

1 | Viděli jsme, že vnímání bylo dvojí nebo spíš mělo dvojí referenci. Může být objektivní nebo subjektivní. Potíž je však zjistit, jak se v kinematografii prezentuje objektivní a subjektivní obraz-vjem. Co je odlišuje? Mohli bychom říci, že obraz-subjektivno je věc viděná někým „povolaným“ nebo soubor, tak jak je viděn někým, kdo tvoří část tohoto souboru. Tento odkaz obrazu k tomu, kdo vidí, je poznamenán různými faktory. Faktor smyslový, ve slavném příkladu Ganceova filmu *Kolo života*, kde postava s poraněnými očima vidí svou dýmku rozmazaně. Faktor aktivní, když jsou tanec nebo slavnost viděny někým, kdo se jich účastní, jako v Epsteinově nebo L'Herbierově filmu. Faktor afektivní, který způsobuje, že hrdina Felliniho filmu *Bílý šejk* (Lo sceicco bianco) je viděn svou obdivovatelkou, jako by se houpal vysoko na zázračném stromu, zatímco je na houpačce zavěšené jen kousek nad zemí. Je-li snadné subjektivní charakter obrazu ověřit, pak proto, že jej srovnáváme s obrazem modifikovaným, obnoveným, předpokládaně objektivním: uvidíme bílého šejka slézat z jeho groteskní houpačky; viděli jsme dýmku a zraněného dřívě, než jsme viděli dýmku viděnou zraněným. Zde tedy potíž začíná.

Ve skutečnosti by mělo být možné říci, že obraz je objektivní, když jsou věc nebo soubor viděny z hlediska někoho, kdo zůstává vně tohoto souboru. To je jedna možná definice, ovšem výhradně nominální, negativní a provizorní. Neboť co nám říká, že to, co zprvu považujeme za vnější vůči souboru, se neprojeví jako něco, co k němu náleží? Lewinova *Pandora and the Flying Dutchman* (Pandora a Létající Holanďan) začíná celkovým záběrem pláže, kde skupiny běží k nějakému bodu: pláž je viděna z výšky a z dálky dalekohledem umístěným na výběžku jistého domu. Velmi rychle se dovídáme, že dům je obydlený a že dalekohled je používán lidmi, kteří jsou zcela částí pozorovaného souboru: pláž, bod, který přitahuje skupiny, událost, která tam probíhá, osoby, které jsou do ní zapleteny... Nestal se onen obraz subjektivním jako v Lubitschově příkladu? A není to stálý osud obrazu-vjemu v kině, že nás převádí od jednoho ze svých pólů k druhému, to znamená od objektivního

vnímání k subjektivnímu a obráceně? Právě to jsou naše dvě výchozí, nominální a pouze nominální, definice.

Jean Mitry si povšiml důležitosti jedné z funkcí komplementarity „pole-protipole“: když přetne tuto jinou komplementaritu „hledící-viděný“. Nejprve se nám ukazuje někdo, kdo hledí, potom to, co vidí. Nemůžeme zde však prostě říci, že první obraz je objektivní a druhý subjektivní. Neboť to, co je v prvním obraze viděno, už je subjektivně hledícího. A v druhém obraze může být viděné prezentováno samo pro sebe stejně tak jako pro postavu. Dokonce může dojít k extrémní kontrakci pole-protipole, jako v L'Herbierově filmu *Eldorado*, kde roztržitá žena, která vidí mlhavě, je sama viděna mlhavě. Nepřestává-li nadále kinematografický obraz-vjem přecházet od subjektivního k objektivnímu a obráceně, není spíš třeba hledat mu specifický, difuzní a pružný statut, který může zůstat nevnímátný, který se však někdy v překvapivých případech vyjevuje? Pohyblivá kamera velice brzy předběhla, dohonila, opustila nebo znovu zachytila postavy. Také v expresionismu velmi brzy snímala nebo sledovala postavy zezadu (Murnauův *Tartuffe*, *Varieté* od Duponta). A konečně odpoutaná kamera vykonala „jízdu kamery v uzavřeném okruhu“ (Murnauova *Poslední štace*), kde se již nespokojuje se sledováním postav, ale přemísťuje se mezi nimi. Se zřetelem k těmto faktům navrhl Mitry pro označení tohoto „bytí-s“ kamer zobecněný pojem *polo-subjektivní obraz*: nezaměřuje se s postavou, není ani mimo, je s ní.<sup>1)</sup> Je to čistě kinematografický druh Mitsein. Anebo to, co Dos Passos nazýval právě „oko kamery“, anonymní hledisko někoho neidentifikovaného mezi postavami.

Předpokládejme tedy, že obraz-vjem je polo-subjektivní. Této polo-subjektivitě je však obtížné nalézt statut, protože nemá ekvivalent v přirozeném vnímání. Proto si také Pasolini posloužil s jistým rizikem lingvistickou analogií. Je možné říci, že subjektivní obraz-vjem je přímá promluva; a komplikovanějším způsobem, že objektivní obraz-vjem je jako nepřímá promluva (divák vidí postavu tak, že může dřívě nebo později vypovídat o tom, co se předpokládá, že postava vidí). Pasolini se ovšem domníval, že podstata kinematografického obrazu neodpovídá ani přímé promluvě, ani nepřímé promluvě, nýbrž *volné nepřímé promluvě*.

<sup>1)</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 61n.

Tato forma, obzvláště významná v italštině a v ruštině, přináší gramatikům a lingvistům mnoho problémů: spočívá ve vypovídání, které je vzato z výpovědi, jež sama závisí na jiném vypovídání. Například ve francouzštině: „Sbírá sílu: raději podstoupí mučení než ztratit své panenství.“ [„Elle rassemble son énergie: elle souffrira plutôt la torture que de perdre sa virginité.“] Lingvista Michail Bachtin, od něhož jsme si tento příklad vypůjčili, klade problém jasně: neexistuje prosté smíšení mezi dvěma plně konstituovanými subjekty vypovídání, z nichž jeden by byl referující a druhý referovaný. Jedná se spíše o uspořádání procesu vypovídání, pracující zároveň se dvěma neoddelitelnými akty subjektivace, z nichž jeden vytváří postavu v první osobě, ale druhý asistuje při jejím zrození a uvádí ji na scénu. Neexistuje smíšení nebo střední člen mezi dvěma subjekty, z nichž by každý patřil k jednomu systému, ale existuje diferenciaci dvou souvztažných subjektů v systému, který je sám heterogenní. Toto Bachtinovo stanovisko, které, jak se nám zdá, přejal Pasolini, je velmi zajímavé a také velmi obtížné.<sup>2)</sup> Základním řečovým aktem již není „metafora“, která homogenizuje systém, nýbrž volná nepřímá promluva, která svědčí o nějakém vždy heterogenním, rovnováze vzdáleném systému. Volná nepřímá promluva přece nepodléhá lingvistickým kategoriím, protože ty se týkají pouze homogenních nebo homogenizovaných systémů. Je to záležitost stylu, stylistiky, říká Pasolini. A Pasolini přidává cennou poznámku: jazyk nechává tím více vystupovat na povrch volnou nepřímou promluvu, čím je bohatší na dialekty, nebo spíš čím víc se, místo aby se ustavil na nějaké „střední úrovni“, diferencuje na „jazyk nízký a jazyk vybraný“ (sociologická podmínka). Pasolini sám nazývá tuto operaci dvou subjektů vypovídání nebo dvou jazyků ve volné nepřímé promluvě Mimesis. Možná to není šťastné slovo, jelikož se nejedná o nápodobu, nýbrž o korelaci mezi dvěma disymetrickými procesy působícími v jazyce. Je to jako spojitě nádoby. Nicméně Pasolini trvá na slově „Mimesis“, aby zdůraznil posvátný charakter této operace.

<sup>2)</sup> Pasolini vykládá svou teorii v díle *L'expérience hérétique*, Payot: z hlediska literatury (zejména s. 39–65) a z hlediska kinematografie (zejména s. 139–155). Odvoláme se též na Bachtinovy koncepce o volné nepřímé promluvě v *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, kap. X a XI. [Slovenský překlad: M. Bachtin (V. Vološinov) *Marxizmus, freudizmus a filozofia jazyka*, Pravda, Bratislava, 1986. Přeložili Ladislav Holata a František Novosad.]

Nenalézáme toto rozdvojení či diferenciaci subjektu v řeči také v umění a v myšlení? Je to *Cogito*: empirický subjekt se nemůže zrodit do světa, aniž by se současně nereflektoval v transcendentálním subjektu, který jej myslí a v němž se myslí on sám. A cogito ve sféře umění: není subjektu, který jedná, bez druhého, který jej vidí jednat a který se ho zmocňuje jako udělaného, přičemž na sebe bere svobodu, o kterou ho připravuje. „Odtud dvě odlišná já, z nichž jedno, uvědomující si svou svobodu, ze sebe dělá nezávislého diváka scény, kterou druhé odehrává strojovým způsobem. Ale toto rozdvojení nedojde nikdy až do konce. Je to spíše jakási oscilace osoby mezi dvěma pohledy na sebe sama, pohyb ducha sem a tam...“, bytí-s.<sup>3)</sup>

Jaký má toto vše vztah ke kinematografii? Proč se Pasolini domnívá, že kinematografie se to týká natolik, že ekvivalent volné nepřímé promluvy v obraze dovoluje definovat „poetickou kinematografii“? Postava na plátně jedná a předpokládá se, že vidí svět určitým způsobem. Ale současně ji vidí kamera a vidí její svět z jiného hlediska, které myslí, odráží a transformuje hledisko té postavy. Pasolini říká: autor „nahradil en bloc vidění světa nějakého neurotika svým vlastním viděním, jež třeští estetismem.“ Je totiž dobré, aby postava byla neurotická, protože se lépe poukáže na obtížné rození subjektu do světa. Ale kamera nepodává prostě vidění postavy a jejího světa, vnucuje jiné vidění, v němž se to první transformuje a odráží. Pasolini toto rozdvojení nazývá „volné nepřímé subjektivno“. Nelze tvrdit, že je tomu tak v kinematografii vždy: ve filmu je možné vidět obrazy, které se vydávají za objektivní nebo subjektivní; ale zde se jedná o něco jiného, jedná se o překročení subjektivna a objektivna k čisté Formě, která se povyšuje na autonomní vidění obsahu. Již se nenacházíme před obrazy subjektivními *nebo* objektivními; jsme zachyceni v korelaci mezi obrazem-vjemem a vědomím-kamerou, které tento obraz transformuje (neklade se už tedy otázka, zda obraz byl objektivní nebo subjektivní). Je to velmi speciální kinematografie, jež přišla na chuť tomu „dát pocítit kameru“. A Pasolini analyzuje jistý počet stylistických postupů, které svědčí o tomto reflektujícím vědomí nebo o tomto cogito v pravém slova smyslu kinematografickém: „obsedantní, naléhavé rámování“,

<sup>3)</sup> Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, s. 920 (139).

kteřé způsobuje, že kamera čeká, až postava vstoupí do rámu, až něco udělá nebo řekne, pak odejde, zatímco kamera pokračuje v rámování prostoru, který se znovu vyprázdní, „ponechávajíc obraz opět jeho čistému a absolutnímu významu obrazu“; „střídání různých objektivů na stejném obraze“, a „nadměrné užívání nájezdu“, která zdvojují vnímání nezávislého estetického vědomí. Zkrátka obraz-vjem nalézá svůj statut jakožto volné nepřímé subjektivno, jakmile odráží svůj obsah ve vědomí-kameře, jež se stalo autonomní („poetická kinematografie“).

Je možné, že kinematografie musela projít pomalým vývojem, než dosáhla tohoto vědomí o sobě. Jako příklad cituje Pasolini Antonioniho a Godarda. A skutečně Antonioni je jedním z mistrů obsedantního rámování: neurotická postava – nebo člověk ztrácející totožnost – zde vstupuje do „nepřímého volného“ vztahu s poetickým viděním autora, který se utvrzuje v postavě, skrze ni, přičemž se od ní stále odlišuje. Preexistující rám navozuje zvláštní odloučení postavy, která se vidí jednat. Představy neurotické osoby se tak stávají viděními autora, který kráčí a uvažuje skrze fantasmata svého hrdiny. Je toto důvod, proč moderní kinematografie tolik potřebuje neurotické postavy jako nositele volné nepřímé promluvy či „pokleslého jazyka“ současného světa? Je-li však Antonioniho vidění nebo poetické vědomí výhradně estetické, u Godarda je spíš „technicistní“ (a přesto o nic méně poetické). Takže podle trefné Pasoliniho poznámky Godard uvádí na scénu postavy jistě nemocné, „vážně postižené“, které však nejsou v léčení, které neztratily nic ze svých materiálních stupňů svobody, které jsou plné života a které spíš zobrazují zrození nového antropologického typu.<sup>4)</sup>

Ke svému seznamu příkladů by mohl Pasolini přidat i svůj vlastní a také Rohmerův. Neboť Pasoliniho filmy charakterizuje poetické vědomí, které není v pravém slova smyslu estetické ani technicistní, ale spíš mystické či „posvátné“. To Pasolini mu dovoluje dovést obraz-vjem nebo neurózu jeho postav k úrovni nízkosti a bestiality, do nejodpornějších obsahů, přičemž je stále reflektuje v čistém poetickém vědomí oživeném mytickým nebo

<sup>4)</sup> Pasolini načrtává brilantní paralelu mezi Antonionim a jeho „padovsko-římským“ estetismem na jedné straně a mezi Godardem a jeho anarchickým „technicistním“ na straně druhé: z toho vyplývá rozdílnost mezi „hrdiny“ u obou autorů. Srov. *L'expérience hérétique*, s. 150–151.

posvěcujícím prvkem. Je to ona permutace triviálního a vznešeného, ona komunikace mezi výkalem a krásnem, ona projekce do mýtu, kterou Pasolini diagnostikoval již ve volné nepřímé promluvě jako podstatnou formu literatury. A dosáhl toho, že z ní učinil kinematografickou formu, schopnou stejně tak milosti jako děsu.<sup>5)</sup> Co se týče Rohmera, ten je možná nejnápadnějším příkladem konstrukce subjektivních nepřímých volných obrazů, tentokrát prostřednictvím doslova etického vědomí. Je to velice zvláštní, protože tito dva autoři, Pasolini a Rohmer, se patrně příliš neznají, ale jsou to oni, kteří nejvíce zkoumali nový statut obrazu proto, aby současně vyjádřili moderní svět a nastolili adekvátnost kinematografie-literatura. Rohmerovi jde na jedné straně o to udělat z kamery výslovné etické vědomí schopné nést volný nepřímý obraz moderního neurotického světa (série *Contes moraux* [Šest morálních povídek]); na druhé straně o to dostat se ke společnému bodu kinematografie a literatury, jehož Rohmer, stejně jako Pasolini, nemůže dosáhnout jinak než tím, že vynalezne typ optického a zvukového obrazu, který bude přesným ekvivalentem nepřímé promluvy (což přivede Rohmera ke dvěma závažným dílům, *La marquise d'O* [Markýza z O] a *Perceval de Gallois* [Persival galský]).<sup>6)</sup> Rohmer a Pasolini transformovali problém vztahu obrazu ke slovu, větě nebo textu; odtud speciální role komentáře a prostřihu v jejich dílech.

Tím, co nás pro tuto chvíli zajímá, není vztah k jazyku, o něm budeme moci uvažovat až později. Z velmi významné Pasoliniho teze si zapamatujme pouze toto: obraz-vjem nalezl partikulární statut v „nepřímém volném subjektivnu“, které je jako odraz

<sup>5)</sup> Srov. Pasolini, *Études cinématographiques*, I a II (zvláště studie Jeana Semolué *Après le Décaméron et les Contes de Canterbury, réflexions sur le récit chez Pasolini*).

