme, že je matematicko-duchovní, extenzivně-psychická, kvantitativně-poetická (Epstein hovořil o „lyrozofii“).

Bylo by možné postavit francouzskou školu bod po bodu proti německému expresionismu. „Více pohybu“ odpovídá „více světla!“ Pohyb se odpoutává, ale ve službách světla, aby je nechal

<sup>24)</sup> Delaunay se staví proti futuristům, pro něž je simultánnost hranic stále rychlejšího kinetického pohybu. Pro Delaunaye nemá simultánnost nic společného s kinetickým pohybem, nýbrž s ryzí pohyblivostí světla, tvořící své světelné a barevné formy a zahrnující je do svých kotoučů a závitnic, které jsou povahy času. S Delaunayovými koncepcemi seznámil francouzské filmaře Blaise Cendrars. Srov. Ganceův text *Le temps de l'image éclatée* in Sophie Daria, *Abel Gance hier et demain*, Ed. la Palatine. V podobném smyslu se mluví o Messiaenově hudebním simultaneismu, který se definuje přesně „rytmy o přidané hodnotě“ a „rytmy nenavratitelnými“ (Coléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, s. 65n.).

<sup>25)</sup> Srov. roli Fleurihou, jak ji analyzoval Norman King skrze postupné Ganceovy projekty: *Une épopée populiste*, Cinématographe, č. 83, listopad 1982.

jiskřit, tvořit nebo rozmísťovat hvězdy, rozmnožovat odlesky, rýsovat zářící stopy, jako ve velké music-hallové scéně v Dupontově filmu *Varieté*, nebo ve snu v Murnauově filmu *Poslední štace*. Světlo je zajisté pohyb a obraz-pohyb a obraz-světlo jsou dvě tváře téhož zjevení. Když světlo bylo před chvílí nezměrným pohybem rozpínání a když se prezentovalo v expresionismu jako mocný pohyb intenzity, intenzivní pohyb par excellence, nešlo o stejnou situaci. Existuje samozřejmě abstraktní kinetické umění (Richter, Ruttmann), ale extenzivní kvantita, přemístění v prostoru jsou jako rtuť, která nepřímo měří intenzivní kvantitu, její vzestup nebo její pokles. Světlo a stín přestávají vytvářet střídavý pohyb v rozpínání a přecházejí nyní do intenzivního zápasu, který má několik stadií.

Nejprve se staví nekonečná síla světla proti temnotám jako síle stejně nekonečné, bez níž by se nemohla projevit. Staví se proti temnotám, aby se projevila. Není to tedy nějaký dualismus a není to ani dialektika, protože jsme mimo jakoukoli organickou jednotu nebo totalitu. Je to nekonečná opozice, jak se objevila už u Goetha a u romantiků: světlo by nebylo ničím, alespoň ničím zjevným bez neprůhlednosti, proti níž se staví a která je činí viditelným.<sup>26)</sup> Vizuální obraz se tedy dělí na dva obrazy podle diagonály nebo vroubkované linie tak, že učinit světlo, jak říká Valéry, „předpokládá stínu chmurnou polovinu“. Je to nejen dělení obrazu nebo záběru, jak je nacházíme už v Ripperově filmu *Homunculus* (Homunkulus), a jak je znovu nacházíme u Langa, u Pabsta. Ale je to také matrice montáže v Pickově *Silvestrovské noci* (Silvester), který staví proti sobě temnotu brlohu a světlo elegantního hotelu, nebo ve filmu *Východ slunce* (Sunrise) od Murnaua, který proti sobě staví zářivé město a temnou bažinu. Střetnutí těchto dvou nekonečných sil určuje na druhém místě nulový bod, vzhledem k němuž je každé světlo konečným stupněm. Světlu totiž přísluší nastrojít nějaký vztah s černým jako negací = 0, vzhledem k němuž se definuje jako

<sup>26)</sup> Základním textem o světle a jeho vztazích s temnotami nebo neprůhledností je Goethova *Teorie barev*. Eliane Escoubasová o ní podala výtečnou analýzu, která může obsahovat mnoho filmových aplikací: *L'œil du teinturier*, Critique, č. 418, březen 1982. Expresionistické světlo je goethovské, tak jako francouzské světlo, blízké Delaunayovi, bylo newtonovské. Je pravda, že Goethova teorie zahrnuje jiný aspekt, s nímž se setkáme později: čistý vztah světla a bílé.



intenzita, intenzivní kvantita. Okamžik se zde objeví (v protikladu k extenzivní jednotě a části) jako to, co chápe velikost nebo světelný stupeň ve vztahu k černé. Proto je intenzivní pohyb neoddelitelný od poklesu, i virtuálního, který vyjadřuje jenom tuto vzdálenost k nulovému světelnému stupni. Pouhá myšlenka poklesu měří stupeň, při němž intenzivní množství *stoupá*, a tak i ve své největší slávě světlo Přírody upadá a nepřestává upadat. Je tedy také třeba, aby idea poklesu začala účinkovat a stala se reálným nebo materiálním poklesem v těch zvláštních případech bytí. Světlo má jenom ideální pád, ale den, ten má pád skutečný: takové je dobrodružství individuální duše, lapené černou dírou, jehož závrtné příklady nám podá expresionismus (u Murnaua pád Markétky ve *Faustovi*, pád v *Poslední štaci*, kde je hrdina pohlcen černou dírou toalet velkého hotelu, nebo u Pabsta pád Lulu v *Pandořině skříňce* [Die Büchse der Pandora]).

Takto tedy světlo jako stupeň (bílá) a nula (černá) vstupují do konkrétních vztahů kontrastu nebo smíšení. Je to, jak jsme viděli, celá kontrastní série bílých linií a černých linií, paprsků světla a obrysů stínu: proužkovaný a rýhovaný svět, který se objevuje už u Wieneho v malovaných dekoracích *Kabinetu doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari), ale který nabývá všech svých světelných hodnot s Langem v *Nibelunzích* – například světlo v mlází nebo svazky paprsků procházející skrze okna. Anebo je to série smíšená z šerosvitu, plynulá transformace všech jeho stupňů vytváří „fluidní škálu stupňování, která za sebou bez ustání následují“: Wegener a zvláště Murnau budou mistry tohoto vzorce. Je pravda, že velcí tvůrci dokázali postupovat po obou stranách a Lang dokázal dojít k nejsubtilnějším šerosvitům (*Metropolis*), tak jako Murnau dokázal vystopovat nejkontrastnější paprsky: například ve *Východu slunce* – scéna hledání utopené začíná světelnými pruhy luceren na černých vodách, které náhle uvolňují místo transformacím šerosvitu, jenž odstihuje tóny v celém svém průběhu. Stroheim, ať je jakkoli odlišný od expresionismu (zejména ve své koncepci času a pádu duší) přebírá jeho zacházení se světlem a objevuje se jako luminista stejně hluboký jako Lang i Murnau: někdy je to série pruhů jako světelných prutů, které pootvěřené žaluzie promítají na postel, obličej a bystu spící ženy v *Bláznivých ženách* (Foolish Wives), někdy jsou to všechny stupně šerosvitu

s protisvětlem a hrami nezřetelnosti jako ve večeři v *Queen Kelly* (Královna Kelly).<sup>27)</sup>

V tomto všem se expresionismus rozešel s principem organické skladby nastoleným Griffithem, který převzala většina sovětských dialektiků. Ale tento rozchod uskutečnil zcela jiným způsobem než francouzská škola. Nedovolává se jasné mechaniky kvantity pohybu v pevném nebo kapalném, ale temného močálovitého života, kam se noří všechny věci, které jsou buď rozeklány stíny, nebo jsou ukryty v mlhách. *Neorganický život věcí*, strašlivý život, který ignoruje moudrost a meze organismu, to je první princip expresionismu, platný pro celou Přírodu, to znamená pro nevědomého ducha ztraceného v temnotách, když se světlo stává neprůhledným, *lumen opacatum*. Mezi přirozenými substancemi a umělými produkty, kandelábry a stromy, turbinou a sluncem už z tohoto hlediska není rozdíl. Zeď, která žije, je něco děsivého; ale je to rovněž náčiní, nábytek, domy a jejich střechy, které se nachylují, stlačují, číhají nebo chňapou. Stíny domů pronásledují toho, kdo běží ulicí.<sup>28)</sup> Ve všech těchto případech se proti organickému klade nikoli mechanické, ale vitální jako mocná preorganická zárodečnost, společná živému i neživému, hmotě, která se pozdvihuje až k životu, a životu, který se rozprostírá do celé hmotě. Živočich ztratil organično, stejně jako hmota získala život. Expresionismus se může dovolávat ryzí kinetiky, je to divoký pohyb, který nerespektuje ani organickou konturu, ani mechanická určení horizontály a vertikály; jeho průběh je průběhem neustále se lomící linie, kde každá změna směru vyznačuje zároveň sílu překážky a moc nového impulzu, zkrátka podřízení extenzivního intenzitě. Worringer jako první teoretik vytvořil termín „expresionismus“ a definoval jej protikladem životního elánu

<sup>27)</sup> Lotte Eisner, *Notes sur le style de Stroheim*, Cahiers du cinéma, č. 67, leden 1957. V *L'écran démoniaque* (Encyclopédie du cinéma) analyzuje Lotte Eisner stále oba postupy, pruhování a šerosvity expresionismu; a ve své knize *Murnau, Le Terrain vague*, zvláště s. 88–89 a 162.