<sup>6)</sup> Eric Rohmer byl, zdá se, vždycky pronásledován problémem nepřímé promluvy. Od *Contes moraux* jsou dialogy, pečlivě napsané v nepřímém stylu, dávané do vztahu s „komentářem“. Odvoláme se na Rohmerův článek *Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect* (Cahiers Renaud-Barrault, č. 96, 1977). Je ale zvláštní, že se Rohmer nikdy nezmiňuje, pokud je nám známo, o volné nepřímé promluvě, a nezdá se, že by znal Pasoliniho teorie. Je to nicméně právě tato zvláštní forma nepřímé promluvy, již má na mysli: srov. to, co říká ve svém článku ohledně *La marquise d'O*, o nepřímém stylu Kleista a ohledně *Percevala*, o postavách, které hovoří o sobě samých ve třetí osobě. A nejdůležitější není prezentace textu v nepřímé volné promluvě, ale prezentace vizuálních obrazů nebo scén o odpovídajícím světě: to se týká obsedantních rámování díla *La marquise d'O* a zvláště pojednání obrazu jakožto miniatury v *Percevalovi*.

obrazu v sebevědomí-kameře. Už tedy není důležité vědět, zda je obraz objektivní nebo subjektivní: je polo-subjektivní, chcete-li, avšak tato polo-subjektivita už neindikuje nic proměnlivého či nejistého. Už neoznačuje oscilaci mezi dvěma póly, nýbrž znehybnění podle vyšší estetické formy. Obraz-vjem zde nachází svůj zvláštní skladebný znak. Vypůjčíme-li si od Peirce jedno slovo, můžeme jej nazvat „diciznak“ (pro Peirce je to ovšem propozice obecně, zatímco pro nás se jedná o speciální případ volné nepřímé propozice nebo spíše o odpovídající obraz). Vědomí-kamera tak získává velmi vysoké formální určení.

21 Toto řešení nicméně odkazuje pouze k nominální definici „subjektivního“ a „objektivního“. Implikuje rozvinutý stav kinematografie, která se naučila nedůvěřovat obrazu-pohybu. Co se naopak děje, vyjdeme-li z reálné definice dvou pólů nebo dvojího systému? Bergsonismus nám navrhl tuto definici: *subjektivní bude vnímání, kde obrazy variují ve vztahu k centrálnímu a privilegovanému obrazu; objektivní bude takové vnímání, jaké je ve věcech, kde všechny obrazy variují ve vztahu k druhým, na všech svých stranách a ve všech svých částech*. Tyto definice nezaručují pouze rozdíl mezi oběma póly vnímání, ale i možnost přecházet od pólu subjektivního k pólu objektivnímu. Neboť o co víc bude privilegované centrum samo uvedeno do pohybu, o to víc bude směřovat k bezstředovému systému, kde obrazy variují jedny ve vztahu ke druhým a směřují k dosažení recipročních akcí a vibrací ryzí hmoty. Co může být subjektivnějšího než delirium, sen, halucinace? Ale také co bližšího materiálnosti stvořené ze světelných vln a molekulární interakce? Francouzská škola, německý expresionismus objevily subjektivní obraz; ale současně jej dovedly na hranice vesmíru. Tím, že bylo uvedeno do pohybu samotné referenční centrum, zvýšil se pohyb od částí k souboru, od relativního k absolutnímu, od posloupnosti k simultánnosti. V Dupontově filmu *Variété* to byla scéna z music-hallu, kde balancující akrobat vidí dav a strop jedno v druhém jako déšť jisker a vír plujících skvrn.<sup>7)</sup> A v Epsteinově *Věrném srdci* to byla pouť, kde vše směřuje

<sup>7)</sup> Srov. popis od Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 147.

k simultánnosti pohybu toho, kdo vidí, a pohybu viděného, v závratné ztrátě pevných bodů. Zde již byl obraz-vjem nepochybně transformován estetickým vědomím (srov. věhlasnou „fotogeničnost“ francouzské školy). Avšak toto estetické vědomí nebylo ještě výslovným a uváženým vědomím, které předčilo pohyb, bylo to vědomí „naivní“ či spíše „ne-kladoucí“, jak by řekli fenomenologové, vědomí v aktu, které zesilovalo pohyb a neslo jej ve hmotě, s veškerou radostí z odhalení činnosti montáže a kamery. Nebylo to ani lepší, ani horší, bylo to něco jiného.

Často se hovořilo o zálibě v tekoucí vodě u Jeana Renoira. Ale tato záliba je zálibou celé francouzské školy (ačkoli Renoir jí dal velmi speciální dimenzi). Ve francouzské škole je to někdy řeka a její proud, někdy kanál, jeho zdymadla a nákladní čluny, někdy moře, jeho hranice se zemí, přístav, maják jako světelná hodnota. Kdyby měli ideu pasivní kamery, postavili by ji před tekoucí vodu. L'Herbier začínal projektem nazvaným *Le torrent* (Bystřina), kde voda měla být hlavní postavou. A *Uprchlík* (L'homme du large) pojednával o moři nejen jako o zvláštním objektu vnímání, ale jako o vjemovém systému lišícím se od pozemských vjemů, o „řeči“ odlišné od řeči země.<sup>8)</sup> Velká část Epsteinova díla, velká část Grémillonova díla formují jakousi bretaňskou školu, která uskutečňuje kinematografický sen o dramatu bez postav nebo která by přinejmenším postupovala od Přírody k člověku. Proč se zdá, že voda takto odpovídá všem požadavkům této francouzské školy, požadavku abstraktní estetičnosti, požadavku sociálního dokumentu i požadavku dramatické narativity? Voda je především typické prostředí, z něhož je možné extrahovat pohyb pohybované věci nebo pohyblivost pohybu samotného: odtud optická a zvuková důležitost vody v rytmických výzkumech. Co Gance započal s železem, s železnicí, to kapalný prvek prodlužuje, přenáší a šíří do všech stran. Jean Mitry ve svých experimentálních pokusech začal se železnicí, pak přešel k vodě jako obrazu, který nám mohl poskytnout důsledněji realitu jako vibraci: od *Pacific 231* po *Images pour Debussy*.<sup>9)</sup> A Grémillonovým dokumentárním dílem prochází tento pohyb

<sup>8)</sup> Srov. poznámky Henriho Langloise citované Noëlém Burchem, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 68.

<sup>9)</sup> Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, s. 211–217.

od mechaniky pevných těles k mechanice kapalin, od průmyslu k jeho mořské hlubině.

Abstraktní kapalina je také konkrétním prostředím jednoho typu lidí, jedné rasy lidí, kteří nežijí úplně tak jako pozemšťané, nevnímají a necítí jako oni: Ouessant a pak Sein [ostrovy regionu Bretaň, departementu Finistère] poskytují Epsteinovi dokumentárno par excellence, kde jenom samotní obyvatelé mohou hrát svou vlastní roli (*Finis terrae, Mor-Vran*). Hranice země a vody se stává posléze místem dramatu, kde se střetávají na jedné straně pozemská pouta a na straně druhé kotevní lana, vlečná lana, pohyblivé a volné provazy. Již v *La belle Nivernaise* (Krásná Niverňanka) stavěl Epstein proti sobě, v závislosti na nákladním člunu, pevnost země a fluiditu nebe a vod. Grémillonův film *Maldone* stavěl proti sobě organizaci kořenů, země a rodiny a uspořádání kanálu „muž-loď-kůň“. Drama spočívalo v tom, že bylo třeba zpřetrhat svazky se zemí, otce se synem, manžela s manželkou a milenkou, ženy s milencem, dítěte s rodiči, bylo třeba stát se samotářem, aby bylo dosaženo solidarity lidí, solidarity třídy. I když konečné usmíření není vyloučeno, byly maják nebo hráz místem vražedného střetnutí mezi šílenstvím země a vyšší spravedlností vody: pomatenost zuřivého syna v díle *Gardiens de phare*, mohutný pád kostýmovaného zámeckého pána ve *Světle léta* (*Lumière d'été*). Jistě není každé řemeslo námořní; ale Grémillonova idea je, že proletář nebo pracující vytváří všude, dokonce i na zemi nebo až ve vzdušném živlu filmu *Ciel est à vous* (Nebe patří vám), podmínky plující populace, lidu moře, schopného odhalit a transformovat povahu ekonomických a komerčních zájmů, o něž ve společnosti jde, s tou podmínkou, že – podle marxistické formulace – „přetne pupeční šňůru, která jej spojuje se zemí“.<sup>10)</sup> V tomto smyslu nejsou námořní řemesla přežitkem nebo ostrovním folklorem; jsou horizontem všech řemesel, dokonce i řemesla ženy-lékařky v *L'amour d'une femme* (Láska ženy). Uvolňují vztah s Živlem a s Člověkem přítomným v každém řemesle; a i mechanika, průmysl, proletarizace nacházejí svou pravdu v říši moří (nebo nebes). Grémillon se ze všech svých sil stavěl proti rodinnému a s pozemkovým vlastnictvím

<sup>10)</sup> Paul Virilio ukázal mořský počátek a vzor proletariátu v jednom textu, který by se dobře hodil na Grémillonovu filmovou tvorbu: *Vitesse et politique*, Ed. Galilée, s. 50.

spojenému ideálu Vichy. Málo autorů natočilo tak dobře lidskou práci a odkrylo v ní přítom ekvivalent moře: i sesuvy kamení jsou jako vlny.

Jsou to dva proti sobě stojící systémy, vnímání, afekce a akce lidí na zemi, a vnímání, afekce a akce lidí vody. Je to dobře vidět v Grémillonově *SOS* (Remorques), kde je kapitán na souši znovu puzen k fixním centrům, k obrázkům ženy nebo milenky, k obrazu vily hledící na moře, jež jsou právě egoistickými body subjektivace, zatímco moře mu přináší objektivitu jako univerzální variaci, solidaritu všech částí, nadlidskou spravedlnost, kde vždy znovu znejistňovaný fixní bod vlečných lan je skutečně fixní jen mezi dvěma pohyby. Ale k vrcholu dovedlo tento protiklad Vigovo dílo *L'Atalante*. Jak to ukazuje J.-P. Bamberger, na zemi a na vodě či ve vodě nejde o stejný režim pohybu, nejde o stejný „působ“: pozemský pohyb je v konstantní nerovnováze, protože hybná síla je vždycky vně těžiště (kamelotův bicykl); kdežto vodní pohyb se směšuje s přemísťováním těžiště podle prostého objektivního zákona, přímého nebo eliptického (odtud pak zdánlivá neobratnost tohoto pohybu, když se provádí na zemi nebo i na lodi, chůze stranou, plazení nebo kroužení, to však je jako působ z jiného světa). Na zemi se pohyb vykonává od jednoho bodu ke druhému, je vždy mezi dvěma body, zatímco na vodě je to bod, který je mezi dvěma pohyby: poznamenává tak konverzi nebo inverzi pohybu podle hydraulického vztahu ponoru a proti-ponoru, který nacházíme v pohybu samotné kamery (finální pád těla milenců v objetí nemá konce, ale přechází ve vzestupný pohyb). Není to ani stejný režim vášně a afekce: v jednom případě dominuje zboží, fetiš, oděv, částečný objekt a objekt-vzpomínka; druhý případ vyhovuje tomu, co jsme mohli nazvat „objektivitou“ těl, která může odhalit ohyzdnost pod oděvem, ale také působ pod drsným zevnějškem. Existuje-li smíření země a vody, pak je možné s otcem Julesem, ale to proto, že dokáže spontánně vnutit dokonce i zemi zákon vody: jeho kajuta může shromažďovat ty nejpodivnější fetiše, částečné objekty, suvenýry a odpadky, on z nich nedělá suvenýry, nýbrž ryzí mozaiku přítomných stavů, až po onu starou desku, kterou znovu rozehraje.<sup>11)</sup> A konečně je to funkce jasnozřivosti, která se ve vodě vyvíjí v protikladu k pozemskému

<sup>11)</sup> Používáme nevydaný text Jeana-Pierra Bambergera o *L'Atalante*.

vidění: ve vodě se zjevuje zmizelá milá, jako by se zde vnímání těšilo dosahu a interakci, pravdivosti, které na zemi nemá. Už v samotném *Na slovíčko, Nizzo* (Apropos de Nice) to byla přítomnost vody, která dovoľovala popsat buržoazii jako monstrózní organické tělo.<sup>12)</sup> Odhalila pod oděvy ohyzdnost buržoazních těl, jako nyní odhaluje něhu a sílu milovaného těla. Buržoazie je redukována na objektivitu těla-fetiša, těla-odpadku, proti němuž kladou své bezúhonné tělo dětství, láska, plavba. „Objektivita“, rovnováha, spravedlnost, které nejsou pozemské, jsou vlastní vodě.

A konečně to, co francouzská škola ve vodě našla, byl příslib nebo naznačení jiného stavu vnímání: vnímání více než lidského, vnímání, které již nebylo vytesáno do pevných předmětů, jehož objektem, podmínkou, prostředím už nebyl pevný předmět. Vnímání jemnější a rozsáhlejší, vnímání molekulární, vlastní „kinu-oku“. K tomu se dospělo, když se vyšlo od reálné definice dvou polů vnímání: obraz-vjem se neodrazí ve formálním vědomí, ale rozštěpí se ve dva stavy, jeden molekulární a druhý molární, jeden kapalný a druhý pevný, jeden unášející a zahlazující druhý. Znak vnímání tedy nebude „diciznak“, ale *reuma*.<sup>13)</sup> Zatímco diciznak stavěl rám, který izoloval a zpevňoval obraz, *reuma* odkazovalo k obrazu, který se stal kapalným a který protékal rámem nebo pod ním. Vědomí-kamera se stalo reumatem, protože se aktualizovalo v plynoucím vnímání a dospělo tak k materiální determinaci, k hmotě-odtékání. Nicméně tento jiný stav, toto jiné vnímání, tuto funkci jasnozřivosti francouzská škola spíše ukázala, než aby za ni na sebe vzala odpovědnost: mimo své abstraktní pokusy (na nichž participoval Vigův *Jean Taris, roi de l'eau* [Jean Taris, plavecký šampion]) z ní neučinila nový obraz, ale hranici nebo úběžník obrazů-pohybů, obrazů-průměrů

<sup>12)</sup> Amengual správně položil otázku: proč je buržoazie Vigem prezentována v biologických, a nikoliv politických a ekonomických rysech? Odpovídá na ni tak, že se dovolává funkce jasnozřivosti a „objektivitu“ těl. Srov. *Vigo, Etudes cinématographiques* (Amengual analyzuje také pohyby sklonu kamery u Viga).

<sup>13)</sup> Ve své klasifikaci znaků Peirce rozlišuje mezi „dicisign“ (propozice) a „rheme“ (slovo). Pasolini přebírá od Peirce termín *rheme*, uvádí však do něho velmi všeobecnou ideu uplývání: kinematografický záběr „musí uplývat“, je to pak „rhema“ (*L'expérience hérétique*, s. 271). Avšak Pasolini zle dělá, ať úmyslně či neúmyslně, etymologickou chybu. To, co uplývá, je v řečtině *rheume* nebo *reume*. Používáme tedy tento termín, abychom označili nikoli všeobecný charakter záběru, avšak zvláštní znak obrazu-vjemu.

v rámci ještě pevného příběhu. Tento příběh byl natolik proniknut rytmem, že to jistě nebyla méněcennost.