<sup>28)</sup> Hermann Warm popisuje dekoraci Murnauova ztraceného filmu *Fantom* (Phantom): ulice v exteriéru, jejíž levá strana je skutečně postavena, ale pravá strana je zabrána umělými průčelími postavenými na koleji. Takto vrhala průčelí ve stále rychlejší pohyb svůj stín na nehybné domy na druhé straně a jako by pronásledovala onoho mladého muže. Warm podává jiný příklad vyňatý z téhož filmu, kde komplikovaný mechanismus vytváří současně pohyb víru a pád do černé díry. Srov. Lotte Eisner, *Murnau*, s. 231–232.

vůči organickému zobrazení, vyvolávajícím dekorativní „gotickou nebo severní“ linii, lomenou linií, která nevytváří žádnou konturu, kde by se odlišily forma a pozadí, nýbrž prochází klikatě mezi věcmi, tu je unáší do nějakého „bez-pozadí“, kde se sama ztrácí, tu je rozvíří v nějaké „bez-foremnosti“, kde se obrací v „neuspořádanou křeč“.<sup>29)</sup> Automaty, roboti a loutky nejsou již tedy mechanismy, které zhodnotí nebo zvětší množství pohybu, ale náměsíčníci, zombie nebo golemové, kteří vyjadřují intenzitu tohoto neorganického života: nejen *Golem* (Der Golem) od Wegenera, ale i gotický film hrůzy z doby okolo roku 1930 s filmy *Frankenstein* (Frankenstein) a *Bride of Frankenstein* (Frankensteinova nevěsta) od Whalea a *White Zombie* (Bledá zombie) od Halperina.

Geometrie neztrácí svá práva, ale je to docela jiná geometrie než ve francouzské škole, protože je osvobozena, přinejmenším přímo, od údajů, které podmiňují extenzivní množství, a od metrických vztahů, které určují pohyb v homogenním prostoru. Je to geometrie „gotická“, která vytváří prostor, místo aby jej popisovala: nepostupuje už metrizací, nýbrž prodloužením a akumulací. Linie jsou protaženy mimo každé měřítko až do svých bodů setkání, zatímco body jejich rozchodu produkují nahromadění. Hromadění se může týkat světla nebo stínu, jako se mohou prodloužení stát stíny nebo světlem. Lang objevuje nepravá světelná připojení, která vyjadřují intenzivní změny celku. Je to násilná perspektivistická geometrie, která postupuje projekcemi a končinami stínů se šikmými perspektivami. Diagonály a kontradiagonály se snaží nahradit horizontálu a vertikálu, kužel nahrazuje kruh a kouli, ostré úhly a špičaté trojúhelníky nahrazují zakřivené nebo pravouhlé linie (Caligariho dveře, lomenice domů a klobouky v *Golemovi*). Srovnáme-li monumentální L'Herbierovu architekturu s Langovou (*Nibelungové*, *Metropolis*), vidíme, jak Lang postupuje prodloužováním linií a bodů hromadění, které se jen nepřímou překládají do metrických vztahů.<sup>30)</sup> Jestliže lidské tělo vstupuje přímo do těchto „geometrických seskupení“, je-li „základním činitelem této architektury“, není to přesně proto, že „stylizace transformuje lidské na mechanický činitel“, což je formulace, která by se spíše

<sup>29)</sup> Worringer, *L'art gothique*, Callimard, s. 66–80. Téma neorganického života ve filmu zvláště rozvinul Rudolf Kurz, *Expresionismus und Film*, Berlín 1926.

<sup>30)</sup> O geometrii u Langa srov. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque (Architecture et paysage de studio a Le maniement des foules)*.

hodila na francouzskou školu, ale protože každý rozdíl mezi mechanickým a lidským se zhroutil, tentokrát však ve prospěch mocné neorganické síly věcí.

Zdálo by se, že v kontrastech bílé a černé nebo ve variacích šerosvitu bílé ztmavne a černé zesvětlí. Je to jako dva stupně zachycené v témž okamžiku, body nahromadění, které odpovídají vynořování barvy v Goethově teorii: modrá jako zesvětlená černá, žlutá jako ztmavlá bílá. A navzdory pokusům o monochromii a dokonce o polychromii u Griffitha a u Ejzenštejna, byl předchůdcem opravdového kolorismu v kinematografii nepochybně expresionismus. Goethe vysvětloval přesně, že dvě základní barvy žlutá a modrá jakožto stupně byly uchopeny v *pohybu intenzifikace*, který je po obou stranách doprovázen načervenalým odleskem. Intenzifikace stupně je jako případ umocněný na druhou, což je vyjádřeno oním odleskem. Načervenalý nebo blyštivý odlesk bude sledovat všechna stadia intenzifikace, měňavý lesk, zrcadlení, třpyt, jiskření, iradiaci, fluorescenci, fosforescenci. Všechny tyto aspekty skandují stvoření robota v *Metropolis* stejně jako stvoření Franksteina a jeho snoubenky. Stroheim z nich vytváří mimořádné kombinace, jimž vystavuje živé, perverzní bytosti nebo nevinné oběti: a tak, jak to analyzuje Lotte Eisnerová v pozdní večeri ve filmu *Queen Kelly*, se nevinná mladá dívka dostává mezi dva ohně, oheň svíček na stole před ní, který se *mihotá* po jejím obličejí, a oheň v krbu za ní, který ji obklopuje světelnou *aureolou* (bude jí tudíž příliš teplo a nechá si sejmut pláštěl, který ji přikrývá...). Avšak mistrem všech těchto stadií a aspektů, které označují současně příchod ďábla a hněv Boží, je Murnau.<sup>31)</sup> Goethe totiž dobře ukázal, že intenzifikace obou stran (žlutého i modrého), se nespokojila s načervenalými odlesky, které ji doprovázely jako vzrůstající účinky jasu, nýbrž kulminovala v živé červeně jakožto třetí barvě, která se stala nezávislou, ryzím rozžhavením nebo plápoláním hrozného světla, které spalovalo svět a jeho bytosti. Je to, jako kdyby ukončená intenzita nyní znovu našla na vrcholu své vlastní intenzifikace záblesk nekonečna, od kterého se vyšlo. Nekonečno nepřestalo pracovat v konečném, které je restituuje v této ještě vnímatelné formě. Duch neopustil Přírodu, oživil

<sup>31)</sup> Srov. zvláště analýzu jiskření napsanou Rohmerem, *L'organisation de l'espace dans le „Faust“ de Murnau*, 10-18, s. 48. (Eliane Escoubasová v citovaném článku studuje účinky jasu a intenzifikace podle Goethovy teorie barev.)

veškerý neorganický život, ale nedokáže se v něm odhalit a znovu nalézt jinak než jako duch zla, který spaluje celou Přírodu. Je to kruh plamenů při zvyvání démona ve Wegenerově *Golemovi* nebo Murnauově *Faustovi*. Je to Faustova hranice. Je to „fosforeskující hlava démona se smutnými a prázdnými očima“ u Wegenera. Je to planoucí Mabusova hlava a hlava Mefista. Jsou to momenty vznešenosti, opětovná shledání s nekonečnem v duchu zla: zvláště u Murnaua neprochází *Upír Nosferatu* (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens) jenom všemi aspekty šerosvitu, protisvětla a neorganického života stínů, nevytváří jenom všechny momenty načervenalého odlesku, ale kulminuje, když jej mocné světlo (sytá červeň) oddělí od temného pozadí, nechá jej ještě bezprostředněji vynořit se z přímějšiho „bez-pozadí“ a uděluje mu zdání všemocnosti za jeho zploštělou formou.<sup>32)</sup>

Tato nová vznešenost není totéž jako vznešenost francouzské školy. Kant rozlišoval dva druhy Vznešenosti, matematickou a dynamickou vznešenost, nesmírné a mocné, ohromné a beztvaré. Obojí bylo charakteristické tím, že se zbavovalo organické skladby, jedno jejím přesahem, druhé jejím rozbitím. V matematické vznešenosti se jednotka extenzivní míry mění tak, že ji obratovnost už nedokáže sjednotit, naráží na svou vlastní ohraničenost, ničí se, avšak uvolňuje místo schopnosti myslet, která nás nutí pojímat nesmírnost nebo ohromnost jako celek. V dynamické vznešenosti se intenzita zdvíhá až k takové síle, že oslní nebo zničí naše organické bytí, zasáhne je hrůzou, ale podnítlí schopnost myslet, skrze kterou se cítíme být nadřazeni tomu, co nás ničí, aby v nás objevila supraorganickou mysl, která dominuje celému anorganickému životu věcí: tehdy již nemáme strach, protože víme, že duchovní „určení“ je vlastně neporazitelné.<sup>33)</sup> Stejně

<sup>32)</sup> Bouvier a Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 135–136: „Bodové reflektory, které kreslí bílý kruh za postavami takovým způsobem, že formy se zdají být méně určovány svým vlastním pohybem a spíše se jeví jako vyloučené, vyhnané z jakéhosi bez-pozadí nebo z nějakého původnějšího pozadí, než je to jejich, ponořené částečně do jasu. (...) Tímto rozhodem to, co se aktualizuje před touto skvrnou světla a co způsobuje vpád, fantom odříznutý od pozadí, není to, co obvykle zůstává schováno v té hluboké prchavosti, kterou navozuje například šerosvit. Odtud často plochý ráz figur, jež jsou takto osvětleny, a pocit, že se tyto figury drží samou svou povahou slínu, aniž by se v něm nějak romanticky obohacovaly. (...) Tento účinek není redukovatelný na účinek protisvětla.“ (Podtrhl C. D.)