3 | Vertov si předsevzal dosáhnout nebo dostihnout v „kinu-oku“ systém univerzální variace o sobě. Všechny obrazy se variují jedny se zřetelem k druhým, na všech svých stranách a ve všech svých částech. Vertov sám definoval kino-oko jako to, co „váže libovolné body vesmíru jeden k druhému v jakémkoli časovém řádu“.<sup>14)</sup> Zpomalení, zrychlení, dvojexpozice, fragmentace, rozmnožení, mikrosnímání, vše je ve službě variace a interakce. Není to lidské oko, ani vylepšené. Neboť může-li lidské oko překonat některá ze svých omezení za pomoci přístrojů a nástrojů, existuje jedno omezení, které překonat nemůže, protože je jeho vlastní podmínkou možnosti: jeho relativní nehybnost jakožto orgánu recepce, která vede k tomu, že všechny obrazy jsou variacemi jediného, funkčně privilegovaného obrazu. A chápeme-li kameru jako snímací přístroj, je podrobena stejnému podmiňujícímu omezení. Film ale není pouze kamera, je to montáž. Montáž je nepochybně konstrukcí z hlediska lidského oka, přestává jí ale být z hlediska jiného oka, je čistým viděním oka nelidského, oka, které bylo ve věcech. Univerzální variace, univerzální interakce (modulace) je již tím, co Cézanne nazýval světem před člověkem, „úsvitem nás samých“, „duhově zbarveným chaosem“, „panenstvím světa“. Nepřekvapuje tedy, že jej musíme zkonstruovat, protože je dán jen onomu oku, které nemáme. Je třeba veliké předpojatosti Mitryho, aby u Vertova odsoudil protiklad, který by se ovšem nějakému malíři vyčítat neodvážil: zdánlivý rozpor mezi kreativitou (montáže) a integritou (reálna).<sup>15)</sup> Montáž podle Vertova vnáší vnímání do věcí, umísťuje vnímání do hmoty takovým způsobem, že kterýkoli bod prostoru sám vnímá všechny body, na které působí nebo které působí na něj, tak daleko, kam až tyto akce a reakce sahají. Taková je definice objektivitu, „vidět bez hranic a vzdáleností“. Z tohoto hlediska tedy budou dovoleny

<sup>14)</sup> Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, s. 126-127.

<sup>15)</sup> Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 256: „Nelze obhajovat montáž a současně podporovat integritu reálna. Ten rozpor je flagrantní.“

všechny postupy; již nejsou považovány za triky.<sup>16)</sup> Materialista Vertov skutečně kinematografií materialistický program první kapitoly *Matière et mémoire*: ono o sobě obrazu. Kino-oko, nelidské Vertovovo oko, to není oko mouchy nebo orla, oko jiného živočicha. Ani to není, Epsteinovým způsobem, oko myslí, jež by bylo nadáno časovou perspektivou a zachycovalo by spirituální celek. Je to naopak oko hmoty, oko ve hmotě, jež není podřízeno času, které „zvítězilo“ nad časem, které vstupuje do „negativu času“ a nezná jiný než materiální vesmír a jeho extenzi (Vertov a Epstein se zde liší jako dvě rozdílné úrovně těžé sestavy, kamery-montáže).

To je první Vertovovo uspořádání. Je to nejprve určité strojové uspořádání obrazů-pohybů. Viděli jsme, že rozpětí, interval mezi dvěma pohyby načrtává prázdné místo, které předjímá lidský subjekt tím, jak si přisvojuje vnímání. Avšak nejdůležitější pro Vertova bude navrátit intervaly hmotě. To je smysl montáže a „teorie intervalů“, hlubší než teorie pohybu. Interval nebude již to, co odděluje reakci od podstoupené akce, to, co soudí nesouměřitelnost a nepředvídatelnost reakce, ale naopak to, co – když k akci dochází v jednom bodě vesmíru – nalezne vhodnou reakci v jiném libovolném bodě, ať je jakkoli vzdálený („nalézt v životě odpověď na zpracovávaný námět, výslednici mezi miliony faktů, které představují nějaký vztah k tomuto námětu“). Originalita vertovovské teorie intervalu tkví v tom, že interval již neznačí rozpětí, které vytváří prázdnost, není to oddalování dvou po sobě jdoucích obrazů, ale naopak uvedení dvou vzdálených obrazů do korelace (obrazů nesouměřitelných z hlediska našeho lidského vnímání). Na druhé straně by kinematografie nemohla takto pobíhat z jednoho konce vesmíru na druhý, kdyby nedisponovala nějakým činitelem schopným docílit souběhu všech částí: to, co Vertov vyjmul z myslí, tedy moc Všeho, které se nepřestává tvořit, přejde nyní do korelátu hmoty, jejích variací a interakcí. Strojové uspořádání věcí, obrazů o sobě, má vskutku za korelát kolektivní uspořádání výpovědi. Již v němém filmu našel Vertov pro mezititulky originální užití, při němž slovo formovalo s obrazem seskupení, druh ideogramu.<sup>17)</sup>

<sup>16)</sup> Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, s. 126–127: „Rychlé snímání, mikrosnímání, snímání pozpátku, snímání po okénku, pohyblivé snímání, snímání s těmi nejneočekávanějšími úhly pohledu atd. nejsou považována za triky, ale za normální postupy k širokému použití.“

<sup>17)</sup> Srov. Abramov, *Dziga Vertov*, Premier plan, s. 40–42.

To jsou dva základní aspekty uspořádání: stroj na obrazy je neoddělitelný od určitého typu výpovědi, od vypovídání čistě kinematografického. U Vertova jde evidentně o sovětské revoluční vědomí, o „komunistické dešifrování skutečnosti“. To slučuje člověka zítřka se světem před člověkem, komunistického člověka s materiálním vesmírem interakcí definovaným jako „společenství“ (reciproční akce mezi činitelem aktivním a pasivním).<sup>18)</sup> *Šestaja čas mira* (Šestý světadíl) ukazuje v nitru SSSR dálkové interakce nejrozdílnějších národů, stád, průmyslů, kultur, výměn všeho druhu vítězí nad časem.

Annette Michelsonová má pravdu, když říká, že *Muž s kinoaparátom* představuje Vertovův vývoj, jako kdyby Vertov objevil ještě ucelenější koncepci uspořádání. Ta předchozí zůstala u obrazu-pohybu, totiž u obrazu složeného z fotogramů, u obrazu-průměru nadaného pohybem. Byl to tedy ještě obraz odpovídající lidskému vnímání, ať už byl při montáži podroben jakémukoli zpracování. Ale co se děje, když se montáž vnese až do složky obrazu? Vracíme se od obrazu venkovanky k sérii jejích fotogramů anebo jdeme od série fotogramů dětí k obrazům těchto dětí v pohybu. Při rozšíření tohoto postupu se obraz cyklisty uprostřed závodu konfrontuje s tímž obrazem, který byl znovu nafilmován, odrážen, prezentován jako obraz promítaný na plátno. Film René Claira *Paříž spí* měl na Vertova velký vliv: sjednocoval totiž lidský svět s nepřítomností člověka. Paprsek šíleného vědce (filmaře) zmrazil pohyb, zastavil dění, aby je osvobodil v jakémsi „elektrickém výboji“. Město-poušť, město nepřítomné samo sobě nepřestane kinematografii zneklidňovat, jako by skrývalo nějaké tajemství. Ono tajemství je ještě jeden nový smysl pojmu interval: tento pojem označuje nyní bod, kde se pohyb zastavuje, a tím, že se zastavil, se bude moci obrátit, zrychlit, zpomalit... Už nepostačí prostě pohyb obrátit, jak to činil Vertov ve jménu interakce, když přecházel od mrtvého masa k živému masu. Je třeba dosáhnout bodu, který umožňuje inverzi nebo modifikaci.<sup>19)</sup> Neboť pro Vertova není fotogram pouhým

<sup>18)</sup> Srov. definici kategorie „společenství“ u Kanta, *Kritik der reinen Vernunft* (Kritika čistého rozumu).

<sup>19)</sup> Annette Michelson (*L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie*. In: *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck) analyzovala všechna tato témata: prohloubení teorie intervalu a inverze, téma spícího města, úlohu fotogramu u Vertova (a sblížení s René Clairem).

návratem k fotografii: patří-li ke kinematografii, pak proto, že je genetickým prvkem obrazu nebo diferenciálním prvkem pohybu. „Neukončuje“ pohyb, aniž by nebyl také principem jeho zrychlení, jeho zpomalení, jeho variace. Je vibrací, elementárním podnětem, z něhož se v každém okamžiku skládá pohyb, *clinamen* epikurejského materialismu. Však je také fotogram neoddělitelný od série, kterou rozechvívá, ve vztahu k pohybu, který se z ní odvozuje. A překračuje-li kinematografie lidské vnímání k vnímání jinému, je to v tom smyslu, že dosahuje ke *genetickému elementu* veškerého možného vnímání, to znamená k bodu, který mění a způsobuje změnu vnímání, k diferenciálu samotného vnímání. Vertov tedy uskutečňuje tři neoddělitelné aspekty téhož přesahování: od kamery k montáži, od pohybu k intervalu, od obrazu k fotogramu.

Vertov jakožto sovětský filmař si dělá o montáži dialektickou koncepci. Ale ukazuje se, že dialektická montáž je méně pojítkem a spíše místem střetu, oponování. Odmítá-li Ejzenštejn Vertovovy „formalistické šaškárny“, je to dozajista proto, že tito dva autoři nemají stejnou koncepci ani stejnou praxi dialektiky. Pro Ejzenštejna je jen dialektika člověka a Přírody, člověka v Přírodě a Přírody v člověku, „nelhostejné Přírody“ a neodděleného Člověka. Pro Vertova je dialektika hmoty a ve hmotě, která může spojit jen nelidské vnímání s nadčlověkem budoucnosti, materiální společnosti a nepopíratelný komunismus. O to snadněji z toho lze vyvodit rozdíly, jež oddělují na jedné straně Vertova a na druhé straně francouzskou školu. Uvažujeme-li o postupech stejných na jedné i na druhé straně (kvantitativní montáž, zrychlení, zpomalení, dvojexpozice nebo i znehybnění), ukazuje se, že tyto postupy u Francouzů svědčí především o duchovní síle kinematografie, o duchovní stránce „záběru“: meze vnímání překonává člověk duchem a jak říká Gance, dvojexpozice jsou obrazy citů a myšlenek, jimiž duše „obaluje“ tělo a „předchází“ je. Zcela odlišné je Vertovovo použití: pro něj dvojexpozice vyjádří interakci vzdálených materiálních bodů, a zrychlení nebo zpomalení diferenciál fyzického pohybu. Avšak z tohoto hlediska patrně ještě nelze pochopit onen radikální rozdíl. Ten vyvstává, jakmile se vrátíme k příčinám, pro něž Francouzi privilegovali kapalný obraz: zde lidské vnímání překročilo své vlastní limity a pohyb odkryl duchovní úplnost, kterou vyjadřoval. Kdežto pro Vertova je

kapalný obraz ještě nedostatečný a nedosahuje *zrnitosti* hmoty. Pohyb musí sám sebe překonat, avšak směrem ke svému energetickému materiálnímu prvku. Kinematografický obraz nemá tedy za znak „reuma“, nýbrž „gram“, engram, fotogram. To je jeho znak geneze. V krajním případě by bylo nutné hovořit o plynném vnímání a nikoli již o vnímání kapalném. Neboť vyjdeme-li z pevného stavu, v němž se molekuly nemohou volně přemísťovat (molární nebo lidské vnímání), pak přejdeme ke stavu kapalnému, v němž se jedny molekuly přemísťují a klouzají mezi druhými, nakonec ovšem dorazíme k plynnému stavu, definovanému volnou dráhou každé molekuly. Možná že bylo třeba dojít podle Vertova až tam, k zrnitosti hmoty nebo plynnému vnímání, až za oblast plynutí.

Americká experimentální kinematografie půjde v každém případě až tam, rozejde se s vodním lyrismem francouzské školy a uzná Vertovův vliv. Této kinematografii jde v každém případě o dosažení takového čistého vnímání, jaké je ve věcech nebo ve hmotě, tak daleko, jak se rozprostírají molekulární interakce. Brakhage zkoumá cézannovský svět před lidmi, jítro nás samotných, když natáčí všechny druhy zelené, které vidí nemluvně na louce.<sup>20)</sup> Kamera Michaela Snowa ztrácí každý střed a filmuje univerzální interakci obrazů, které varíují jedny vzhledem k druhým, na všech svých stranách a ve všech svých částech (*La région centrale*).<sup>21)</sup> Belson a Jacobs vystupují od barevných forem a pohybů k molekulárním nebo atomickým silám (*Phenomena, Momentum*). Existuje-li tedy nějaká konstanta této kinematografie, pak je to konstrukce plynného stavu vnímání pomocí různých prostředků. Blikající montáž: uvolnění fotogramu mimo průměrný obraz a vibrace mimo pohyb (odtud pak pojem „fotogram-záběr“, definovaný postupem smyčky, kde se opakuje série fotogramů s eventuálními intervaly, které dovolují dvojexpozici).

<sup>20)</sup> Srov. Marcorelles, *Elements pour un nouveau cinéma*, UNESCO: „Kolik barev existuje pro dítě na poli, když se plazí a neví nic o zelené?“

<sup>21)</sup> Snow natáčí „odlidštěnou krajinu“ bez jakékoli lidské přítomnosti a podrobuje kameru automatickému přístroji, který neustále varíuje její pohyby a úhly. Tím osvobozuje oko od jeho údělu relativní nehybnosti a závislosti na souřadnicích. Srov. Cahiers du cinéma, č. 296, leden 1979 (Marie-Christine Queserbert: „Zaměření kamery pohybované strojem, regulované zvukem už vůbec není centrováno na perspektivní čelní vidění. Zůstává monokulární, ale jde o prázdné, hypermobilní oko.“)



Hyper-rapidní montáž: uvolnění bodu inverze nebo transformace (neboť korelátém znehybnění obrazu je mimořádná pohyblivost nosiče, a fotogram se chová jako diferenciální element, z čehož vyplývá blýskání a chvat). Znovunatočení nebo znovuzaznamenání: uvolnění jádra hmoty (znovunatočení produkující zploštění prostoru, který nabývá pointilistické struktury à la Seurat, dovolující uchopit dálkovou interakci dvou bodů).<sup>22)</sup> V žádném ohledu není fotogram návratem zpět k fotografii, ale mnohem spíš, podle Bergsonovy formulace, tvůrčím uchopením této fotografie „sejmuté a okopírované z vnitřku věcí a pro všechny body prostoru“. A od práce s fotogramem k videu se stále více účastníme konstituování obrazu definovaného molekulárními parametry.

Všechny tyto postupy konspirují a varíují, aby formovaly kinematografii jako strojové uspořádání obrazů-hmoty. Zůstává otázkou, jaké je uspořádání odpovídající výpovědnímu procesu, jelikož Vertovova odpověď (komunistická společnost) ztratila svůj smysl. Odpověď může být: droga jako americké společenství? Přece však, působí-li droga v tomto ohledu, je to jen skrze vjemové experimenty, které navozuje a které se mohou uskutečnit i zcela jinými prostředky. Popravdě řečeno, problém vypovídání budeme moci nastolit teprve tehdy, až budeme schopni analyzovat zvukový obraz sám o sobě. Trváme-li přitom na zasvěcovacím Castanedově programu, pokládáme drogu za prostředek k *zastavení světa*, k od-poutání vnímání od „konání“, to znamená nahrazujeme senzomotorické vjemy čistými optickými a zvukovými vjemy: *zviditelnit molekulární intervaly*, díry ve zvucích, ve formách a dokonce ve vodě: ale také v tom zastaveném světě a těmi dírami ve světě *nechat proběhnout linie rychlosti*.<sup>23)</sup> To je program třetího stavu obrazu, obrazu plynného, za pevným a kapalným: dosáhnout „jiného“ vnímání, které je také genetickým prvkem každého vjemu. Vědomí-kamera stoupá k určení, které již není formální a materiální, nýbrž genetické a diferenciální. Přešli jsme od reálné definice vnímání k definici genetické.

<sup>22)</sup> Článek P. A. Sitneyho *Le film structurel*, v *Cinéma, théorie, lectures*, kde analyzuje všechny tyto aspekty vzhledem k hlavním autorům americké experimentální kinematografie: zejména ustavení „záběru-fotogramu“ a smyčky; blikání u Markopoulou, Conrada, Sharitse; rychlost u Roberta Breera; zrnění u Gehra, Jacobse, Landowa.

<sup>23)</sup> Srov. C. Castaneda, zvláště *Voir*, Callimard.