<sup>33)</sup> Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, § 26–28.

není podle Goetha planoucí červeň pouze strašlivou barvou, v níž hoříme, ale barvou nejušlechtlejší, která obsahuje všechny ostatní a vyvolává nadřazenou harmonii jako celý chromatický kruh. A právě k tomu dochází nebo může dojít v příběhu, který nám vypravuje expresionismus z hlediska dynamické vznešenosti: *neorganický život věcí* kulminuje v ohni, který nás spaluje a který spaluje celou Přírodu, jedná jako duch zla nebo temnot; ale nejvyšší obětí, kterou v nás tento duch podněcuje, uvolňuje v naší duši *nepsychologický život mysli*, který patří spíše naší organické individualitě než přírodě, který je boží částí v nás, vztahem duchovním, kdy jsme s Bohem jako světlem sami. Tak se zdá, že duše stoupá ke světlu, ale ona spíše dosáhla světelné části sebe samé, u které nastal jen ideální pád a která spíše dopadla na svět, než že by se do něho pohroužila. Planoucí se stalo nadpřirozeným a nadmyslovým jako Ellenina oběť v *Upírovi Nosferatu* nebo oběť ve *Faustovi* nebo dokonce oběť Indre v *Východu slunce*.

Všimněme si z tohoto hlediska výrazného rozdílu mezi expresionismem a romantismem, neboť v expresionismu už nejde jako v romantismu o usmíření Přírody a Mysli, Mysli, která je v Přírodě zbavena rozumu, a Mysli, která v ní sama sebe znovu dobývá: tato koncepce implikovala jako dialektický vývoj ještě organickou totalitu. Zatímco expresionismus pojímá v zásadě jen celek duchovního Vesmíru plodícího své vlastní abstraktní formy, své bytosti světla, svá připojení, která se zdají citlivému oku nepravá. Drží stranou chaos člověka a Přírody.<sup>34)</sup> Nebo nám spíše říká, že existuje a bude

<sup>34)</sup> Srov. Worringerův text o expresionismu jakožto „novém umění“, citovaný Bouvierem a Leutratem, s. 175–179. Vzdor výhradám některých kritik se nám Worringerovy modernistické postoje zdají velmi blízké postojům Kandinského (*Über das Geistige in der Kunst*, původní vydání R. Piper & Co., Mnichov 1912. [Český překlad: *O duchovnosti v umění*, Triáda, Praha 1998.] Oba odsuzují u Goetha a u romantismu starostlivost o usmíření Ducha-Přírody, která udržuje umění v individualistické a senzualistické perspektivě. Koncipují naopak „spirituální umění“ jako určitý svazek s Bohem, které přesahuje osoby, drží Přírodu stranou, a vrací je do chaosu, z něhož moderní člověk musí vyhlednout. Nejsou si vůbec jisti, že se podnik vydáří, ale není na vybranou: odtud Worringerovy poznámky o „křiku“ jako jediném a přece možná iluzorním vyjádření expresionismu. Tento pesimismus týkající se světa-chaosu se znovu objevuje v expresionistické kinematografii a relativně zřídka se tu vyskytuje i myšlenka duchovní spásy, která prochází obětí. Shledáváme se s ní především u Murnaua, častěji než u Langa. Ale Murnau je také ze všech expresionistů romantismu nejbližší: uchovává si individualismus a „senzualismus“, které se budou projevat stále svobodněji v jeho americkém období ve *Východu slunce* a zvláště v *Tabu* (Tabou).

existovat jen chaos, nevrátíme-li se do onoho duchovního světa, o němž on sám často pochybuje; oheň chaosu nad ním často vítězí nebo je nám ohlašován jako ještě na dlouhý čas triumfující. Zkrátka expresionismus nepřestává vykreslovat svět rudě na rudém, přičemž jedno se vztahuje ke strašlivému neorganickému životu věcí, druhé ke vznešenému nepsychologickému životu myslí. Expresionismus dosahuje křiku – křik Markéty, křik Lulu –, který prozrazuje stejně tak hrůzu neorganického života jako možná iluzorní otevřenost duchovního vesmíru. Ejzenštejn rovněž dospíval ke křiku, ale způsobem dialektika, to znamená kvalitativním skokem, který rozvíjel celek. Nyní je naopak celek ve výši a směřuje se s ideálním vrcholem pyramidy, která stoupá neustále, přičemž odsouvá svůj základ. Celek se stal v pravém smyslu nekočnou intenzifikací, která se uvolnila ze všech stupňů, která prošla ohněm, ale jenom aby zpřetrhala své citové vazby s hmotným, s organickým a lidským, aby se odpoutala od všech stavů minulosti a odkryla tak abstraktní duchovní Formu budoucnosti (*Rytmus* [Rhythmus] Hanse Richtera).

Viděli jsme tedy čtyři typy montáže. Znamená to, že obrazy-pohyby jsou pokaždé objektem velmi odlišných skladeb: empirická či spíše empiristická organicko-aktivní montáž americké kinematografie; organická či materiální dialektická montáž sovětské kinematografie; kvantitativně-psychická montáž francouzské školy, rozcházející se s organickým; intenzivně-duchovní montáž německého expresionismu, která svazuje neorganický život s životem nepsychologickým. To jsou velké vize filmových tvůrců s jejich konkrétní praxí. Vyhne se například myšlence, že paralelní montáž je danost, kterou nacházíme všude, vyjma velmi obecného pojetí, neboť sovětská kinematografie ji nahrazuje montáží protikladů, expresionistická kinematografie montáží kontrastu atd. Pokusili jsme se ukázat praktickou a teoretickou rozrůzněnost typů montáže podle organického, dialektického, extenzivního a intenzivního pojetí skladby obrazů-pohybů. Bylo to myšlení nebo filozofie kinematografie a také její technika. Bylo by hloupé říci, že jedna z těchto teorií-praxí je lepší než jiná nebo že představuje pokrok (technické pokroky se uskutečnily v každém z těchto směrů, předpokládají je, namísto aby je určovaly). Jediná obecnost montáže spočívá v tom, že klade kinematografický obraz do vztahu s celkem, to znamená s časem pojatým jako Otevřenost.

Poskytuje tedy nepřímý obraz času zároveň v partikulárním obrazu-pohybu a v celku filmu. Je to na jedné straně variabilní přítomnost, na druhé straně nesmírnost budoucnosti a minulosti. Zdálo se nám, že formy montáže určovaly rozdílně tyto dva aspekty. Variabilní přítomnost se mohla stát intervalem, kvalitativním skokem, numerickou jednotkou, intenzivním stupněm, a celek celkem organickým, dialektickým souhrnem, nezměrným úhrnem matematické vznešenosti, intenzivním úhrnem dynamické vznešenosti. Co je nepřímý obraz času a jaké jsou srovnatelné šance přímého obrazu-času, na to se podíváme až později. Nyní, je-li pravda, že obraz-pohyb má dvě tváře, z nichž jedna je obrácena k souborům a jejich částem a druhá k celku a jeho změnám, musíme zkoumat právě tento obraz: obraz-pohyb sám o sobě, ve všech jeho druzích a s jeho dvěma tvářemi.

## Obraz-pohyb a jeho tři variace

### Druhý komentář k Bergsonovi

11 Historická krize psychologie se časově shoduje s momentem, kdy již nebylo možné udržovat jistý postoj: tento postoj spočíval v kladení obrazů do vědomí a pohybů do prostoru. Podle něho jsou ve vědomí pouze kvalitativní, nerozprostraněné obrazy. A v prostoru jsou pouze rozprostraněné, kvantitativní pohyby. Jak ale přejít z jednoho řádu do druhého? Jak ale vysvětlit, že pohyby najednou produkují obraz, jako je tomu při vnímání, nebo že obraz produkuje pohyb, jako je tomu při volném jednání? Dovoláváme-li se mozku, je třeba jej vybavit zázračnou mocí. A jak zabránit tomu, aby pohyb již nebyl alespoň virtuálním obrazem a aby obraz již nebyl alespoň možným pohybem? To, co se zdálo bezvýhodné, bylo koneckonců střetnutí materialismu a idealismu, kdy jeden chtěl znovu ustavit řád vědomí s čistými materiálními pohyby, druhý řád vesmíru s čistými pohyby ve vědomí.<sup>1)</sup> Bylo třeba za každou cenu překlenout tuto dualitu obrazu a pohybu, vědomí a věci. Ve stejné době se do tohoto úkolu pouštějí dva velmi rozdílní autoři, Bergson a Husserl. Každý vydal svůj válečný pokřik: veškeré vědomí je vědomím *něčeho* (Husserl) nebo spíše veškeré vědomí je něco (Bergson). Bezpochyby mnoho faktorů vnějších filozofii vysvětlovalo, že starý postoj se stal nemožným. Byly to faktory sociální a vědecké, které vkládaly stále více pohybu do vědomého života a stále více obrazů do materiálního světa. Jak od té doby nebrat v úvahu film, který se rovněž na onu chvíli připravoval a který měl ozřejmit *obraz-pohyb* způsobem sobě vlastním?