Landowův film *Bardo Follies* shrnuje z tohoto pohledu celý proces a přechod od kapalného stavu ke stavu plynnému: „Film začíná smyčkou s vytištěným obrazem ženy, jež plave s pásem a zdraví nás při každém opakování smyčky. Přibližně po deseti minutách (existuje rovněž kratší verze) se stejná smyčka objeví dvakrát uvnitř dvou kruhů na černém pozadí. Potom, za okamžik, se objevují tři kruhy. Obraz filmu v kružích začíná hořet, způsobuje expanzi kypící plísně s převládající oranžovou. Celé plátno je zaplněno tímto fotogramem, který vzplanul a který se zpomaleně rozdrobuje v mimořádně zrnitou nejasnost. Jiný fotogram hoří; celé plátno se nadýmá rozpouštějícím se celuloidem. Tento efekt byl pravděpodobně dosažen několika řadami opětovného natočení na plátně a výsledkem je dojem, že i samo plátno se nadýmá a strávuje. Napětí desynchronizované smyčky se udržuje po celou délku tohoto fragmentu, v němž se zdá, že umírá i filmový materiál. Po dlouhé chvíli se plátno rozdělí na bubliny vzduchu ve vodě, které jsou filmovány skrze mikroskop s barevnými filtry, s různou barvou z každé strany plátna. Změnami ohniskové vzdálenosti ztrácejí bubliny svou formu a rozpouštějí se jedna v druhé a dochází k mísení čtyř barevných filtrů. Na konci, asi po čtyřiceti minutách od první smyčky, plátno zbělá.“<sup>24)</sup>

<sup>24)</sup> P. A. Sitney, *Le film structurel*, v *Cinéma, théorie, lectures*, s. 348.

1 | *Obraz-afekce, to je detail, a detail, to je tvář...* Ejzenštejn navrhoval, aby detail nebyl jen typem obrazu mezi jinými, ale aby poskytoval afektivní četbu celého filmu. To je pravda o obrazu-afekci: je současně typem obrazu a složkou všech obrazů. Není to však vše, co o něm můžeme říci. V jakém smyslu je detail identický s úplně celým obrazem-afekcí? A proč by tvář byla identická s detailem, když se zdá, že detail lze vytvořit pouze zvětšením *té* tváře a také mnoha dalších věcí? A jak bychom mohli ve zvětšeném obličejí nalézt póly schopné vést nás v analýze obrazu-afekce?

Vyjděme z příkladu, který zrovna tváří není: hodiny, které jsou nám několikrát prezentovány v detailu. Takový obraz má skutečně dva póly. Na jedné straně mají ručičky oživované přinejmenším virtuálními mikropohyby, i když jsou nám ukázány jen jednou či několikrát v dlouhých intervalech: ručičky nutně vstupují do *intenzivní série*, která značí stoupání k... nebo směřuje ke kritickému okamžiku, připravuje paroxysmus. Na druhé straně mají ciferník jako nehybný receptivní povrch, receptivní desku zápisu, chladné napětí: jsou *reflektující a reflektovanou jednotou*.

Bergsonovská definice afektu uchovala přesně tyto dva znaky: je to hybné zaměření na citlivý nerv. Jinými slovy série mikropohybů působící na znehybnělou nervovou vrstvu. Když musela část těla obětovat to základní ze své hybnosti, aby se stala nosičem orgánů recepce, budou mít tyto orgány v zásadě již jen tendence k pohybu nebo k mikropohybům schopným, pro tíž orgán nebo od jednoho orgánu k druhému, vstupovat do intenzivních řad. Pohybující se těleso ztratilo svůj extenzivní pohyb a pohyb se stal pohybem výrazovým. Tento soubor nehybné reflektující jednotky a intenzivních výrazových pohybů vytváří afekt. Ale není to totéž jako zosobněná Tvář? Tvář je ona orgány-nesoucí nervová deska, která obětovala to podstatné ze své globální pohyblivosti a která shromažďuje nebo vyjadřuje svobodně malé lokální pohyby všeho druhu, které zbytek těla obvykle skrývá.

A pokaždé, když v něčem objevíme tyto dva póly, odrážející povrch a intenzivní mikropohyby, budeme moci říci: s touto věcí bylo jednáno jako s tváří, bylo jí „hleděno do tváře [envisagée]“ nebo spíše „dostala tvář [visagifiée]“ a potom na nás upřeně hledí, pozoruje nás... i když se tváří nepodobá. Tak jako detail hodin. Co se týče samotné tváře, nebudeme říkat, že ji detail zpracovává, že ji nechává podrobit jakémukoli zpracování: neexistuje detail *tváře*, tvář sama o sobě je detailem, detail je sám sebou tváří a oba dva jsou afektem, je to obraz-afekce.

V malířství jsme si díky technice portrétu přivykli na tyto dva póly tváře. Někdy se malíř zmocňuje obličej jako kontury, v obalující linii, která vykresluje nos, ústa, okraj víček a dokonce i vous a baret: to je rovina formování tváře. Někdy naopak pracuje s roztroušenými rysy vybranými ze shluku, s úlomkovitými a lomenými liniemi, které naznačují chvění rtů či záblesk pohledu a které do kontury vnášejí více či méně vzpurnou hmotu: to jsou rysy tvářové mimiky.<sup>11</sup> A není náhoda, objeví-li se z těchto dvou hledisek afekt jako takový ve velkých koncepcích Vášní, které procházejí současně filozofií i malířstvím: to, co Descartes a Le Brun nazývají *obdiv* a co vyznačuje minimum pohybu pro maximum jednoty reflektující a reflektované na tváří, to se jinde nazývá *touha*, neoddelitelná od malých podnětů nebo impulzů, které se skládají do intenzivní řady vyjádřené tváří. Nezáleží příliš na tom, že jedni považují obdiv za počátek vášní, přesně z toho důvodu, že je nulovým stupněm pohybu, zatímco jiní kladou na první místo touhu či nepokoj, jelikož sama nehybnost předpokládá vzájemnou neutralizaci odpovídajících mikropohybů. Spíš než o výlučný počátek jde o dva póly; někdy jeden převažuje nad druhým a objevuje se téměř ryzí, někdy se oba směřují v jednom nebo v druhém směru.

Tváří je na místě položit podle okolností dva druhy otázek: na co myslíš? Anebo: co je s tebou, co je ti, co cítíš nebo zakoušíš? Někdy tvář na něco myslí, fixuje se na nějaký objekt, a to je právě ten smysl obdivu nebo údivu, který si uchovalo anglické *wonder*. Když tvář na něco myslí, vyznačuje se především svou obklopující konturou, svou reflektující jednotou, která

<sup>11</sup> O těchto dvou technikách portrétu srov. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, s. 43–44.

k sobě povyšuje všechny části. Někdy naopak něco pociťuje nebo zakouší a pak se vyznačuje intenzivní řadou, kterou její části procházejí postupně až do paroxysmu, kdy každá část nabývá jisté chvilkové nezávislosti. Zde již rozpoznáváme dva druhy detailu, kde by pod jedním byl podepsán především Griffith a pod druhým Ejzenštejn. Jak slavné jsou Griffithovy detaily, kde je vše zorganizováno pro ryzí a jemný obrys ženského obličeje (obzvláště postup irisové clony): mladá žena, která myslí na svého muže v *Enochu Ardenovi*. Ale v Ejzenštejnově *Generální linii* se krásná popova tvář rozpouští ve prospěch prohnání pohledu, který se spojuje s úzkým týlem a mastným ušním lalůčkem: jako kdyby rysy tváře unikaly obrysu a svědčily o zášti kněze.

Je třeba se vyhnout představě, že první pól je vyhrazen něžným citům a druhý temným vášním. Lze například připomenout, že Descartes uvažuje o pohrdání jako o zvláštním případě „obdivu“.<sup>2)</sup> Na jedné straně existují reflektující špatnosti, reflektované hrůzy a beznaděj, také a zejména u mladých žen Griffitha nebo Stroheima. Na straně druhé existují intenzivní série lásky a něhy. Každé hledisko dokonce sdružuje velmi odlišné stavy tváře. Hledisko *wonder* může postihnout necitlivou tvář, která sleduje neproniknutelnou nebo zločinnou myšlenku; může se však zrovna tak zmocnit tváře mladistvé a zvědavé, natolik oživané malými pohyby, že se tyto pohyby taví a neutralizují (tak se u Sternberga ve filmu *Rudá carevna* [The Scarlet Empress] mladá dívka ještě rozhlíží na všechny strany a podivuje se všemu, když ji ruští vyslanci odvádějí). A druhé hledisko nemá v souladu se zamýšlenými sériemi o nic méně možností.

Kde je tedy kritérium rozlišení? Ve skutečnosti se nacházíme před intenzivní tváří pokaždé, když rysy unikají z kontury, začínají pracovat samostatně a vytvářejí autonomní sérii, která směřuje k nějaké hranici nebo překračuje nějaký práh: vzestupnou sérii hněvu nebo, jak říká Ejzenštejn, „stoupající linii zármutku“ (*Křižník Potěmkin*). Proto je seriální hledisko lépe ztělesňováno několika simultánními nebo posloupnými tvářemi, ačkoli by stačila jediná tvář, kdyby seřadila své různé orgány

<sup>2)</sup> René Descartes, *Les passions de l'ame* (Vášně duše), § 54: „S obdivem se pojí úcta nebo opovržení podle toho, obdivujeme-li na objektu jeho velikost nebo malost.“ Pokud jde o pojetí obdivu u Descartesa a malíře Le Bruna, odvoláme se na vynikající analýzu Henriho Souchona, *Etudes philosophiques*, č. 1, 1980.

nebo rysy. Intenzivní série zde odhaluje svou funkci, kterou je přejít od jedné kvality ke druhé, vyústit v novou kvalitu. Ejzenštejn pro detail vyhradil produkci nové kvality, provedení kvalitativního skoku: od popa-člověka Božího k popovi-vykořisťovateli rolníků; od hněvu námořníků k revolučnímu výbuchu; od kamene k řevu, jako v oněch třech postojích mramorových lvů („a kameny zařvaly...“).

Pokud zůstávají rysy seskupeny pod nadvládou nějaké myšlenky, utkvělé nebo hrozné, avšak neměnné a bez vývoje, jaksi věčné, nacházíme se naopak před reflexivní nebo reflektující tváří. V Griffithově filmu *Zlomený květ* si mučená dívka uchovává zkamenělou tvář, která dokonce ještě ve smrti jako by uvažovala a ptala se proč, zatímco zamilovaný Číňan zase zachovává ve tváři opiové omámení a reflexi Buddhy. Je pravda, že tento případ reflektující tváře se zdá být vymezen hůře než ten předcházející. Neboť vztah mezi tváří a tím, na co myslí, je často nahodilý. To, že Griffithova mladá žena myslí na svého manžela, můžeme poznat jen tak, že hned poté vidíme obraz manžela: bylo třeba vyčkat a vazba se zdá pouze asociativní. Jistější tak může být zvrátit pořádek a začínat detailem objektu, který nás bude informovat o bezprostředně blízkém myšlení tváře: v Pabstově *Pandorině skříňce* nás detail nože připravuje na strašlivou myšlenku Jacka Rozparovače (nebo v Clouzotově filmu *Vrah bydlí v čísle 21* [L'assassin habit au 21] nám vířící skupiny tří objektů dávají na srozuměnou, že hrdinka právě uvažuje o čísle 3 jako o klíči k záhadě). Nicméně nedosahujeme ještě toho nejhlubšího z tváře-reflexe. Mentální reflexe je nepochybně procesem, kterým se na něco myslí. Ovšem kinematograficky je doprovázen radikálnější reflexí, která vyjadřuje ryzí kvalitu, společnou několika velmi odlišným věcem (objekt, který ji nese, tělo, jež je jí podrobena, idea, která ji reprezentuje, tvář, která tuto ideu má...). Reflektující tváře mladých žen u Griffitha mohou vyjadřovat Bělost, je to však stejně dobře bělost sněhové vločky zachycené na řasách, duchovní bělost vnitřní nevinnosti, rozložená bělost morálního úpadku i nepřátelská a ostrá bělost pobřežního ledu, kde hrdinka bude bloudit (*Děti velké revoluce* [Orphans of the Storm]). V díle *Women in Love* (Zamilované ženy) dokázal Ken Russell rozehrát vlastnost společnou ztvrdlé tváři, vnitřnímu chladu, pohřebnímu ledovci. Reflektující tvář se zkrátka nespokojuje jenom

s tím, že na něco myslí. Stejně jako intenzivní tvář vyjadřuje ryzi Sílu, to znamená definuje se sérií, která nás přenáší od jedné vlastnosti k nějaké jiné, vyjadřuje reflexivní tvář ryzi Vlastnost, to znamená „něco“ společného několika objektům rozdílné povahy. V závislosti na tom můžeme sestavit obraz oněch dvou pólů:

Citlivý nerv	Hybné zaměření
Nehybná receptivní vrstva	Výrazové mikropohyby
Obrys formující tvář	Tvářové rysy mimické hry
Reflektující jednota	Intenzivní série
Wonder (obdiv, údiv)	Touha (nenávisť – láska)
Vlastnost	Síla
Výraz vlastnosti, která je společná několika rozdílným věcem	Výraz síly, která přechází od jedné vlastnosti k jiné

2 | Pabstova *Pandořina skříňka* ukazuje, do jaké míry lze přejít v relativně krátké sekvenci od jednoho pólu k druhému: nejprve jsou dvě tváře, Jackova a Lulu, uvolněné, usmívající se, zasněné, *wonderingly*; potom Jackova tvář přes rameno Lulu vidí nůž a vstupuje do série stupňující se hrůzy („*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*“ [„strach se stává paroxysmem... jeho panenky se rozšiřují a rozšiřují... muž v hrůze oddechuje...“]); nakonec se Jackova tvář uvolní, Jack přijímá svůj osud a reflektuje nyní smrt jako vlastnost společnou své masce zabijáka, volnému nakládání s obětí a nedolatelnému volání nástroje („*the knife blade gleams...*“ [„čepel nože se blýská...“]).<sup>3)</sup>

Jistěže jeden z pólů u toho či onoho autora převažuje, vždy však komplexnějším způsobem, než bychom si zprvu mysleli. Ejzenštejn napsal slavný text: „Čajová konvice začala...“ (Poznáte v tom, říká, Dickensovu větu, ale rovněž Griffithův detail, samovar se na nás dívá.)<sup>4)</sup> V tomto textu analyzuje svou vlastní rozdílnost od Griffitha z hlediska detailu nebo obrazu-afekce.

Říká, že Griffithův detail je pouze subjektivní, týká se tedy podmínek divákovy vidění, že zůstává oddělen a má jenom asociativní nebo anticipační úlohu. Zatímco jeho vlastní, Ejzenštejnova detaily jsou prolínavé, objektivní a dialektické, neboť produkují novou kvalitu, uskutečňují kvalitativní skok. Rozeznáme ihned dualitu tváře reflexivní a tváře intenzivní a je pravda, že Griffith dává přednost jedné, Ejzenštejn druhé. Přesto je Ejzenštejnova analýza příliš povšechná či spíš stranická. Neboť u něho rovněž existují tváře-obrysy se silnou myšlenkou: carevna Anastázie, když tuší svou smrt; Alexandr Něvský, typický zamyšlený hrdina. A zvláště u Griffitha již existují intenzivní série: buď na jednom obličejí, když z počátečního úžasu nebo celkového vyděšení vyrůstají zármutek či strach a získávají různé rysy (*The Heart of the World* [Srdce světa], *Zlomený květ*); nebo i na několika tvářích, když detaily bojovníků skandují celkový záběr bitvy (*Zrození národa*).