Je pravda, že Bergson, jak jsme viděli, nachází v kinematografii na první pohled jen falešného spojence. Co se týče Husserla, ten se, podle našich vědomostí, vůbec kinematografie nedovolává (poznamenejme, že ani Sartre se mnohem později, když v *L'imaginaire* [Imaginárno] dělá inventář a analýzu všech druhů obrazů, nezmiňuje o kinematografickém obrazu). Merleau-Ponty se příležitostně pokouší o konfrontaci kinematografie – fenomenologie, aby

<sup>1)</sup> To je nejobecnější téma první kapitoly a závěru *Matière et mémoire* (Hmota a paměť).

i on viděl v kinematografii dvojznačného spojence. Jenomže důvody fenomenologie a důvody Bergsonovy jsou tak rozdílné, že sama jejich opozice nás musí vést. Fenomenologie vytyčuje jako normu „přirozené vnímání“ a jeho podmínky. Nuže 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...“ Vnímáný nebo učiněný pohyb se pak zajisté musí chápat nikoli ve smyslu nějaké inteligibilní formy (Ideje), která by se aktualizovala ve hmotě, nýbrž v senzibilní formě (Gestalt), která organizuje vjemové pole jako funkci nějak situovaného intencionálního vědomí. Kinematografie nás ovšem marně k věcem přibližuje nebo od nich vzdaluje, marně nás kolem nich otáčí: potlačuje totiž jak zakotvení subjektu, tak horizont světa, takže nahrazuje podmínky přirozeného vnímání implicitním věděním a druhotnou intencionalitou.<sup>2)</sup> Film se nesměšuje s jinými uměními, která spíše směřují k ireálnu skrze svět, ale vytváří ireálnu nebo vyprávění ze světa samého: s kinematografií se svět stává svým vlastním obrazem, a ne že by se z nějakého obrazu stával svět. Všimněme si, že fenomenologie v jistých ohledech setrvává u předkinematografických podmínek, které vysvětlují její rozpačitý postoj: dává přednostní právo přirozenému vnímání, což způsobuje, že pohyb se ještě vztahuje k *pozicím* (jen existenciálním namísto esenciálních); kinematografický pohyb je pak současně označován jako nevěrný podmínkám vnímání, ale rovněž vychvalován jako nové vyprávění schopné „přiblížit se“ vnímanému a vnímajícímu, světu a vnímání.<sup>3)</sup>

Bergson usvědčuje kinematografii jako dvojakého spojence docela jinak. Neboť když kinematografie nerozeznává pohyb, činí tak stejným způsobem a ze stejných důvodů jako u přirozeného vnímání: „Zmocňujeme se jakoby mžikových obrazů skutečnosti, která probíhá (...), vnímání, rozumové chápání, řeč tak obecně postupují.“<sup>4)</sup> Tím je řečeno, že pro Bergsona nemůže být modelem přirozené vnímání, které nemá žádné privilegium. Modelem bude spíše určitý stav věcí, který se nepřestává měnit, hmota-proudění,

<sup>2)</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Callimard, s. 82.

<sup>3)</sup> To se nám alespoň objevuje v komplexní, fenomenologii inspirované teorií Alberta Laffaye, *Logique du cinéma*. Masson.

<sup>4)</sup> *EC*, s. 753 (305). [VT, s. 413.]

kde není možné vyznačit žádný bod zakotvení ani střed referencí. Na základě tohoto stavu věcí by bylo třeba ukázat, jak se mohou v některých bodech formovat taková místa, která by si prosazovala pevné mžikové pohledy. Jednalo by se tedy o „dedukci“ vědomého, přirozeného *nebo* kinematografického vnímání.<sup>5)</sup> Ale kinematografie představuje možná velkou výhodu: právě proto, že jí chybí těžiště zakotvení a horizontu, jí výřezy, s nimiž pracuje, nezabraňují vystupovat po té cestě, po níž přirozené vnímání sestupuje. Namísto toho, aby kráčela od bezstředového stavu věcí k dostředivému vnímání, by mohla znovu vystupovat k bezstředovému stavu věcí a přibližovat se mu. I kdybychom hovořili o aproximaci, byl by to opak té, jíž se dovolává fenomenologie. I skrze svou kritiku kinematografie by si s ní Bergson dobře rozuměl, mnohem víc, než si sám myslí. Uvidíme to v pronikavé první kapitole *Matière et mémoire*.

Nacházíme se ve skutečnosti před výkladem světa, kde OBRAZ = POHYB. Nazvěme Obraz souborem toho, co se jeví. Není dokonce možno říci, že nějaký obraz působí na jiný nebo reaguje na jiný. Neexistuje pohyblivý útvar, který se odlišuje od vykonaného pohybu, neexistuje nic, s čím by se pohybovalo a co by se lišilo od přijatého pohybu. Všechny věci, to znamená všechny obrazy, se směřují se svými akcemi a reakcemi: je to univerzální variace. Každý obraz je jen „cestou, po níž všemi směry procházejí modifikace, jež se šíří do nesmírnosti vesmíru“. *Každý obraz působí na druhé a reaguje na druhé, na „všechny své podoby“ a „všemi svými elementárními částmi“*.<sup>6)</sup> „Pravda je, že pohyby jsou velmi jasné jakožto obrazy a že není proč hledat v pohybu něco jiného nežli to, co je v něm vidět.“<sup>7)</sup> Atom je obraz, který sahá až tam, kam sahají jeho akce a reakce. Mé tělo je obraz, tedy soubor akcí a reakcí. Mé oko, můj mozek jsou obrazy, části mého těla. Jak by mohl můj mozek obsahovat obrazy, když je jedním z nich? Vnější obrazy na mě působí, předávají mi pohyb, a já pohyb znovu sestavuji: jak by mohly obrazy být v mém vědomí, když já sám jsem obraz, to znamená pohyb? A navíc, mohl bych na této úrovni hovořit o sobě, o oku, o mozku a o těle? Je to z pouhé pohodlnosti, neboť zde nelze ještě nic identifikovat. Byl by to spíš plynný stav. Já, mé tělo by bylo spíše souborem molekul a bez ustání obnovovaných atomů. Mohu dokonce

<sup>5)</sup> *MM*, s. 182 (28): „Říkámi tudíž, že vědomé vnímání musí nastat.“

<sup>6)</sup> *MM*, s. 187 (34).

<sup>7)</sup> *MM*, s. 174 (18).

mluvit o atomech? Neodlišovaly by se od světů, od interatomických vlivů.<sup>8)</sup> Je to příliš vřelý stav hmoty, než aby se tam rozlišila pevná tělesa. Je to svět univerzální variace, univerzálního vlnění, univerzálního šplouchání: neexistují tam ani osy, ani střed; ani vpravo, ani vlevo; ani nahoře, ani dole...

Tento nekonečný soubor všech obrazů vytváří jakýsi plán imanence. Na tomto plánu existuje obraz sám o sobě. Toto „o sobě“ obrazu je hmota: nikoli něco, co by bylo skryto za obrazem, nýbrž naopak absolutní identita obrazu a pohybu. Právě identita obrazu a pohybu nás vede bezprostředně k závěru o identitě obrazu-pohybu a hmoty. „Řekněte, že moje tělo je hmota, nebo řekněte, že je obraz...“<sup>9)</sup> *Obraz-pohyb a hmota-proudění* jsou striktně vzato totéž.<sup>10)</sup> Je tento materiální vesmír vesmírem mechanismu? Ne, neboť (jak ukáže *Vývoj tvořivý*) mechanismus implikuje uzavřené systémy, akce styku, nehybné okamžité řezy. Tedy právě v tomto vesmíru nebo na tomto plánu jsou vyřiznuty uzavřené systémy, ukončené soubory; umožňuje je vnějškovostí jejich částí. On sám však není jedním z nich. Je to soubor, ale soubor nekonečný: plán imanence je pohyb (líc pohybu), který se vytváří mezi částmi každého systému a od jednoho systému k jinému, všechny je prochází, mísí je a podřizuje je podmínce, která jim brání být absolutně uzavřené. Je také určitým řezem; avšak navzdory jistým nejasnostem Bergsonovy terminologie to není nehybný a okamžitý řez, je to řez pohyblivý, řez nebo časová perspektiva. Je to blok časoprostoru, jelikož mu pokaždé přísluší čas toho pohybu, který se v něm odehrává. Bude existovat dokonce nekonečná série takových bloků nebo pohyblivých řezů, které budou stejně tak prezentacemi plánu, odpovídajícími sledu pohybů vesmíru.<sup>11)</sup> A plán není odlišný

<sup>8)</sup> *MM*, s. 188 (36). Srov. atomy nebo silokřivky.

<sup>9)</sup> *MM*, s. 171 (14).

<sup>10)</sup> *EC*, s. 748 (299). [VT, s. 408.]

<sup>11)</sup> S tímto pojmem plánu imanence a vlastnostmi, které mu dáváme, jako bychom se od Bergsona vzdalovali. Přesto se domníváme, že jsme mu věrni. Bergsonovi se vskutku stává, že prezentuje plán hmoty jako jakýsi „okamžitý řez“ stávání se (*MM*, s. 223 nebo 81). Avšak to je z důvodů usnadnění výkladu. Neboť, jak již Bergson připomíná a jak později připomene ještě přesněji (s. 292 nebo 169), je to plán, kde se nepřestávají objevovat a šířit pohyby, které vyjadřují změny v stávání. Zahnuje tedy čas. Je tam čas jakožto proměnná pohybu. Ba co víc, plán sám je pohyblivý, říká Bergson. Každému souboru pohybů, který vyjadřuje změnu, bude skutečně odpovídat prezentace tohoto plánu. Idea bloků časoprostoru není tedy nikterak protichůdná Bergsonově tezi.

od této prezentace plánů. Není to záležitost mechanismu, ale mašinitismu. Materiální vesmír, plán imanence je *strojovým uspořádáním obrazů-pohybů*. V tom je mimořádný Bergsonův předstih: vesmír jako kinematografie o sobě, metakinematografie, přináší na samu kinematografii docela jiný pohled než ten, který Bergson navrhl ve své explicitní kritice.