Je pravda, že tyto rozmanité obličejí u Griffitha nenasledují okamžitě po sobě, nýbrž že se jejich detaily střídají s celkovými záběry podle binární struktury, kterou má v oblibě (veřejný – soukromý, kolektivní – individuální).<sup>5)</sup> V tomto smyslu by Ejzenštejnova novost nespočívala v tom, že objevil intenzivní tvář, dokonce ani v tom, že vytvořil intenzivní sérii s několika tvářemi, s několika detaily, nýbrž v tom, že udělal intenzivní, kompaktní a plynulou sérii, které přesahují každou binární strukturu a překračují dualitu kolektivního a individuálního. Dosahují spíš určité nové reality, kterou bychom mohli nazvat Dividuálno, spojující přímo ohromnou kolektivní reflexi s partikulárními emocemi každého jedince, vyjadřující konečně jednotu síly a kvality.

Ukazuje se, že autor vždy privileguje jeden z těchto dvou pólů, tvář reflektující nebo tvář intenzivní, avšak užívá také prostředků k připojení druhého pólu. Chtěli bychom z tohoto hlediska uvažovat i o jiné dvojici, o dvojici expresionismu a lyrické abstrakce. Expresionismus samozřejmě nedosahuje méně abstrakce než lyrismus. Postup však není v žádném případě totožný. Expresionismus je především intenzivní hra světla s neproniknutelným,

<sup>3)</sup> Srov. C. W. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film scripts, Lorrimer, s. 133–135.

<sup>4)</sup> S. M. Ejzenštejn, *Film Form*, s. 195n. [Český překlad: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha 1961, 2., rozšířené vydání, s. 387n. Přeložil Jiří Taufer.]

<sup>5)</sup> Jacques Fieschi, *Griffith le précurseur*, Cinématographe, č. 24, únor 1977, s. 10 (tato revue věnovala dvě čísla, 24 a 25, detailu se studiemí o Griffithovi, Ejzenštejnovi, Sternbergovi a Bergmanovi).

s temnotami. Jejich směr je jako síla, která uskutečňuje pád osob do černé díry nebo jejich vzestup ke světlu. Tato směs ustavuje řadu, buď ve střídající se formě pruhů nebo paprsků, buď v kompaktní, stoupající či klesající formě všech stupňů stínu, které nahrazují barvy. Expresionistická tvář soustřeďuje v obou aspektech intenzivní sérii, která rozrušuje její obrys a zbavuje ji jejích rysů. Tvář tak participuje na neorganickém životě věcí jakožto první pól expresionismu. Tvář rýhovaná, pruhovaná, chycená do sítě více či méně zatažená, přebírající účinky žaluzie, ohně, listoví, slunce skrze strom. Tvář mlžná, oblačná, nejasná, zahalená více nebo méně hustým závojem. Ponurá a zpustošená Attilova hlava v Langových *Nibelunzích*. Ale v maximu koncentrace nebo na samé hranici série bychom řekli, že tvář je vydána nedělitelnému světlu nebo bílé kvalitě jako v neochvějně Kriemhildině reflexi. Tvář znovu nachází svou pevnou konturu a přechází k druhému pólu, životu ducha či nepsychologickému duchovnímu životu. Načervenalé záblesky, které provázejí celou sérii stupňů stínu, se spojují, vytvářejí záři okolo tváře, která začíná fosforeskovat, třpytit se, lesknout se, být světlem. Lesk vychází ze stínů, přecházíme od intenzifikace k odrážení. Je pravda, že tento čin může být ještě činem ďáblovým, v nekonečně melancholické formě nějakého démona, která odráží temnoty v plamenném kruhu, v němž hoří neorganický život věcí (démon Wegenerova *Golema* nebo Murnauova *Fausta*). Může to však být božský čin, když se duch odráží v sobě, ve formě Gretchen, zachráněné nejvyšší obětí, ve formě ektoplazmy nebo fotogramu, který by se věčně stravoval sám sebou a dosahoval tak vnitřního světelného života (opět u Murnaua, Ellen z *Upíra Nosferatu* nebo též Indre z *Východu slunce*).

Lyrická abstrakce u Sternberga postupuje zcela jinak. Sternberg není méně goethovský než expresionisté, ale je to jiný Goethův aspekt. Je to jiný aspekt teorie barev: světlo již nemá co do činění s temnotami, nýbrž s průhledností, s průsvitností nebo s bílou. Jeho kniha přeložená do francouzštiny jako *Souvenirs d'un montreur d'ombres* (Vzpomínky předváděče stínů) se ve skutečnosti jmenuje *Fun in a Chinese Laundry* (Legrace v čínské prádelně). Všechno se odehrává mezi světlem a bílou. Sternbergův génius realizoval skvělé Goethovo pravidlo: „Mezi průhledností a bílou neprůhledností existuje nekonečný počet stupňů sváru... Bílým by bylo možno nazvat náhodně neprůhledný dílek čírého

průhledna.<sup>6)</sup> Neboť bílé je pro Sternberga především to, co ohraničuje prostor odpovídající světelnému. A do tohoto prostoru se zapisuje detail-tvář, odrážející světlo. Sternberg tedy vychází od reflexivní nebo kvalitativní tváře. V *Rudé carevně* vidíme nejprve bílou tvář *wonder* mladé dívky, která vpisuje svou konturu do úzkého prostoru vymezeného bílou zdí a bílými dveřmi, které znovu zavírá. Ale později, při narození jejího dítěte, je tvář mladé ženy zachycena mezi bílou záclonou a bílou polštářem a povlečením, kde odpočívá, až po udivující obraz, který se zdá vycházet z videa, kde už je tvář pouhou geometrickou inkrustací závoje. Bílý prostor je zase sám ohraničen, zdvojen závojem nebo sítí, která se vrství a dává mu objem či spíš to, co se v oceánografii (ale také v malířství) nazývá nevýrazná hloubka. Sternberg má velkou praktickou znalost lněných pláten, tylů, mušelínů, krajek: odtud čerpá všechno bohatství bílé na bílé, v jejímž nitru tvář odráží světlo. Co se týče filmu *Anatahan*, analyzoval Claude Ollier tuto redukci prostoru dosahovanou abstrakcí, tuto technickou kompresi místa, která vymezuje operační pole a provádí nás eliminací celého vesmíru k čisté ženské tváři.<sup>7)</sup> Mezi bílou závoje a bílou pozadí se tvář chová jako ryba a může ztratit svůj obrys ve prospěch splývavosti, „hýbání“, aniž by ztratila cokoli ze své reflektující síly. Dosahuje se atmosféry akvária jako u Borzaga, jiného stoupence této lyrické abstrakce. Síťoviny a roušky u Sternberga se proto hluboce odlišují od expresionistických závoje a sítí a jeho splývavosti od expresionistického temnosvitu.

Nikoli už boj světla s temnotami, nýbrž dobrodružství světla s bílou: to je Sternbergův antiexpresionismus. Nebudeme z toho vyvozovat, že Sternberg se spokojuje s čirou kvalitou a s jejím reflektujícím aspektem a že neví o silách nebo intenzitách. Ollier ukazuje na mnoha stránkách, že čím je bílý prostor uzavřenější a těsnější, tím je nejistější, více otevřen možnostem projevu zvenčí. Jak je řečeno v *Podsvětí Šanghaje* (*The Shanghai Gesture*), „vše se může přihodit v kterékoli chvíli“. Všechno je možné... Nůž prořízne síťovinu, rozžhavené železo proděraví závoj, dýka probodne papírovou přepážku. Uzavřený svět projde intenzivními sériemi podle paprsků, osob a objektů, které jím

<sup>6)</sup> J. W. Goethe, *Teorie barev*, § 495.

<sup>7)</sup> Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 274–295.

pronikají. Afekt je složen z těchto dvou prvků: z řádného určení jakosti bílého prostoru, ale také z intenzivní potencializace toho, co se v něm odehraje.

Nelze zajisté říci, že Sternberg neví o stínech a o řadě jejich stupňů až po temnoty. Vychází prostě z druhého pólu nebo z čiré reflexe. Od díla *V docích newyorských* (The Docks of New York) jsou dýmy bílými neprůhlednostmi, jejichž stíny jsou jen důsledky: Sternberg tedy velmi brzy ví, co chce. Později, i ve filmu *Macao*, kde závoje, sítě a také Číňani přešli do stínu, zůstává prostor vymezen a rozčleněn bílými komplety obou protagonistů. Pro Sternberga totiž temnoty neexistují samy o sobě: vyznačují pouze místo, kde se světlo zastavuje. A stín není směsicí, nýbrž jen výsledkem, důsledkem, který nemůžeme oddělit od jeho premis. Jaké jsou tyto premisy? Je to průhledný, průsvitný nebo bílý prostor, který jsme právě definovali. Takový prostor si udržuje schopnost odrážet světlo, ale získává ještě jinou schopnost: lámat světlo a odchylovat paprsky, které tímto prostorem procházejí. Tvář, která se zdržuje v tomto prostoru, odráží tedy jednu část světla, ale láme druhou část. Z tváře reflexivní se stává tvář intenzivní. V dějinách detailu je něco jedinečného. Klasický detail zajišťuje částečnou reflexi natolik, nakolik tvář hledí jiným směrem než kamera, a nutí tak diváka přeskakovat po povrchu plátna. Jsou také známy velmi krásné „pohledy-kamery“ jako v Bergmanově filmu *Léto s Monikou* (Sommaren med Monika), které zakládají totální reflexi a přiznávají detailu jemu vlastní dálku. Zdá se však, že Sternberg je jediný, kdo zdvojnásobil částečnou reflexi lomem, díky průsvitnému nebo bílému prostředí, které dokázal vytvořit. Proust hovořil o bílých závojech, „jejichž vrstvení pouze hojněji láme centrální a zajatý paprsek, který jimi proniká“. Ve stejné chvíli, kdy se světelné paprsky projevují odchylkou v prostoru, je tvář, to znamená obraz-afekce, přemísťována, pozvednuta z nevýrazné hloubky, potmění na okrajích a vstupuje do intenzivní série podle toho, jak se figura posouvá k temnému okraji či naopak okraj k jasné figuře. Detaily z filmu *Šanghajský expres* (Shanghai Express) vytvářejí mimořádnou řadu variací pomocí okrajů. Z hlediska prehistorie barvy je to opak expresionismu: namísto světla, které vychází ze stupňů stínu hromaděním červené a uvolňováním lesknoucího se, máme světlo, které tvoří stupně modrého stínu a klade lesknoucí se do stínu (tak například stíny v *Podsvětí*

*Šanghaje*, které v obličejí postihují zónu očí).<sup>9)</sup> Stává se, že Sternberg získává účinky analogické expresionismu, jako ve filmu *Modrý anděl* (Der blaue Engel); toho však dosahuje simulací, pomocí zcela jiných prostředků, tím, že lom je mnohem bližší impresionismu, kde je stín vždy důsledkem. Není to jen parodie expresionismu, ale častěji rivalita, to znamená produkování těchto efektů opačnými principy.

3 | Viděli jsme dva póly afektu, sílu a vlastnost, a jak tvář podle situace přechází nezbytně od jednoho ke druhému. Tím, co z tohoto ohledu ohrožuje integritu detailu, je idea, že detail nám prezentuje částečný objekt, oddělený od celku nebo vytržený ze souboru, jehož částí by měl být. Psychoanalýza a lingvistika z toho mají prospěch; první se domnívá, že v obraze objevila strukturu nevědomí (kastrace), druhá v něm objevuje konstitutivní postup jazyka (synekdocha, *pars pro toto*). Když kritici akceptují ideu částečného objektu, vidí v detailu známku rozkouskování nebo řezu; jedni říkají, že je třeba tuto ideu usmířit s kontinuitou filmu, druhí říkají, že naopak dosvědčuje základní filmovou diskontinuitu. Ve skutečnosti však detail, tvář-detail, nemá nic společného s částečným objektem (mimo případ, který uvidíme později). Jak to již velmi přesně ukázal Balázs, detail nijak nevytrhává svůj objekt ze souboru, k němuž by náležel, jehož by byl částí, nýbrž, což je něco naprosto odlišného, *abstrahuje jej od všech časoprostorových souřadnic*, to znamená povyšuje jej do stavu Entity. Detail není zvětšení, a jestliže implikuje změnu rozměru, je to změna absolutní. Je to proměna pohybu, který přestává být přenosem, aby se stal výrazem. „Výraz izolované tváře je celek pochopitelný sám o sobě, myšlením k němu nemáme co dodat, ani co se týká prostoru a času. Když je nějaká tvář, kterou jsme právě viděli uprostřed davu, odpoutána od svého prostředí, zvýrazněna, je to, jako bychom jí byli sami náhle tvář v tvář. Anebo také, jestliže jsme ji předtím viděli ve velké místnosti, nebudeme již na tuto místnost myslet, až budeme tvář zkoumat v detailu. Neboť výraz

<sup>9)</sup> Srov. Josef von Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Kap. XII., v níž Sternberg vykládá svou teorii světla. Cahiers du cinéma (č. 63, říjen 1956) publikovaly z tohoto textu úplnější verzi pod guethovským názvem *Plus de lumière!* [Více světla!].

tváře a význam toho výrazu nemají žádný vztah nebo vazbu s prostorem. Obrácení čelem k izolované tváři nevnímáme prostor. Náš pocit prostoru je zrušen. Otevírá se nám dimenze jiného řádu.<sup>99</sup> To navrhol Epstein, když říkal: jakmile vidíme v detailu tvář zbabělce, který právě prchá, vidíme zosobněnou zbabělost, „sentiment-věc“, entitu.<sup>100</sup> Je-li pravda, že kinematografický obraz je vždycky deteritorializován, existuje tedy zcela speciální deteritorializace, která je vlastní obrazu-afekci. Když Ejzenštejn kritizoval ostatní, Griffitha nebo Dovženka, vyčítal jim, že někdy promarnili své detaily, protože je nechávali konotované s časoprostorovými souřadnicemi nějakého místa, nějaké chvíle, aniž dosahovali toho, co on sám nazýval „patetickým“ prvkem, zachyceným v extázi nebo v afektu.<sup>101</sup>

Je zajímavé, že Balázs odpírá ostatním detailům to, co schválil v případě tváře: ruka, část těla nebo objekt by zůstaly nenapravitelně v prostoru, a nestaly by se tedy detailem jinak než jako dílčí předměty. To znamená přehlížet současně stálost velkého detailu v jeho odrůdách a sílu kteréhokoli objektu z hlediska výrazu. Především existuje velká rozmanitost detailů-tváří: někdy obrys a někdy rys; někdy jediná tvář a někdy několik; někdy následně, někdy současně. Mohou obsahovat pozadí, zvláště v případě hloubky pole. Avšak ve všech těchto případech si detail uchovává tutéž sílu k vytržení obrazu z časoprostorových souřadnic, aby se na povrchu vynořil čistý afekt jakožto vyjádřený. I místo ještě přítomné v pozadí ztrácí své souřadnice a stává se „jakým-koli prostorem“ (což omezuje Ejzenštejnovu námitku). Jeden rys tvářnosti není méně úplným detailem než celá tvář. Je to jenom jiný pól tváře a jeden rys vyjadřuje tolik intenzity, kolik charakteristického vyjadřuje celá tvář. Takže neexistuje žádné rozlišování velkých detailů a detailů nebo „prostřihů“, které by ukazovaly jen část tváře. V mnoha případech se nadále nemusí dělat rozdíl

<sup>99</sup> B. Balázs, *Le cinéma*, Payot, s. 57. [Slovenský překlad: Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umění*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1958. Přeložil Štefan Horváth.]

<sup>100</sup> Jean Epstein, *Ecrits*, I, Seghers, s. 146–147.

<sup>101</sup> S. M. Ejzenštejn, *Film Form*, s. 241–242. [Český překlad: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha 1961, 2., rozšířené vydání, s. 438. Přeložil Jiří Taufer.] Ejzenštejn na druhé straně ukazuje, že to, co přesahuje prostor a čas, nemusí být považováno za „nahistorické“: srov. *La non-indifférente Nature*, 10-18, I, s. 391–393.

mezi polodetaily, americkými plány a detaily. A proč by jedna část těla – brada, žaludek nebo břicho – byla částečnější, časoprostorovější a méně expresivní než intenzivní rys tvářnosti nebo celá reflexivní tvář? Tak je tomu například v sérii tučných kulaků v Ejzenštejnově *Generální linii*. A proč by výraz nepřistupoval k věcem? Existují afekty věcí. „Břit“, „ostří“ či spíš „špice“ nože Jacka Rozparovače není méně afektem než hrůza, která se zmocňuje jeho rysů, a rezignace, která nakonec ovládne celou jeho tvář. Stoici ukazovali, že věci samy jsou nositeli ideálních událostí, které se přesně nesměšovaly s jejich vlastnostmi, s jejich akcemi a reakcemi: ostří nože...