Jak je však možné hovořit o obrazech o sobě, které nejsou pro nikoho a k nikomu se neobracejí? Jak hovořit o nějakém Zjevování, když dokonce neexistuje oko? Je to možné přinejmenším ze dvou důvodů. Zaprvé proto, abychom obrazy odlišili od věcí pojímaných jako tělesa. Naše vnímání a naše řeč totiž rozlišují tělesa (podstatná jména), vlastnosti (přídavná jména) a činnosti (slovesa). Avšak činnosti v tomto přesném smyslu již nahradily pohyb ideou přechodného místa, kam pohyb směřuje, nebo výsledku, jehož dosahuje; a kvalita nahradila pohyb ideou stavu, který přetrvává v očekávání, že jej nahradí jiný stav; a těleso nahradilo pohyb ideou subjektu, který jej vykoná, nebo objektu, který prodělá pohyb vehikula, jež jej ponese.<sup>12)</sup> Uvidíme, že takové obrazy se skutečně ve vesmíru formují (obrazy-akce, obrazy-afekce, obrazy-vjemy). Závisejí však na nových podmínkách a v tuto chvíli se zajisté nemohou objevit. Nyní máme pouze pohyby zvané obrazy, abychom je odlišili od všeho, čím dosud nejsou. Tento negativní důvod však není dostatečný. Pozitivní důvod je, že plán imanence je úplně celý Světlem. Soubor pohybů, akcí a reakcí je světlo, které se rozptyluje, které se šíří „bez odporu a beze ztráty“.<sup>13)</sup> Identita obrazu a pohybu je zdůvodněna identitou hmoty a světla. Obraz je pohyb, jako hmota je světlo. Až později, v *Durée et simultanée* (Trvání a současnost), Bergson ukáže význam inverze uskutečněné teorií relativity mezi „liniemi světla“ a „tuhými liniemi“, „světelnými figurami“ a „pevnými nebo geometrickými figurami“: s relativitou „je to figura světla, jež vnucuje své podmínky tuhé figuře“.<sup>14)</sup> Připomeneme-li

<sup>12)</sup> EC, s. 749–751 (300–303). [VT, s. 409–412.]

<sup>13)</sup> MM, s. 188 (36).

<sup>14)</sup> Henri Bergson, *Durée et simultanée*, kap. V. Je znám význam a dvojnáčnost této knihy, v níž se Bergson konfrontuje s teorií relativity. Jestliže však údajně Bergson zakázal její reedici, pak nikoli proto, že si všiml chyby, které měl učinit. Dvojnáčnost vycházela spíše od čtenářů, kteří se domnívali, že Bergson diskutoval o samotných Einsteinových teoriích. Zjevně tomu tak nebylo (avšak Bergson nemohl toto nedorozumění rozptýlit). Právě jsme viděli, že zcela akceptoval prvenství světla

si hluboké Bergsonovo přání vytvořit filozofii, která by byla filozofií moderní vědy (nikoliv ve smyslu reflexe o této vědě, to znamená epistemologií, nýbrž naopak ve smyslu vynalezení autonomních pojmů schopných korespondovat s novými symboly vědy), pochopíme, že konfrontace Bergsona s Einsteinem byla nevyhnutelná. První aspekt, jehož tato konfrontace nabývá, je tvrzení o rozptýlení nebo šíření světla v celém plánu imanence. V obrazu-pohybu nejsou ještě tělesa nebo tuhé linie, ale nic než linie a figury světla. Těmi figurami jsou bloky časoprostoru. Jsou to obrazy o sobě. Neukazují-li se někomu, to znamená oku, pak proto, že světlo ještě není odraženo ani zastaveno a že „stále se šíříc, [není] nikdy odhaleno“.<sup>15)</sup> Jinak řečeno, oko je ve věcech, ve světelných obrazech o sobě. „*Fotografie, existuje-li fotografie, je již sejmuta, je již okopírována v samém nitru věcí a pro všechny body prostoru...*“

To se rozchází s veškerou filozofickou tradicí, která světlo kladla spíše na stranu ducha a dělala z vědomí jakýsi světelný svazek, který vytahoval věci z jejich vrozené temnoty. Ještě fenomenologie plně participovala na této antické tradici; jen namísto toho, aby ze světla dělala nějaké světlo nitra, otevřela je vnějšku, tak trochu jako kdyby intencionalita vědomí byla paprskem elektrické lampy („každé vědomí je vědomím něčeho...“). Pro Bergsona je tomu zcela naopak. To věci jsou světelné samy sebou, aniž by je cokoli osvětlovalo: veškeré vědomí je něčím, směšuje se s věcí, to znamená s obrazem světla. Jde však o plnoprávné vědomí, všude rozptýlené, jež se nezjevuje; jde skutečně o fotografii již sejmutou a okopírovanou ve všech věcech a pro všechny body, ale „průsvitnou“. Dojde-li posléze k tomu, že se jisté faktické vědomí ustaví ve vesmíru, v tom či onom místě plánu imanence, je to proto, že světlo zastavily nebo odrazily velmi speciální obrazy a poskytly „černé plátno“, které na desce chybělo.<sup>16)</sup> Není to zkrátka vědomí, které je světlem, je to soubor obrazů nebo světlo, které je

a bloků časoprostoru. Diskuse se týkala jiné věci: brání tyto bloky existenci univerzálního času pojímaného jako stávání nebo trvání? Bergson nikdy nevěřil, že teorie relativity je falešná, nýbrž se prostě domníval, že není schopna ustavit filozofii reálného času, která by mu odpovídala.

<sup>15)</sup> MM, s. 186 (34).

<sup>16)</sup> MM, s. 188 (36). „Fotografie celku je tu průsvitná: za deskou schází černé plátno, na kterém by jasně vystupoval obraz.“

vědomím imanentním hmotě. Co se týče *našeho* faktického vědomí, bude pouze neprůsvitností, bez níž by světlo „stále se šířilo nebylo nikdy odhaleno“. Protiklad Bergsona a fenomenologie je po této stránce radikální.<sup>17)</sup>

O plánu imanence nebo o plánu hmoty můžeme tedy říci, že to je: soubor obrazů-pohybů; sbírka linií nebo figur světla; série bloků časoprostoru.

21 Co se děje a co se může dít v tomto bezstředovém vesmíru, kde vše reaguje na vše? Nelze zavádět nějaký odlišný faktor jiné povahy. To, co se může dít, je tedy následující: v libovolných bodech roviny se objeví *interval*, rozpětí mezi akcí a reakcí. Bergson od toho víc nevyžaduje: pohyby a intervaly mezi pohyby, které poslouží jako jednotky (o přesně totéž požádá také Dziga Vertov ve svém materialistickém pojetí filmu).<sup>18)</sup> Je zřejmé, že tento fenomén intervalu je možný pouze v té míře, v níž plán hmoty zahrnuje čas. Rozpětí, interval stačí Bergsonovi k definování jednoho ovšem velice zvláštního typu obrazů mezi ostatními: živých obrazů nebo hmot. Zatímco ostatní obrazy působí a reagují na všechny své aspekty a ve všech svých částech, zde máme obrazy, které přijímají akce jen na jedné straně nebo v jistých částech a reagují jen jinými částmi a v jiných částech. Jsou to obrazy určitým způsobem rozčtvrcené. A především jejich specializovaná stránka, která bude později nazvána receptivní nebo senzorká, má podivný účinek na působící obrazy nebo na vyvolaná podráždění: je to, jako kdyby z nich izolovala jen některá ze všech těch, která se sbíhají a spolupůsobí ve vesmíru. Zde se budou moci konstituovat uzavřené systémy, „tabulky“. Živé bytosti „se nechají určitým

<sup>17)</sup> Sartre dobfé zdůraznil bergsonovské obrácení v díle *L'imagination* (Imaginace), P. U. F. („Existuje čisté světlo, fosforescence, bez osvětlované látky: jenomže toto čisté, všude rozptýlené světlo se stává aktuálním, jen když se odráží na určitých povrchích, které slouží současně jako plátno ve vztahu k jiným světelným zónám. Existuje druh inverze klasického přirovnání: namísto toho, že by vědomí bylo světlem, které jde od subjektu k věci, je to svítivost, která jde od věci k subjektu.“ s. 44). Avšak Sartrův antibergsonismus jej vedl ke zmenšení dosahu tohoto obrácení a k popření novosti bergsonovského pojetí obrazu.

<sup>18)</sup> Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (je to konstantní téma Vertovových manifestů).

způsobem proniknout těmi z vnějších akcí, které jim jsou lhostejné; ty ostatní, izolované, se stanou vjemy samou svou izolací“.<sup>19)</sup> Je to operace, která spočívá přesně v *rámování*: jisté podstoupené akce jsou izolovány rámem a od té chvíle, jak uvidíme, jsou v předstihu, anticipovány. Na druhé straně však vykonané reakce již nenavazují bezprostředně na akci podstoupenou: na základě intervalu jsou to reakce zpožděné, které mají čas vytrždit své prvky, organizovat je nebo je integrovat do nového pohybu, který nelze vyvodit z prostého prodloužení vyvolaného podráždění. Takové reakce, které představují něco nepředvídatelného nebo nového, se budou nazývat „akcemi“ ve vlastním slova smyslu. A tak živý obraz bude „nástrojem analýzy vzhledem k přijatému pohybu a nástrojem selekce vzhledem k vykonanému pohybu“.<sup>20)</sup> Živé obrazy budou „centry neurčitosti“, která se formují v bezstředovém vesmíru obrazů-pohybů, vděčící za toto privilegium pouze fenoménu rozpětí nebo intervalu mezi pohybem získaným a pohybem vykonaným.

A jestliže uvažujeme o druhém aspektu, o světelném aspektu plánu hmoty, řekneme nyní, že obrazy nebo živé hmoty poskytují černé plátno, které desce chybělo a bránilo působícímu obrazu (fotografii) se odhalit. Tentokrát namísto rozptylování a šíření se všemi směry, na všechny strany, „bez odporu a beze ztráty“, naráží linie nebo obraz světla na překážku, to jest na neprůhlednost, která jej odrazí. Vjemem budeme nazývat právě obraz odražený živým obrazem. A tyto dva aspekty jsou přísně doplňkové: speciální obraz, živý obraz je nerozlučitelně centrem neurčnosti nebo černým plátnem. Z toho vyplývá podstatný důsledek: *existence dvojího systému, dvojího režimu odkazování obrazů*. Existuje nejprve systém, kde se každý obraz obměňuje sám pro sebe a všechny obrazy působí a reagují jedny v závislosti na druhých, na všech svých stranách a ve všech svých částech. K tomu se však přidává druhý systém, kde se všechny obměňují zásadně pro jeden jediný, který přijímá působení ostatních obrazů na jedné ze svých stran a reaguje na to na straně jiné.<sup>21)</sup>

Nepřestali jsme se zabývat obrazem-hmotou-pohybem. Bergson neustále tvrdí, že ničemu nelze rozumět, pokud se nejprve

<sup>19)</sup> *MM*, s. 186 (33). Tato strana je velmi pěkným resumé celé Bergsonovy teze.

<sup>20)</sup> *MM*, s. 181 (27).

<sup>21)</sup> *MM*, s. 176 (20).



nevěnujeme nějakému souboru obrazů. Jedině na této rovině se může vytvořit prostý interval pohybů. A mozek není nic jiného, je to interval, rozpětí mezi akcí a reakcí. Mozek zajisté není centrem obrazů, z něhož bychom mohli vyjít, ale sám ustavuje speciální obraz mezi ostatními, v bezstředovém vesmíru obrazů ustavuje střed neurčitosti. Avšak s obrazem-mozkem se Bergson téměř okamžitě (v *Matière et mémoire*) věnuje velmi komplexnímu a organizovanému stavu živoucího. To proto, že život tu pro něj není problémem (a ve *Vývoji tvořivém* bude hodně pojednávat o životě, ale z jiného hlediska). Přesto není nesnadné zaplnit prázdná místa, která Bergson úmyslně zanechal. Již na úrovni nejelementárnějších živých bytostí by bylo třeba formulovat mikrointervaly. Stále menší intervaly mezi stále rychlejšími pohyby. K tomu ještě hovoří biologové o „prebiotické polévce“, která umožnila život a v níž hrály základní roli látky zvané pravotočivé a levotočivé: zde by se v bezstředovém vesmíru objevily náznaky os a středů, levá a pravá, nahoře a dole. Bylo by tedy třeba formulovat mikrointervaly již v prebiotické polévce. A biologové říkají, že tyto jevy se nemohly odehrávat, když byla země příliš horká. Bylo by tedy třeba koncipovat nějaké ochlazení plánu imanence, korelativní s prvními neprůhlednostmi, s prvními plátny tvořícími překážku rozptylování světla. Zde by se formovaly první náznaky pevných těles nebo tuhých a geometrických předmětů. A nakonec, jak řekne Bergson, stejný vývoj, jaký organizuje hmotu do pevných těles, zorganizuje obraz do stále propracovanějšího vjemu, jehož předměty jsou pevná tělesa.

Věc a vjem věci jsou jedna a tatáž věc, jeden a týž obraz, avšak vztahovaný k jednomu nebo k druhému referenčnímu systému. Věc, to je obraz takový, jaký je o sobě, takový, jaký se vztahuje ke všem ostatním obrazům, jejichž působení integrálně podstupuje a na něž bezprostředně reaguje. Avšak vjem věci je tentýž obraz vztahovaný k jinému speciálnímu obrazu, který jej rámuje a který si z něho ponechává jen dílčí působení a reaguje na něj pouze zprostředkovaně. V takto definovaném vjemu není nikdy něco jiného nebo něco víc, než je ve věci: naopak, je tam „méně“.<sup>22)</sup> Vnímáme věc v závislosti na našich potřebách bez toho, co nás nezajímá. Z potřeby nebo ze zájmu je třeba chápat

<sup>22)</sup> *MM*, s. 185 (32).

linie a body, které z věci zachycujeme podle naší receptivity, a jednání, která vybíráme podle zpožděných reakcí, jichž jsme schopni. Což je způsob, jak definovat první materiální moment subjektivity: je subtraktivní, odečítá od věci to, co ji nezajímá. Věc se tedy naopak musí prezentovat sama o sobě jako vjem, a to kompletní, bezprostřední, difuzní vjem. Věc je obraz a jako taková se vnímá sama a vnímá všechny ostatní věci, pokud je pod jejich působením, a reaguje na ně všemi svými stránkami a ve všech svých částech. Jeden atom například vnímá nekonečně více než my sami a v krajním případě vnímá celý vesmír od místa, odkud vycházejí akce, které na něj působí, až tam, kam jdou reakce, které vysílá. Zkrátka věci a vjemy věcí jsou *uchopování*; ale věci jsou totální objektivní uchopování a vjemy věcí uchopování dílčí, zaujatá, subjektivní.

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. Film prochází ve skutečnosti cestou v obou směrech. Z hlediska, které nás v tuto chvíli zajímá, postupujeme od totálního objektivního vnímání, které se směšuje s věcí, k subjektivnímu vnímání, od něhož se odlišuje pouhou eliminací nebo odečtením. Toto subjektivní jednostředové vnímání nazýváme vnímáním ve vlastním slova smyslu. A je to první přeměna obrazu-pohybu: když jej vztahujeme k určitému středu neurčitosti, stává se *obrazem-vjemem*.

Přesto se nedomnívejme, že celá operace spočívá výhradně v odečtení. Je zde ještě něco jiného. Když je vesmír obrazů-pohybů vztahován k některému z těch speciálních obrazů, který v něm vytváří střed, vesmír se zakříví a uspořádá se tak, že jej obklopí. Pokračuje se v cestě od světa do středu, ale svět se ohnul, stal se okrajem, vytváří horizont.<sup>23)</sup> Jsme ještě v obrazu-vjemu, ale také již vstupujeme do obrazu-akce. Vnímání je totiž jen jednou stranou rozpětí, jehož druhou stranou je akce. To, co se nazývá akcí, je vlastně zpožděná reakce centra neurčitosti. Ono centrum

<sup>23)</sup> Konstantní téma první kapitoly *Matière et mémoire*: umístění světa do kruhu „okolo“ středu neurčitosti.

je tedy schopno jednat v tomto smyslu, to znamená organizovat nepředvídanou odpověď, jenom proto, že vnímá a zachytilo podráždění na privilegovanou stránku a eliminovalo zbytek. Je vhodné připomenout, že každé vnímání je především senzomotorické: vnímání „nespočívá v senzoričných centrech více než v centrech motorických; poměřuje komplexnost jejich vztahů“.<sup>24)</sup> Jestliže se svět okolo perceptivního centra zakřivuje, děje se to již z hlediska akce, od níž je vnímání neoddelitelné. Zakřivením mi vnímané věci nastavují svou použitelnou stránku ve stejné chvíli, kdy se moje zpožděná reakce, jež se stala akcí, dozvídá, že je má upotřebit. Vzdálenost je přesně paprsek, který jde z okraje k centru: když vnímám věci tam, kde jsou, zachycuji „virtuální účinek“, který na mne mají, v téže chvíli jako „možný účinek“, které mám já na ně, abych se k nim přidal nebo abych jim unikl tím, že zmenším či zvětším vzdálenost. Je to tedy týž fenomén rozpětí, který se vyjadřuje v mém jednání temporálně a v mém vnímání prostorově: čím víc přestává být reakce bezprostřední a stává se opravdu možnou akcí, tím víc se vnímání stává vzdáleným a anticipujícím, a uvolňuje virtuální akci věcí. „Vnímání disponuje prostorem v přesném poměru, v jakém akce disponuje časem.“<sup>25)</sup>

Taková je tedy druhá přeměna obrazu-pohybu: stává se *obrazem-akcí*. Neznatelně přecházíme od vnímání k jednání. Uvažovaná operace již není eliminací, selekcí nebo rámováním, ale zakřivením vesmíru, z něhož vyplývá zároveň virtuální účinek věcí na nás a naše možné působení na věci. Je to druhý materiální aspekt subjektivity. A stejně jako vnímání vztahuje pohyb k „tělům“ (podstatná jména), to znamená k pevným předmětům, které poslouží jako mobilní nebo pohybované předměty, stejně tak jednání vztahuje pohyb k „aktům“ (slovesa), které budou náčrtem předpokládaného řešení nebo výsledku.<sup>26)</sup>

Ale interval se nedefinuje pouze vjemovou a akční specializací těchto dvou stránek-mezí, perceptivní a aktivní. Existuje ještě „mezi-prostor“. Afekce je to, co zaujímá interval, aniž by jej zaplňovalo nebo přeplňovalo. Vynořuje se v centru neurčitosti, to znamená v subjektu, mezi vnímáním v jistém ohledu zneklidňujícím a váhavou akcí. Je shodou subjektu a objektu

<sup>24)</sup> *MM*, s. 195 (45).