Afekt je entita, to znamená Síla nebo Vlastnost; je to určité vyjádření: afekt neexistuje nezávisle na něčem, co ho vyjadřuje, i když se od toho naprosto liší. To, co ho vyjadřuje, je tvář nebo ekvivalent tváře (objekt tvářnosti) nebo dokonce věty, jak uvidíme později. Souhra vyjádřeného a jeho výrazu, afektu a tváře nazýváme „ikonem“. Existují tedy ikony rysu a ikony obrysu, nebo přesněji, každý ikon má tyto dva póly: je to znak bipolární kompozice obrazu-afekce. Obraz-afekce je síla nebo vlastnost uvažované pro ně samé jakožto vyjádřené. Je jisté, že síly a vlastnosti mohou existovat i zcela jiným způsobem: jakožto aktualizované, ztělesněné ve stavech věcí. Stav věcí obsahuje determinovaný časoprostor, časoprostorové souřadnice, objekty a osoby, reálné spoje mezi všemi těmito danostmi. Ve stavu věcí, který je aktualizuje, se kvalitata (jakost) stává „quale“ (jaký je) objektu, síla se stává aktivní nebo pasivní, afekt se stává smyslovým vjemem, sentimentem, emocí nebo dokonce pudem v určité osobě, tvář se stává charakterem nebo maskou osoby (pouze z tohoto hlediska mohou existovat lživá vyjádření). To už ovšem nejsme v oblasti obrazu-afekce, ale vstoupili jsme do oblasti obrazu-akce. Obraz-afekce je naproti tomu abstrahován od časoprostorových souřadnic, které by jej vztahovaly k nějakému stavu věcí, a abstrahuje tvář oné osoby, k níž v daném stavu věcí náleží.

Ch. S. Peirce, jehož mimořádný význam pro každou klasifikaci obrazů a znaků jsme již zaznamenali, rozlišoval mezi dvěma druhy obrazů, nazýval je „Prvost“ a „Druhost“.<sup>102</sup> Druhost je tam,

<sup>102</sup> Srov. Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le ligne*, Ed. du Seuil. Budeme se odvolávat na rejstřík a na komentáře týkající se těchto dvou pojmů prezentované Gérardem Deledalem v tomto vydání.

kde jsou dva prostřednictvím sebe samých: co je takové, jaké je, vztahem k druhému. Všechno, co existuje pouze tím, že se staví proti, skrze zápas a v souboji, patří tedy k druhosti: síla – odpor, akce – reakce, podráždění – odezva, situace – chování, jedinec – prostřední... Je to kategorie Reálna, aktuálního, existujícího, individuovaného. A první podoba druhosti je již ta, kde se kvality-moci stávají „silami“, tedy aktualizují se v partikulárních stavech věcí, determinovaných časoprostorech, geografických a historických prostředích, v kolektivních činitelích nebo individuálních osobách. Tam se rodí a vyvíjí obraz-akce. Ale ať jsou konkrétní promíšení jakkoli úzká, prvost je docela jiná kategorie, která odkazuje k jinému typu obrazu, s jinými znaky. Peirce neskrývá fakt, že prvost je obtížné definovat, protože je spíš pocítována než koncipována: týká se nového ve zkušenosti, čerstvého, přehavého, a přesto věčného. Peirce podává, jak uvidíme, velice zvláštní příklady, které se však vracejí k tomuto: jsou to kvality nebo síly zvažované pro sebe samy, bez vztahu k čemukoli jinému, nezávisle na každém problému jejich aktualizace. To, co je takové, jaké to je pro sebe a o sobě samém. Je to například „červené“, přítomné stejně tak ve větě „toto *není* červené“ jako ve větě „to je červené“. Chceme-li, je to přímé a okamžité vědomí, takové, jaké je implikováno každým reálným vědomím, které ovšem není nikdy přímé ani okamžité. Není to nějaký smyslový vjem, cit, idea, nýbrž kvalita možného smyslového vjemu, citu nebo myšlenky. Prvost je tedy kategorií Možného: dává možnému vlastní konzistenci, vyjadřuje možné, aniž by je aktualizovala, přičemž z něho činí úplný modus. Obraz-afekce není tedy ničím jiným: je to kvalita nebo síla, je to potencialita uvažovaná pro sebe samu jakožto vyjádřená. Odpovídajícím znakem je tedy výraz, nikoliv aktualizace. Již Maine de Biran hovořil o čistých, nelokalizovatelných afekcích, bez vztahu k nějakému určitému prostoru, přítomných v samé formě výrazu „jsou...“, bez vztahu k já (bolesti napůl ochrnutého člověka, plující obrazy při usínání, vize šílenství).<sup>13)</sup> Afekt je neosobní a odlišuje se od každého individuovaného stavu věcí: není o to méně *singulární*

<sup>13)</sup> Srov. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Je to velmi důležitý a neobvyklý aspekt myšlenky Maina de Biran. Deledalle si dobře všimá Biranova vlivu na Peirce: Biran není jenom prvním teoretikem akčního vztahu „síla – odpor“, který odpovídá Peirceově druhosti, ale je vynálezcem pojmu čisté afekce, který odpovídá prvosti.

a může vstupovat do singulárních kombinací a spojení s jinými afekty. Afekt je nedělitelný a bez částí; avšak singulární kombinace, které vytváří s jinými afekty, vytvářejí pak samy nedělitelnou kvalitu, která se bude dělit, jen když změní svou povahu (ono „dividuální“). Afekt je nezávislý na každém určitém časoprostoru; ale není proto méně tvořen v určité historii, která jej produkuje jako vyjádřený a výraz jistého prostoru nebo času, určité epochy nebo prostředí (a proto je afekt ono „nové“, a nové afekty nepřestávají být vytvářeny, zvláště uměleckými díly).<sup>14)</sup>

Afekty, kvality-síly mohou být zkrátka uchopeny dvěma způsoby: buď jako aktualizované ve stavu věcí, nebo jako vyjádřené tváří, ekvivalentem tváře nebo „větou“. To je Peirceova druhost a prvost. Každý soubor obrazů je vytvořen z prvostí, druhostí a ještě z mnoha dalších věcí. Ale obrazy-afekce ve striktním smyslu slova odkazují výhradně k prvosti.

Je to fantomatická koncepce afektu, která obsahuje určitá rizika: „A když byl na druhé straně mostu, přízraky mu vyšly vstříc...“ Obvykle přiznáváme tváři tři funkce: je individuující (každého odlišuje nebo charakterizuje), je socializující (manifestuje společenskou roli), je relační nebo komunikující (zajišťuje nejen komunikaci mezi dvěma osobami, ale také v jedné a téže osobě, vnitřní shodu mezi jejím charakterem a její rolí). Nuže tvář, která skutečně tyto aspekty prezentuje v kinematografii tak jako jinde, ztrácí všechny tři funkce, jakmile se jedná o detail. Bergman je nepochybně autorem, který nejvíce trval na základní vazbě spojující film, tvář a detail: „Naše práce začíná u lidské tváře. (...) Možnost přiblížit se lidské tváři je prvotní originalitou a určující kvalitou kinematografie.“<sup>15)</sup> Někák postava opusťila svou práci, vzdala se své společenské role; už nechce anebo nemůže komunikovat, trápí se téměř absolutní němotou; ztrácí

<sup>14)</sup> Bylo by zde třeba udělat jiné srovnání. Fenomenologie, nejprve s Maxem Schelerem, vystihla pojem *materiálního a afektivního a priori*. Poté Mikel Dufrenne dal tomuto pojmu rozpětí a statut, což rozvedl dopodrobna v sérii knih (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P. U. F., *La notion d'A-priori*, Bourgois), přičemž nastolil problém vztahu těchto a priori k historii a k uměleckému dílu: v jakém smyslu existují nějaká a priori estetická, v jakém smyslu jsou přesto vytvářena, jako nový pocit ve společnosti nebo jako nuance barvy u malíře? Fenomenologie a Peirce se neseťkali. Nicméně se nám zlá, že Peirceova Prvost a materiální nebo afektivní a priori u Schelera nebo Dufrenna se v mnoha ohledech shodují.

<sup>15)</sup> Ingmar Bergman v *Cahiers du cinéma*, říjen 1959.



dokonce svou individuaci do té míry, že nabývá zvláštní podobnosti s druhými, podobnosti z nedostatku nebo z nepřítomnosti. Tyto funkce tváře vskutku předpokládají, že se aktualizuje takový stav věcí, v němž osoby jednájí a vnímají. Obraz-afekce je rozpusť, odstraní. Poznáváme Bergmanův scénář.

Neexistuje detail tváře. Detail, to je tvář, avšak právě ta tvář, jež svlékla svou trojí funkci. Obnažení tváře větší než obnažení těl, nelidskost větší než nelidskost zvířat. Už polibek svědčí o integrálním obnažení tváře a vdechuje jí ty mikropohyby, které zbytek těla skrývá. Navíc však dělá detail z tváře příznak, vydává ji příznakům. Tvář je upír a litery jsou její netopýři, její prostředky výrazu. V *Hostech Večere Páně* (Nattvardsgästerna), „zatímco pastor čte dopis, žena v popředí pronáší věty, aniž by je psala“, a v *Podzimní sonátě* (Höstsonaten) „je text dopisu rozdělen mezi tu, která jej píše, jejího manžela, který se o něm dozvídá, a adresátku, která jej ještě nedostala“.<sup>16)</sup> Tváře se sbíhají, vypňčují si své vzpomínky a směřují k splnutí. Ve filmu *Persona* je marné ptát se, jsou-li to dvě osoby, které se předtím podobaly nebo které se začínají podobat, nebo naopak jedna jediná osoba, která se rozdvouje. Jde o něco jiného. Detail pouze posunul tvář až do těch oblastí, kde přestává panovat princip individuace. Nezaměňují se proto, že se podobají, nýbrž proto, že ztratily individualitu, stejně jako socializaci a komunikaci. To je působení detailu. Detail nerozdvouje individuum, ani nespojuje dvě individua: suspenduje individualitu. Takže jedinečná a zpustošená tvář sjednocuje část jednoho s částí druhého natolik, že už neodráží ani nezakouší nic, ale pociťuje pouze temný strach. Absorbuje dvě bytosti a absorbuje je v prázdnu. A v tom prázdnu je tvář sama fotogramem, který hoří, se Strachem jako jediným afektem: detail-tvář je současně tvář i jejím vymazáním. Bergman posunul nejdále nihilismus tváře, to znamená její vztah ve strachu k prázdnotě nebo absenci, strach tváře čelící své nicotě. V celé jedné části svého díla Bergman dosahuje krajní hranice obrazu-afekce, spaluje ikon, stravuje a zhasíná tvář tak jistě jako Beckett.

Je to nevyhnutelná cesta, na kterou nás zavádí detail jako entita? Příznaky nás ohrožují o to více, že nepřicházejí z minulosti. Kafka rozlišoval dva stejně moderní technologické rodokmeny:

<sup>16)</sup> Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Callimard, s. 37.

na jedné straně prostředky komunikace-přemístění, které zajišťují naše zapojení a naše výboje v prostoru a čase (loď, auto, vlak, letadlo...); na druhé straně prostředky komunikace-výrazu, které podněcují příznaky na naší cestě a svádějí nás k nekoordinovaným, mimo souřadnice sahajícím afektům, (dopisy, telefon, rádio, všechny ty „mluvící přístroje“ a představitelné kinematografy...). Nebyla to teorie, ale každodenní Kafkova zkušenost: pokaždé, když píšeme dopis, nějaký příznak z něj upíjí polibky, ještě než dorazí, možná ještě než odejde, takže je již třeba psát další.<sup>17)</sup> Ale jak to zařídit, aby ty dvě korelativní série nevýstřily v to nejhorší, jedna vydána pohybu stále více vojenskému a policejnímu, který vtahuje postavy-loutky do ztuhlých společenských rolí, do strnulých charakterů, zatímco v druhé sérii stoupá prázdno a zachvacuje tváře těch, kteří přežili, jedním a tímž strachem? To už je případ pro Bergmanovo dílo až po jeho politické aspekty (*Hanba* [Skammen], *Hadí vejce* [Ormens ägg / Das Schlangenei]), ale také pro německou školu, která prodlužuje a obnovuje projekt takové kinematografie strachu. V této perspektivě se Wenders pokouší o transplantaci a usmíření těchto dvou linií: „mám strach mít strach“. U něho jde často o aktivní sérii, kde se pohyby přemístění přeměňují a vyměňují mezi sebou, vlak, automobil, metro, letadlo, loď...; a o afektivní sérii, neustále zasahující, neustále proplétající, kde hledáme a potkáváme expresivní příznaky, kde je vyvoláváme tiskem, fotografií, filmem. Iniciační cesta filmu *Im Lauf der Zeit* prochází stroji na příznaky ve staré tiskárně a v pojízdném kině. Putování ve filmu *Alice in den Städten* je skandováno polarizačními filtry do té míry, že obrazy filmu zhasínají podle téhož rytmu až do chvíle, kdy holčička říká: „ty už nefotíš?“, ačkoli to jen znamená, že příznaky na sebe berou jinou formu.

Kafka navrhoval udělat smíšeniny, umístit stroje na příznaky na přístroje přemístování: na tu dobu to bylo velmi nové, telefon ve vlaku, pošta na lodi, kino v letadle.<sup>18)</sup> Nejsou to však celé dějiny filmu, kamera na kolejích, na bicyklu, letecká kamera, atd.?

<sup>17)</sup> Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Callimard, s. 260. [Český překlad: F. Kafka, *Dopisy Mileně*, Český spisovatel, Praha 1997. Přeložila Hana Žantovská.]

<sup>18)</sup> Srov. naléhavé Kafkovy návrhy v jeho *Lettres à Felice*, I, Callimard, s. 299. [Český překlad: Franz Kafka, *Dopisy Felici*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999. Přeložila Viola Fischerová.]

To chce Wenders, když uskutečňuje pronikání dvou sérií ve svých prvních filmech. Obraz-afekce a obraz-akce budou tak jako tak zachráněny, jeden díky druhému... Neexistuje však ještě jiná cesta, kterou by se obraz-afekce zachránil a zatlačil dál svou vlastní hranici (cesta načrtnutá ve Wendersově filmu *Der amerikanische Freund* [Americký přítel])? Bylo by třeba, aby afekty vytvářely jedinečné, dvojnásobné, stále znovu tvořené kombinace tím způsobem, že by se tváře, které by spolu byly ve vztahu, odvracely jedny od druhých právě tolik, aby se nerozplynuly a nesmazaly. Bylo by třeba, aby pohyb rovněž přesáhl stavy věcí, aby vytyčil právě takové linie úniku, které by v prostoru otevřely dimenzi jiného pořádku, vhodného pro tyto kompozice afektů. Takový je obraz-afekce: jeho mezí je jednoduchý afekt strachu a vyhlazení tváří do nicoty. Jeho podstatou je však afekt složený z touhy a z údivu, který mu dává život, a odvrácení tváře k otevřenosti, k živému.<sup>19)</sup>

<sup>19)</sup> Nevydaný text Michela Courthiala *Le visage* analyzuje pojem entity a všechny aspekty tváře, které z něho vyplývají, nejprve ve vztahu ke Starému zákonu (vymazání a odvrácení, zavřenost a otevřenost), ale rovněž v odkazu na umění, na literaturu, na malířství a na kinematografii.