<sup>25)</sup> *MM*, s. 195 (45).

<sup>26)</sup> *EC*, s. 751 (302). [*VT*, s. 410.]

nebo způsobem, jakým subjekt vnímá sám sebe, nebo spíše jak se prožívá a pociťuje „zvnitřku“ (třetí materiální aspekt subjektivity).<sup>27)</sup> Afekce vztahuje pohyb ke „kvalitě“ jako k prožitému stavu (přídavné jméno). Nestačí totiž věřit, že vnímání díky vzdálenosti uchovává nebo odráží to, co nás zajímá, a přechází to, co je nám lhostejné. Nutně existuje část vnějších pohybů, které „absorbujeme“, které lámeme a tyto pohyby se netransformují ani v objekty vnímání, ani v akty subjektu; zdůrazní spíše shodu subjektu a objektu v ryzí kvalitě. Taková je poslední přeměna obrazu-pohybu: *obraz-afekce*. Byla by chyba považovat jej za selhání systému vnímání-akce. Je to naopak poslední naprosto nutná danost. Neboť my, živé hmoty nebo centra neurčitosti, jsme nespécializovali jednu z našich stránek nebo některé z našich bodů v receptivní orgány, aniž bychom je tím neodsoudili k nehybnosti, zatímco jsme delegovali naši aktivitu reaktivním orgánům, které jsme tudíž osvobodili. Když v těchto podmínkách absorbuje naše znehybnělá receptivní stránka pohyb, místo aby jej odrazila, může již naše aktivita odpovídat pouze „tendencí“, „úsilím“, které nahrazuje akci, jež se stala momentálně nebo lokálně nemožná. Odtud krásná definice afekce, kterou navrhuje Bergson: „způsob motorické tendence na citlivém nervu“, tzn. motorické úsilí na znehybnělé receptivní desce.<sup>28)</sup>

Existuje tedy obecně vztah afekce a pohybu, který bychom mohli vyjádřit takto: pohyb přenosu není jen přerušen ve svém přímém šíření intervalem, který rozděluje na jedné straně pohyb přijatý, na druhé straně pohyb vykonaný a který je činí určitým způsobem nesouměřitelnými. Mezi oběma existuje afekce, která znovu ustavuje vztah; avšak přesněji řečeno pohyb přestává být v afekci přenosem a stává se pohybem výrazu, to znamená kvality, prostou tendencí podněcující nehybný prvek. Nepřekvapuje, že v obraze, kterým jsme, je to obličej se svou relativní nehybností a se svými receptivními orgány, který vynáší na světlo tyto pohyby výrazu, zatímco ve zbytku těla zůstávají nejčastěji skryty. Koneckonců *vztahujeme-li je k nějakému centru neurčitosti jako k speciálnímu obrazu, dělí se obrazy-pohyby na tři druhy obrazů*: obrazy-vjemy, obrazy-akce, obrazy-afekce. A každý z nás jako speciální obraz nebo eventuální centrum není ničím jiným

<sup>27)</sup> *MM*, s. 169 (11–12).

<sup>28)</sup> *MM*, s. 203–205 (56–58).

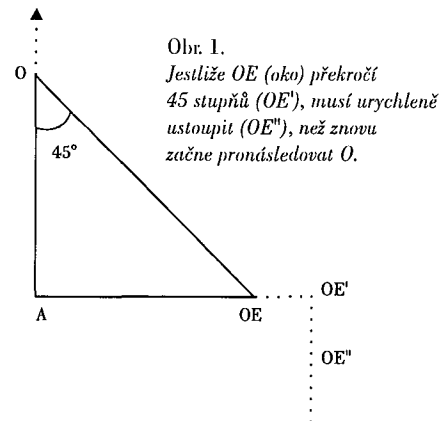
než uspořádáním tří obrazů, konsolidovaným celkem obrazů-vjemů, obrazů-akcí, obrazů-afekcí.

3| Mohli bychom se stejně dobře vrátit k liniím diferenciaci těchto tří typů obrazů a snažit se znovu nalézt matici nebo obraz-pohyb takový, jaký je o sobě, ve své bezstředové čistotě, ve svém prvotním režimu variace, ve svém teple a světle, kdy jej žádné centrum neurčitosti ještě nepřišlo vyrušit. Jak se zbavit sami sebe a jak nás samé rozebrat? To je obdivuhodný Beckettův pokus v jeho kinematografickém díle nazvaném *Film* s Busterem Keatonem. *Esse est percipi*, být znamená být vnímán, prohlašuje Beckett přebíraje formulaci obrazu podle irského biskupa Berkeleyho; ale jak uniknout „potěšením percipere a percipi“, je-li jednou řečeno, že dokud budeme žít, přetrvá alespoň jeden vjem, ten nejobávanější, vjem sebe sebou samým? Beckett vypracovává systém jednoduchých kinematografických smluvených bodů, aby nastolil problém a provedl operaci. Zdá se nám nicméně, že indikace a schémata, která sám podává, a momenty, které ve svém filmu rozlišuje, odhalují jeho záměr pouze napůl.<sup>29)</sup> Neboť ve skutečnosti jde o tři následující momenty. V prvním se postava O rozběhne a přechá horizontálně podél zdi, potom začne podle vertikální osy vystupovat po schodech, stále se držíc na straně zdi. „Jedná“, je to vnímání akce nebo *obraz-akce*, podřízený následující podmínce: kamera OE zabírá postavu pouze zezadu, pod úhlem, který nepřekračuje čtyřicet pět stupňů; jestliže se přihodí, že kamera, která postavu pronásleduje, tento úhel překročí, akce se zarazí, zhasíná, postava se zastaví a zakryje ohroženou část svého obličej. Druhý moment: postava vstoupila do místnosti, a protože už není proti zdi, úhel imunity kamery se zdvojnásobuje, čtyřicet pět stupňů z každé strany, tedy devadesát stupňů. O vnímá (subjektivně) místnost, věci a zvířata, která tam jsou, zatímco OE vnímá (objektivně) samotnou O, místnost a její obsah: to je vnímání vjemu, nebo *obraz-vjem*, uvažovaný

<sup>29)</sup> Samuel Beckett, *Film*. In: *Comédie et actes divers*, Ed. de Minuit, s. 113–114. Tři Beckettem rozlišované momenty jsou: ulice, schodiště, místnost (s. 115). Navrhujeme jiné rozlišení; *obraz-akce*, který sdružuje ulici a schodiště; *obraz-vjem* pro místnost; a konečně *obraz-afekce* pro zatemněnou místnost a podřimování postavy v houpací židli.

v dvojím režimu, v dvojím referenčním systému. Kamera zůstává podřízena podmínce nepřekročit úhel devadesát stupňů v zádech postavy, avšak připojuje se dohoda, že postava musí vyhnat zvířata a přikrýt všechny objekty, které mohou sloužit jako zrcadla nebo i jako rámy, takovým způsobem, že zhasne subjektivní vnímání a zůstane jedině objektivní vnímání OE. O se pak může posadit do houpací židle a se zavřenými očima se mírně pohupovat. Ale právě v tomto třetím a posledním momentu se objevuje největší nebezpečí: vyhasnutí subjektivního vnímání osvobodilo kameru od omezení devadesáti stupňů. Kamera s velkou opatrností postupuje dále do oblasti zbývajících dvou set sedmdesáti stupňů, ale pokaždé probouzí postavu, která znovu nachází úlolek subjektivního vnímání, ukrývá se, choulí se a nutí kameru vrátit se zpět. OE využívá strnulosti O, dostává se konečně před postavu a stále více se k ní přibližuje. Postava O je tedy nyní viděna zepředu, ve stejné chvíli, kdy se odhaluje nový a poslední smluvený bod: kamera OE je dvojníkem O, má totéž vzezření, jedno oko zavázané (monokulární vidění), s jediným rozdílem mezi úzkostným výrazem O a vyčkávavým výrazem OE, nemohoucí hybné úsilí jednoho, citlivý povrch druhého. Jsme v oblasti vnímání afekce, nejhruznějšího vnímání, toho, které přetrvává, když už byla ostatní zničena: je to vnímání sebe sebou samým, *obraz-afekce*. Zhasne a zastaví se všechno, i pohupování židle, když dvojí tvář sklouzne do nicoty? To je to, co konec sugeruje – smrt, nehybnost, temnotu.<sup>30)</sup>

<sup>30)</sup> Beckett navrhuje pro útek na ulici první, relativně nekomplikované schéma, (zde srovnej obr. 1, který jsme doplnili).



A stoupání po schodišti implikuje pouze vertikální přemístění osoby a případné otočení. Ale je zapotřebí celkového schématu, představujícího současně všechny momenty. Je to obr. 2 (návrh Fanny Deleuzeové).