## Obraz-afekce: vlastnosti, síly, libovolné prostory.....

1 | Existuje Lulu, lampa, nůž na chléb, Jack Rozparovač: osoby pokládáné za skutečné, s individuálními charaktery a sociálními rolemi, předměty s užitími, reálná spojení mezi těmito předměty a těmito osobami, zkrátka úplný aktuální stav věcí. Avšak existuje rovněž lesk světla na noži, ostří nože ve světle, děs a rezignace Jacka, dojetí Lulu. Jsou tu čisté vlastnosti nebo jedinečné potenciality, jakési čisté „možnosti“. Vlastnosti-síly se vztahují samozřejmě k osobám a k předmětům, ke stavu věcí jako ke svým příčinám. Účinky však jsou velmi speciální: všechny dohromady odkazují pouze k sobě samým a ustavují „to vyjádřené“ stavu věcí, kdežto pokud jde o příčiny, ty odkazují jen k sobě samým tím, že ustavují stav věcí. Jak říká Balázs, propast může být sice příčinou závratí, tím však nevysvětlí výraz tváře. Anebo, chcete-li, vysvětlí jej, ale nevede k jeho pochopení: „Propast, nad níž se někdo naklání, vysvětluje možná jeho výraz hrůzy, ale nevytváří jej. Neboť onen výraz existuje i bez opodstatnění, nestává se výrazem proto, že by mu byla myšlenkou přiřazena nějaká situace.“<sup>21)</sup> Vlastnosti-síly mají zajisté anticipační roli, jelikož připravují událost, která se bude aktualizovat ve stavu věcí a proměnit jej (bodnutí nožem, pád do propasti). Avšak vlastnosti-síly samy o sobě nebo jakožto vyjádřené jsou již událostí ve své nepomíjející části, v tom, co Blanchot nazývá „onou částí události, kterou její dokončení nemůže uskutečnit“.<sup>22)</sup>

Ať už jsou jejich vzájemné implikace jakékoli, rozlišujeme tedy dva stavy vlastností-síl, to znamená afektů: jakožto aktualizované v určitém individuovaném stavu věcí a v odpovídajících *reálných souvislostech* (s takovým časoprostorem, *hic et nunc*, s takovými charaktery, s takovými rolemi, s takovými objekty); jakožto vyjádřené samy pro sebe, mimo časoprostorové souřadnice, se svými vlastními ideálními singularitami a svými *virtuálními*

<sup>21)</sup> B. Balázs, *L'esprit du cinéma*, Payot, s. 131.

<sup>22)</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, s. 161. [Český překlad: M. Blanchot, *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha 1999. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň.]

*spojeními*. První dimenze ustavuje základ obrazu-akce a polocelků; druhá dimenze však ustavuje obraz-afekci nebo detail. Čistý afekt, čisté vyjádření stavu věcí, odkazuje vskutku k tváři, která jej vyjadřuje (nebo k několika tvářím, nebo k ekvivalentům, nebo k určitým větám). Právě tvář, nebo její ekvivalent, jímá a vyjadřuje afekt jako komplexní entitu a zajišťuje virtuální spojení mezi jednotlivými body této entity (trpyt, ostří, hrůza, dojetí...).

Afekty nemají individuaci postav a věcí, proto však ještě nesplývají v nerozlišitelnou prázdnotu. Mají své jedinečnosti, které vstupují do virtuálního spojení a pokaždé ustavují komplexní entitu. Je to jako body tavení, varu, kondenzace, srážení atd. Proto se obličej, které vyjadřují rozličné afekty nebo rozličné body téhož afektu, nesměšují v jediném strachu, který by je setřel (stírající strach je pouze mezní případ). Detail sice pozastavuje individuaci a Roger Leenhardt má ve své nenávisti k detailu pravdu, když říká, že detail činí všechny tváře podobnými: všechny nenalíčené tváře se podobají Falconettiové, všechny nalíčené Gretě Garbo.<sup>3)</sup> Je však nutno připomenout, že herec sám se v detailu nepoznává (podle Bergmanova svědectví: „Uvedli jsme do chodu stříhač stůl a Liv řekla: viděls, Bibi je děsná! a Bibi na to řekla: ne, to nejsem já, to jsi ty...“). Tím je pouze řečeno, že tvář-detail nepůsobí ani individualitou role nebo postavy, dokonce ani osobností herce, aspoň přímo ne. A přesto na tom nejsou všechny stejné. Je-li některá tvář té povahy, že vyjadřuje spíše jedny singularity než jiné, je to způsobeno diferenciací jejích vlastních materiálních částí a její schopností variovat vztahy těchto částí: tvrdých a jemných, stinných a osvětlených, matných a zářivých, hladkých a zrnitých, lomených a zakřivených atd. Chápeme tedy, že některá tvář má vlohy pro jeden typ afektů nebo entit spíš než pro jiný. Detail činí z tváře ryzí materiál afektu, jeho „hylé“. Odtud ty podivuhodné kinematografické vdavky, kde herečka propůjčuje svou tvář a materiální kapacitu jejích částí, zatímco režisér vynalézá afekt nebo formu vyjádřitelného, které si je vypůjčují a opracovávají.

Existuje tedy vnitřní kompozice detailu, to znamená v pravém slova smyslu afektivní rámování, dekupáž a montáž.

<sup>3)</sup> Roger Leenhardt, citovaný Pierrem L'Herminierem, *L'art du cinéma*, Seghers, s. 174.

To, co můžeme nazývat vnější kompozicí, je vztah detailu k jiným záběrům jako k jiným typům obrazů. Avšak vnitřní kompozice, to je vztah detailu buď k jiným detailům, nebo k sobě samému, ke svým prvkům a dimenzím. Mezi těmito dvěma případy není ostatně velký rozdíl: může zde být sled detailů, kompaktní nebo v intervalech; ale také může jediný detail postupně zdůraznit určité rysy nebo části obličejů a udělat z nás účastníky změny jejich vztahů. A jediný detail může simultánně sjednocovat několik tváří nebo rozdílných částí tváří (a to nejen kvůli polibku). Může konečně obsahovat časoprostor, v hloubce nebo na povrchu, jako by jej byl vytrhl ze souřadnic, od nichž se odpoutává: odnáší s sebou zlomek oblohy, krajiny nebo bytu, cár vidění, s nímž se obličej komponuje v síle nebo kvalitě. Je to jako krátké spojení blízkého a vzdáleného. Ejzenštejnův detail ukazuje obrovský Ivanův profil, zatímco miniaturizovaný dav prosebníků staví naplocho svou vlastní křivolakou linii proti ostrým úhlům nosu, vousů a lebky. Oliveirův detail ukazuje dvě mužské tváře, zatímco tentokrát v hloubi záběru předznamenává kůň, který vystoupil po schodišti, afekty milostného únosu a hudební projížďky. Viděli jsme, že jakmile se detail nedefinuje svými relativními dimenzemi, nýbrž svou absolutní dimenzí nebo svou funkcí, kterou je vyjádření afektu jako entity, pak není vůbec možné rozlišovat velký detail, detail, polodetail, nebo i americký plán. To, co nazýváme vnitřní kompozicí detailu, se tedy bude týkat následujících prvků: vyjádřené komplexní entity s těmi jedinečnostmi, které obsahuje; obličej nebo obličejů, které ji vyjadřují, s těmi nebo oněmi diferencovanými materiálními částmi a s určitými variabilními vztahy mezi částmi (obličej se zatvrdí nebo rozněžní); prostoru virtuálního spojení mezi singularitami, který směřuje ke shodě s tvářmi nebo který ji naopak přesahuje; odvracení obličejů nebo obličejů, které otevírá a popisuje tento prostor...

Všechny tyto aspekty jsou spolu spojeny. Především odvracení není protikladem k „otáčeti se“. Obojí je neoddělitelně spjato: jedno je spíše hnacím pohybem touhy, a druhé pohybem odrážejícím obdiv. Společně náležejí tváři, jak to ukazuje Courthial, ale nestaví se jeden proti druhému, obojí se staví proti ideji znetečného, mrtvého a nehybného obličejů, který by setřel všechny obličejy a vedl je do nicoty. Pokud existují obličejy, otáčejí se jako planety okolo stálice a při otáčení se nepřestávají

odvracet. Velmi nepatrná změna směru obličejve vede ke změně vztahu jeho pevných částí a jeho křehkých částí a tím modifikuje afekt. I samotný obličej má koeficient otáčení a odvracení. Obličej vyjadřuje otáčením-odvracením afekt, jeho růst a pokles, kdežto vyhlazení překračuje práh poklesu, noří afekt do prázdna a způsobuje, že obličej ztrácí své tváře. V Pabstově *Pandořině skříňce* se Jackův obličej odvrací od obličejve ženy, modifikuje afekt a nechává jej růst v jiném směru až do brutálního poklesu v nicotu. Bergmanův film může nalézt svou finalitu ve stírání tváří: ponechá je žít po dobu naplňování jejich podivného oběhu, byť i hanebného nebo nenávistného. Stařena s vypoulenýma očima je jako černé slunce, okolo něhož se hrdinka filmu *Face to Face* (Tváří v tvář) otáčí, přičemž se ovšem odvrací. Služka v díle *Šepoty a výkřiky* (Viskningar och rop) nabízí svůj široký, měkký a němý obličej, ale obě sestry přezívají pouze tak, že se otáčejí okolo něho a odvracejí se jedna od druhé; na vzájemném odvracení se zakládá rovněž přežití sester v *Mlčení* (Tystnaden) a vratký život dvou protagonistů filmu *Persona*.<sup>4)</sup> Až do slavného momentu, kdy odvrácené obličejve znovu nabývají skrze nicotu své plné síly a při otáčení okolo mumie vstoupí do virtuálního spojení, jež formuje afekt stejně mocný jako střela prolétající prostorem, afekt, který přistoupí na nespravedlivý stav věcí místo toho, aby je samé sežehl, a který navrácí život prvotnímu životu ve formě tváře hermafrodita a tváře dítěte (*Fanny a Alexandr* [Fanny och Alexandr]).

Vyjádřená entita je tím, co středověk nazýval „complexe significabile“ věty, odlišné od stavu věcí. Vyjádřené, tedy afekt, je komplexní, neboť je složeno ze všech možných jednotlivostí, které jednou sdružuje a jindy se na ně rozděluje. Proto nepřestává střídat a měnit povahu podle spojení, která uskutečňuje, nebo podle dělení, která podstupuje. Takové je ono Dividuálno, které nemůže růst ani ubývat, aniž by změnilo svou povahu. To, co způsobuje v každém okamžiku jednotu afektu, je virtuální spojení zajišťované výrazem, obličejem nebo větou. Lesk, hrůza, ostří, dojetí jsou velmi rozdílné kvality a síly, jež se někdy spojují, někdy oddělují. Jedno je kvalitou nebo silou smyslového vjemu, další

citu, další akce a konečně další stavu. Říkáme „kvalita smyslového vjemu“ atd., protože smyslový vjem nebo cit atd., budou právě tím, v čem se bude kvalita-síla aktualizovat. Přesto se kvalita-síla nedá zaměnit se stavem věcí, který ji aktualizuje: lesk se nedá zaměnit s určitým smyslovým vjemem, ani ostří s určitou akcí, ale jsou to čisté možnosti, čisté virtuality, které se realizují v určitých podmínkách smyslovým vjemem, který nám poskytuje nůž ve světle, nebo akcí, kterou nůž provádí v naší ruce. Jak by řekl Peirce, barva jako červená, hodnota jako lesk, síla jako ostří, vlastnosti jako tvrdost či něha jsou především pozitivními možnostmi, které odkazují pouze k sobě samým.<sup>5)</sup> Proto tak jako se mohou oddělovat jedny od druhých, mohou se spojovat a vztahovat jedna ke druhé ve virtuálním spojení, které se pak ovšem nezaměňuje s reálnou souvislostí mezi lampou, nožem a osobami, i když se toto spojení aktualizuje v této souvislosti zde a nyní. Musíme stále rozlišovat kvality-síly o sobě, jakožto vyjádřené obličejem, obličejí nebo ekvivalenty (obraz-afekce prvosti), a tytéž kvality-síly jakožto aktualizované v nějakém stavu věcí, v determinovaném časoprostoru (obraz-akce druhosti).

V typicky afektivním Dreyerově filmu *Utrpení Panny Orleánské* přetrvává celý historický stav věcí, sociální role a individuální nebo kolektivní charakter, reálné souvislosti mezi nimi, Jana, biskup, Angličan, soudci, království, lid, zkrátka proces. Je zde však ještě něco jiného, co není přísně vzato věčné nebo nadhistorické: je to „nitrověčné“ [l'internel], jak řekl Péguy. Je to jako dvě přítomnosti, které se nepřestávají křížit a z nichž jedna neustále nastává, když je druhá již dokončena. Péguy také řekl, že procházíme podél jedné historické události, avšak vstupujeme do vnitřku jiné události: ta první se již dávno ztělesnila, avšak ta druhá se neustále vyjadřuje a dokonce ještě hledá výraz. Je to táž událost, ovšem jedna její část se zcela završila v nějakém stavu věcí, zatímco druhá je o to více

<sup>5)</sup> Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil, s. 43: „Existují jisté citlivé kvality, jako hodnota tmavě karmazínové barvy, vůně růžové esence, zvuk zapískání lokomotivy, chuť chininu, kvalita emoce pociťované při pozorování pěkného matematického důkazu, kvalita citu lásky atd. Nechci mluvit o dojmu při aktuálním prožívání těchto pocitů, ať už je to přímo nebo v paměti či v představivosti; to znamená cosi, co implikuje tyto kvality jako jeden ze svých prvků. Avšak chci mluvit o těchto kvalitách samotných, které jsou samy o sobě čisté, možná, nikoli nezbytně realizované.“

<sup>4)</sup> O tomto aspektu detailu u Bergmana srov. Claude Roulet, *Une épure tragique*, Cinématographe, č. 24, únor 1977.

nepřevoditelná na jakékoli završení. Toto mysterium přítomnosti u Péguyho nebo Blanchota, ale též u Dreyera a Bressona, spočívá v rozdílu mezi procesem a Utrpením, jež jsou přesto neoddělitelné. Aktivní příčiny jsou určeny stavem věcí; ale událost sama – to afektivní, účinek – přesahuje své vlastní příčiny a odkazuje pouze k jiným účinkům, přičemž pokud jde o příčiny, ty zcela odpadají. Je to hněv *biskupův* a je to mučednictví *Jany*; avšak z rolí a situací se zachová jen to, co je třeba, aby se afekt uvolnil a nastolil svá spojení, takovou „sílu“ hněvu nebo lsti, takovou „kvalitu“ oběti a mučednictví. Vytrhnout Utrpení z procesu, vytrhnout z události tuto nevyčerpatelnou a ohromující část, která přesahuje svou vlastní aktualizaci, „dokončení, jež samo není nikdy dokončeno“. Afekt je jako „ono vyjádřené“ stavu věcí, ale toto vyjádřené neodkazuje ke stavu věcí, odkazuje jen k obličejům, které jej vyjadřují a skládáním či oddělováním mu poskytují vlastní hybnou látku. Film, složený z krátkých detailů, na sebe vzal tu část události, která se nedá aktualizovat v určitém prostředí.

Důležitá je také přiměřenost technických prostředků tomuto cíli. Afektivní rámování postupuje *řezajíci detaily*. Jednou jsou v mase obličeje vyříznuty řvoucí rty nebo bezzubé úsměšky. Jindy rám řeže obličej horizontálně, vertikálně nebo šikmo, například. A pohyby jsou stříhány v průběhu, připojení jsou systematicky nepravá, jako by bylo třeba rozbít příliš reálné nebo příliš logické souvislosti. Janin obličej je také často odsunut do spodní části obrazu, tak vhodně, že detail s sebou nese zlomek bílé dekorace, prázdné pásmo, prostor nebe, v němž Jana čerpá inspiraci. Je to mimořádný dokument o otáčení a odvracení tváří. Tyto řezající rámy odpovídají pojmu „rozrámování“ navrženému Bonitzerem k označení neobvyklých úhlů, jež nejsou úplně opodstatněny požadavky jednání nebo vnímání. Dreyer se vyhýbá postupu pole – protipole, který by pro každý obličej udržel reálný vztah s druhým a podílel by se také na obrazu-akci; dává přednost tomu, že izoluje každý obličej v detailu, který je zaplněn pouze částečně, takže pozice vpravo nebo vlevo přímo navozuje virtuální spojení, které již nepotřebuje procházet reálnou souvislostí mezi osobami.