Pro Becketta však nehybnost, smrt, temnota, ztráta osobního pohybu a vertikálního postavení, když postava leží v houpací židli, která se už ani nepohybuje, jsou pouhou subjektivní finalitou. Je to jenom prostředek ve vztahu k hlubšímu cíli. Jedná se o znovudosažení světa před člověkem, před naším vlastním úsvitem, kdy byl pohyb naopak podřízen režimu univerzální variace a kdy stále se šířící světlo nepotřebovalo být odhalováno. Rušením obrazů-akcí, obrazů-vjemů a obrazů-afekcí tedy Beckett vystupuje k světelné rovině imanence, k rovině hmoty a jejího kosmického šplouchání obrazů-pohybů. Vystupuje od tří variací obrazů k mateřskému obrazu-pohybu. Budeme mít příležitost vidět, že důležitá tendence kinematografie zvané experimentální spočívá vskutku ve znovuvytváření bezstředového záběru čistých obrazů-pohybů, aby se tam mohla usadit: užívá k tomu často složité technické prostředky. Avšak Beckettova originalita je zde v tom, že se spokojil s vypracováním symbolického systému prostých smluvených bodů, podle nichž tyto tři obrazy postupně zhasínají jako podmínka, která tuto obecnou tendenci experimentální kinematografie umožňuje.

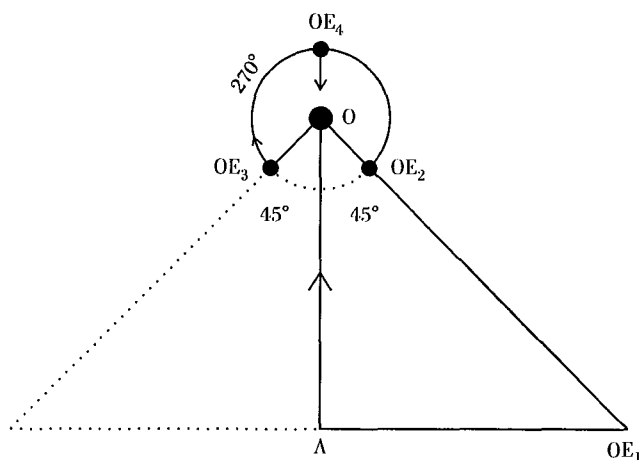
Obr. 2.

Je-li centrální černé kolečko houpací židle (B), máme:

O A OE 1: situace na ulici.

O OE 2 OE 3: situace v místnosti.

OE 4 O B: situace, kdy OE přesáhlo OE 2 OE 3 a stává se dvojníkem O, který je v houpací židli.



Budeme na chvíli sledovat opačnou cestu, od obrazu-pohybu k jeho variacím. Máme již čtyři druhy obrazů: nejprve *obrazy-pohyby*. Potom, když jsou vztaženy k nějakému centru neurčitosti, se dělí na tři variace, *obrazy-vjemy*, *obrazy-akce*, *obrazy-afekce*. Je dost důvodů k domněnce, že může existovat ještě mnoho dalších druhů obrazů. Rovina obrazů-pohybů je totiž pohyblivý stříh Všeho, které se mění, to znamená určitého trvání či „vesmírného dění“. Rovina obrazů-pohybů je blok časoprostoru, časová perspektiva, ale z tohoto důvodu je perspektivou reálného Času, který nijak nespadá v jedno s touto rovinou či s pohybem. Máme tedy právo si myslet, že existují obrazy-časy, schopné mít samy variace všeho druhu. Budou existovat nepřímé obrazy času, zejména pokud budou vyplývat ze srovnání obrazů-pohybů mezi sebou nebo z nějaké kombinace tří variací vjemů, akcí, afekcí. Avšak toto hledisko, které činí celek závislý na „montáži“ nebo čas na konfrontaci obrazů jiného druhu, nám nedává obraz-čas pro sebe sama. Naopak centrum neurčitosti, které disponuje zvláštním postavením v rovině obrazů-pohybů, může na druhé straně samo mít zvláštní vztah s celkem, trváním nebo časem. Snad zde existuje možnost přímého obrazu-času: například to, co Bergson nazývá „obraz-vzpomínka“, nebo docela jiné typy obrazů-časů, které jsou však v každém případě velice odlišné od obrazů-pohybů? A tak bychom měli veliký počet variací obrazů, jejichž soupis je třeba udělat.

Ch. S. Peirce je filozof, který zašel nejdále v systematické klasifikaci obrazů. Jako zakladatel sémiologie k ní nezbytně připojil klasifikaci znaků, která je nejbohatší a nejpočetnější, jaká kdy byla sestavena.<sup>31)</sup> Nevíme ještě, jaký vztah navrhuje Peirce mezi znakem a obrazem. Je jisté, že obraz dává znakům prostor. Nám se zdá, že znak je zvláštní obraz, který reprezentuje určitý typ obrazu buď z hlediska své skladby, nebo z hlediska své geneze nebo svého formování (nebo dokonce svého mizení). Existuje také více znaků – nejméně dva – pro každý typ obrazu.

<sup>31)</sup> Peirceovo dílo bylo publikováno většinou posmrtně pod titulem *Collected Papers*, Harvard University Press, v osmi svazcích. Citujeme podle francouzského výboru Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil. [V českém překladu existuje dosud jen Peirceův text *Grammatica Speculativa* spolu s dvěma krátkými dodatky, který vyšel v souboru *Sémiotika*, Karolinum, Praha 1997, s. 29–172. Vybral a přeložil Bohumil Palek.]

Naším úkolem bude konfrontovat klasifikaci obrazů a znaků, kterou navrhuje, s velkolepou klasifikací Peirceovou: proč se tyto dvě klasifikace neshodují, a to ani na úrovni rozlišených obrazů? Ale před touto analýzou, kterou můžeme udělat až později, budeme stále užívat termíny, které Peirce vytvořil, aby popsal ten či onen znak, přičemž někdy jeho smysl zachováme, někdy jej budeme modifikovat nebo jej dokonce úplně změníme (z důvodů, které pokaždé upřesníme).

Začneme tedy výkladem tří druhů obrazů-pohybů a zkoumáním odpovídajících znaků. Ve filmu není obtížné prakticky rozoznat ony tři druhy obrazů, které defilují na plátně, dokonce i bez toho, že bychom disponovali explicitními kritérii. Citovaná scéna z Lubitschova filmu *Muž, kterého jsem zabil*, je exemplární obraz-vjem: dav viděný zezadu, ve výši poloviny lidské postavy, ponechává mezeru, jež odpovídá chybějící noze mrzáka; a tímto intervalem uvidí jiný beznohý mrzák probíhající přehlídku. Fritz Lang poskytuje slavný příklad obrazu-akce ve filmu *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler): uspořádaná akce, rozčleněná v prostoru a v čase, se synchronizovanými hodinami, které odtikávají vraždu ve vlaku, automobil, který odváží ukradený dokument, telefon, který Mabuse upozorňuje. Obraz-akce zůstane poznamenán tímto modelem natolik, že nalezneme v černém filmu oblíbené prostředí a v loupežném přepadení ideál podrobně rozčleněné akce. Ve srovnání s tím nepředkládá western pouze obrazy-akce, ale též téměř čistý obraz-vjem: je to drama viditelného a neviditelného stejně jako akční epopěj; hrdina jedná jen proto, že uvidí první, a triumfuje jen proto, že vnutí akci interval nebo vteřinu zpoždění, které mu dovolí vidět vše (*Winchester 73* Anthonyho Manna). Co se týče obrazu-afekce, nalezneme jeho věhlasné případy ve tváři Dreyerovy Jany z Arku a obecně ve většině detailů tváře.

Film není nikdy tvořen z jediného druhu obrazů: montáží se bude také rozumět kombinace tří variací. Montáž je (v jednom ze svých aspektů) uspořádání obrazů-pohybů, tedy vzájemné uspořádání obrazů-vjemů, obrazů-afekcí, obrazů-akcí. Jinak film, alespoň ve svých nejjednodušších rysech, představuje vždy nadvládu jednoho typu obrazu: podle převládajícího typu budeme moci hovořit o montáži akční, vjemové nebo afekční. Mnohokrát bylo řečeno, že Griffith vynalezl montáž tím, že vytvořil právě

montáž akce. Avšak Dreyer vynalezne montáž a dokonce rámování afekce s jinými zákonitostmi do té míry, v jaké je *Utrpení Panny Orleánské* případem filmu téměř výlučně afekčního. Vertov je možná vynálezcem montáže čistě vjemové, kterou rozvine celá experimentální kinematografie. Těmto třem druhům variací lze přiřadit tři druhy prostorově určených záběrů: celkový záběr bude především obrazem-vjemem, polocelek obrazem-akcí, detail obrazem-afekcí. Ale stejně tak je podle Ejzenštejnova označení každý z těchto obrazů-pohybů pohledem na celý film, způsobem jeho uchopení, které se stává ve velkém detailu afekčním, v polocelku akčním a v celkovém záběru vjemovým, přičemž každý z těchto záběrů přestává být prostorový, aby se sám stal „čtením“ celého filmu.<sup>32)</sup>

<sup>32)</sup> S. M. Ejzenštejn, *Au-delà des étoiles*, 10-18, část En gros plan, s. 263n. (Je pravda, že podle toho, co stojí v textu, Ejzenštejn považuje detail nikoli doslova za afektivní, ale za „profesionální“ pohled na celek+ filmu; je to nicméně pohled „vášnivý“, který proniká „až do hloubi toho, co se odehrává.“)