Afektivní stříh zase postupuje prostřednictvím toho, co Dreyer sám nazýval „tekoucí detaily“. Je to jistě nepřetržitý pohyb, jímž kamera přechází od detailu k polocečku nebo k celku, je to však především způsob, jak traktovat poloceček nebo celek

nepřítomností hloubky nebo potlačením perspektivy *jako* detail. Už to není polodetail, ale jakýkoli záběr, který může převzít statut detailu: zděděné odlišnosti prostoru mají tendenci mizet. Dreyer tím, že potlačuje „atmosférickou“ perspektivu, nechává triumfovat perspektivu v pravém smyslu slova časovou nebo dokonce duchovní: rozbíjí třetí rozměr a klade dvourozměrný prostor do bezprostředního vztahu s afektem, se čtvrtým a pátým rozměrem, s Časem a Duchem. Je jisté, že detail může v principu dobýt hloubkou pole pozadí nebo se k němu připojit. Avšak u Dreyera tomu tak není, u něho hloubka, když se prohlubuje, označuje spíše vymazání nějaké postavy. U něho je to naopak negace hloubky a perspektivy, je to ideální plochost obrazu, která dovolí asimilaci polocečku nebo celku s detailem, zrovnoprávnění prostoru nebo bílého pozadí s detailem, a to nejen ve filmu jako *Utrpení Panny Orleánské*, kde detaily dominují, nýbrž dokonce a zejména ve filmech, kde již nedominují, kde již nemají zapotřebí dominovat, neboť „plynuly“ tak dobře, že předem impregnovaly všechny ostatní záběry. Vše je tedy připraveno pro afektivní montáž, to znamená pro vztahy mezi řezajíci a plynoucími, které učiní ze všech záběrů partikulární případy detailů a zapíšu je nebo je spojí do plochovosti jednoho jediného, po právu neomezeného záběru-sekvence (tendence *Ordet* nebo *Gertrud*).<sup>69</sup>

2 | Ačkoli detail vyjímá obličej (nebo jeho ekvivalent) ze všech časoprostorových souřadnic, může s sebou nést časoprostor, jenž je mu vlastní, zlomek vidění, oblohu, krajinu nebo pozadí. Někdy je to hloubka pole, která vybavuje detail nějakým pozadím, někdy naopak negace perspektivy a hloubky, která přizpůsobuje poloceček detailu. Jestliže však afekt takto obrábí prostor, proč by to nemohl učinit dokonce bez obličeje a nezávisle na detailu, nezávisle na jakémkoliv odkazu k detailu?

Vezměme Bressonův *Proces Jany z Arku* (*Le procès de Jeanne d'Arc*). Jean Sémolué a Michel Estève jasně zdůraznili

<sup>69</sup> O všech těchto bodech, rámování, stříhu a skladbě u Dreyera srov. Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, Etudes cinématographiques*. A Cahiers du cinéma, č. 65, 1956: *Réflexions sur mon métier*, kde Dreyer požaduje „potlačen“ pojmů předí, poloceček a pozadí.

rozdíly a podobnosti s Dreyerovým *Utrpením*. Výraznou podobností je, že jde o afekt jako komplexní duchovní entitu: bílý prostor spojování, sjednocování a dělení, podíl události, která se neredukuje na stav věcí, mysterium té stále znovu začínající přítomnosti. Film je však přece vytvořen především z polocelků, polí a protipolí; a Jana je zachycena spíše ve svém procesu než ve svém Utrpení, spíše jako vězeňkyně, která vzdoruje, než jako oběť a mučednice.<sup>7)</sup> Je-li určité pravda, že se tento vyjádřený proces nesměšuje s historickým soudním procesem, je u Bressona stejně jako u Dreyera sám Utrpením a vstupuje do virtuálního spojení s utrpením Kristovým. U Dreyera se však Utrpení objevilo v modu „extatického“ a procházelo obličejem, jeho vyčerpáním, jeho odvrácením, jeho vzdorováním krajnosti. Naproti tomu u Bressona je utrpení samo o sobě „proces“, to znamená *zastavování*, chůze a putování (*Deník venkovského faráře* [Le Journal d'un curé de campagne] zvýrazňuje tento aspekt několika zastavení na křížové cestě). Je to stavění prostoru kousek po kousku, prostoru, který má hmatovou hodnotu, kde ruka sesazující z trůnu obličej končí tím, že se ujme řídicí funkce, která jí náleží ve filmu *Pickpocket* (Kapsář). Zákonem tohoto prostoru je „fragmentárnost“.<sup>8)</sup> Stoly a dveře nejsou dány celé. Pokojík Jany a sál tribunálu, cela odsouzené na smrt nejsou dány v celkových záběrech, nýbrž jsou zachycovány postupně podle připojení, která z nich dělají skutečnost, jež je pokaždé uzavřená, avšak v nekonečnu. Odtud speciální role rozrámování. Sám vnější svět se tedy nezdá být odlišný od cely, jakou je les-akvárium z filmu *Lancelot du Lac* (Lancelot od jezera). Je to jako by se duch srážel s každou částí v ostrém úhlu, těšil se však z manuální svobody v připojování částí. Propojování sousedících částí může vskutku probíhat mnoha způsoby a závisí na nových podmínkách rychlosti a pohybu, rytmických hodnotách, které se brání jakékoli předběžné determinaci. „Nová závislost...“ Longchamp, Lyonské nádraží,

<sup>7)</sup> Srov. články Jeana Sémoluéa a Michela Estèvea v díle *Jeanne d'Arc à l'écran, Etudes cinématographiques*.

<sup>8)</sup> R. Bresson, *Notes sur le cinéma*. Gallimard, s. 95–96: „O FRAGMENTACI: Je nepostradatelná, pokud člověk nechce upadnout do PŘEDSTAVENÍ. Vidět bytosti a věci v jejich rozdílných rolích. Izolovat tyto role. Poskytni jim nezávislost, abys jim dal novou závislost.“ [Citováno podle českého překladu: Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*, Dauphin, Praha 1998, s. 75. Přeložil Miloš Fryš.]

ve filmu *Pickpocket* jsou rozlehlé prostory pro fragmentaci, transformované podle rytmických připojení, odpovídajících zlodějovým afektům. Prohra i spása se odehrávají na beztvare tabuli, jejíž následné části očekávají od našich gest, či spíše od našeho ducha, závislost, která jim schází. Prostor sám vystoupil ze svých vlastních souřadnic i ze svých metrických vztahů. Je to hmatový prostor. Tím může Bresson dosahovat výsledku, který byl u Dreyera pouze nepřímý. Duchovní afekt není již vyjadřován obličejem a prostor již nepotřebuje být podmaněn nebo asimilován detailem, být pojednáván jako detail. Afekt je nyní prezentován přímo v polocelku, v prostoru schopném mu odpovídat. A slavný Bressonův způsob zacházení s hlasy, s čistými hlasy, neznamená pouze narůstání volné nepřímé řeči v každém výrazu, ale i potencializaci toho, co se odehrává a vyjadřuje, přiměřenost prostoru k afektu vyjádřenému jako ryzí potencialita.

Prostor již není takovým a takovým prostorem, stal se *libovolným prostorem* podle termínu Pascala Augého. Bresson jistě libovolné prostory nevynalezl, ačkoli je pro sebe a svým způsobem konstruuje. Augé by dal přednost hledání jejich zdroje v experimentální kinematografii. Je však možné rovněž říci, že jsou stejně staré jako kinematografie sama. Libovolný prostor není abstraktní univerzálie za všech dob a v každém místě. Je to prostor dokonale jedinečný, který pouze ztratil svou homogenost, to znamená princip svých metrických vztahů nebo spojení svých vlastních částí, takže připojení se mohou dít nekonečně mnoha způsoby. Je to prostor virtuální konjunkce zachycený jako ryzí místo možného. Nestabilita, heterogenost, nepřítomnost vázanosti takového prostoru vskutku projevují bohatství možností nebo jedinečností, které jsou předběžnými podmínkami každé aktualizace, každého určení. Proto když definujeme obraz-akci kvalitou nebo silou jako aktualizovanými v určitém prostoru (stav věcí), nestačí proti němu postavit obraz-afekci, vztahující vlastnosti a síly ke stavu před aktualizací, který zaujímají na tváři. Říkáme nyní, že existují dva druhy znaků obrazu-afekce neboli dvě podoby prvosti: *na jedné straně kvalita-síla vyjádřená obličejem nebo jeho ekvivalentem; ale na druhé straně kvalita-síla vystavená v libovolném prostoru*. Možná že ta druhá je přesnější než ta první, způsobilejší uvolnit zrození, putování a šíření afektu. Obličej totiž zůstává velkou jednotou, jejíž pohyby, jak si toho

všiml Descartes, vyjadřují složená a smíšená hnutí mysli. Slavný Kulešovův efekt se nevysvětluje ani tak asociací obličejů s nestejným objektem, jako spíš mnohoznačností výrazů obličejů, které vždy vyhovují rozdílným afektům. Jakmile naopak opustíme tvář a detail, jakmile uvažujeme o komplexních záběrech, které přesahují příliš jednoduché rozlišení mezi detailem, celkem a celkem, zdá se, že vstupujeme do mnohem subtilnějšího a diferencovanějšího „systému emocí“, obtížněji identifikovatelného, způsobilého navodit nelidské afekty.<sup>9)</sup> Takže s obrazem-afekcí je tomu jako s obrazem-vjemem: má také dva znaky, z nichž jeden je pouze znakem bipolární kompozice a druhý znakem genetickým nebo diferenčním. Libovolný prostor je genetickým prvkem obrazu-afekce.

Mladá schizofrenička zakouší své „první pocity neskutecnosti“ přede dvěma obrazy: před obrazem přítelkyně, která se přibližuje a jejíž obličej se přehnaně zvětšuje (jako lví hlava); před obrazem obilného pole, které se stává neohraničené, „zářící žlutá nesmírnost“.<sup>10)</sup> Odvoláme-li se na Peirceovy termíny, označíme dva znaky obrazu-afekce následovně: *Ikon* pro výraz kvality-síly obličejem, *Kvaliznak* (nebo *Potiznak*) pro jeho zobrazení v libovolném prostoru. Některé filmy Jorise Ivence nám poskytují představu o tom, co je to kvaliznak: „*Regen* (Děšť) není určitý konkrétní, někde padající děšť. Tyto vizuální dojmy nejsou sjednoceny prostorovými nebo časovými zobrazeními. Tím, co je zde s nejjemnější citlivostí sledováno, není ve skutečnosti děšť, nýbrž způsob, jakým se jeví, když tichý a nepřetržitý kane z listu na list, když zrcadlo rybníka dostane husí kůži, když osamocená kapka váhavě hledá svou cestičku po skle, když se život velkoměsta zrcadlí na mokřinách asfaltu... A dokonce i když se jedná o jediný objekt, jako most v Rotterdamu (*De Brug* [Most]), rozkládá se tato železná konstrukce v nehmotné obrazy, rámované na tisíc různých způsobů. Fakt, že tento most může být viděn na mnoho způsobů, jej činí takřka nereálným. Nejeví se nám jako dílo

inženýrů sledující určený cíl, ale jako zajímavá série optických efektů. Jsou to vizuální variace, po nichž by jen obtížně mohl jezdit nákladní vlak...“<sup>11)</sup> Není to pojem mostu, ale také to není individuovaný stav věcí definovaný svou formou, svou kovovou hmotou, svými užitími a funkcemi. Je to potencialita. Rychlá montáž sedmi stovek záběrů způsobuje, že rozdílné pohledy se mohou propojovat nekonečně mnoha způsoby, a protože nejsou orientovány jedny ve vztahu k druhým, ustavují soubor jedinečností, které se spojují v libovolném prostoru, v němž se tento most jeví jako čistá kvalita, tento kov jako čistá síla, Rotterdam sám jako afekt. A děšť již není nadále pojmem deště, ani stavem času a deštivého místa. Je to soubor jedinečností, který prezentuje děšť takový, jaký je o sobě, čistá síla nebo kvalita, která spojuje bez abstrakce všechny možné deště a skládá odpovídající libovolný prostor. Je to děšť jako afekt a nic se nadále nestaví proti abstraktní či obecné myšlence, i když není aktualizována v individuálním stavu věcí.

3| Jak zkonstruovat libovolný prostor (ve studiu nebo v exteriéru)? Jak vyjmout libovolný prostor z daného stavu věcí, z určitého prostoru? Prvním prostředkem byl stín, stíny: prostor naplněný stíny nebo pokrytý stíny se stává libovolným prostorem. Viděli jsme, jak expresionismus pracuje s temnotami a se světlem, s neprůsvitným černým pozadím a se světelným principem: dvě síly se spřahují, svírají se jako zápasníci a dávají prostoru velkou hloubku, výraznou a deformovanou perspektivu, kterou zaplní stíny buď ve formě všech stupňů šerosvitu, nebo ve formě střídajících se a kontrastujících pruhů. „Gotický“ svět, který utápí nebo láme obrysy, který obdařuje věci neorganickým životem, v němž ztrácí svou individualitu, a který potencializuje prostor tím, že z něj dělá cosi neomezeného. Hloubka je místem zápasu, který hned vtahuje prostor do bezedna černé díry a hned jej zase vytahuje ke světlu. Ovšem i naopak, postava se může stát podivně a hrozivě plochou na pozadí světelného kruhu nebo její stín ztrácí působení protisvětla a na bílém pozadí veškerou tloušťku;

<sup>9)</sup> Je to jedna ze základních tezí Bonitzerovy knihy *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Callimard: jakmile jsou překonány příliš jednoduché odlišnosti a záběry se stávají „dvojznačnými“ nebo dokonce „protiřecícími“ (což je již svrchovaně Dreyerův případ), dobývá kinematografie nový systém, nejen systém percepcce, ale i emoce.

<sup>10)</sup> M. A. Secheyay, *Journal d'une schizophrène*, P. U. F., s. 3–5.

<sup>11)</sup> B. Balázs, *Le cinéma*, Payot, s. 167 (a *L'esprit du cinéma*, s. 205).

ale „inverzí světlých a tmavých hodnot“, inverzí perspektivy se hloubka dostává do popředí.<sup>12)</sup> Stín tedy plní celou svou anticipační funkci a představuje v nejryzejším stavu afekt Hrozby, jako stín *Tartuffa*, jako stín *Upíra Nosferatu* nebo jako stín kněze na spících milencích v *Tabu*. Stín prodlužuje do nekonečna. Určuje tak virtuální spojení, která se neshodují se stavem věcí nebo s umístěním postav, které jej vytvářejí: ve filmu *Varovné stíny* (Schatten) Arthura Robisona se dvě ruce proplétají jen prodlužováním svých stínů, žena je hlazena pouze stínem rukou svých obdivovatelů na stínu svého těla. Tento film volně rozvíjí virtuální spojení, ukazuje dokonce i to, co by se odehrálo, kdyby se role, postavy a situace nakonec nevyhnuly aktualizaci afektu-žárливosti: činí afekt o to nezávislejším na stavu věcí. Terence Fisher posouvá tuto autonomii obrazu-afekce v neogotickém prostoru hrůzostrašných filmů velice daleko, když nechává zemřít Drakulu přibitého k zemi, avšak ve virtuálním spojení s lopatkami hořícího mlýna, jež promítají stín kříže přesně do místa poprav (The Brides of Dracula [Drakulovy nevěsty]).

Jiným postupem je lyrická abstrakce. Viděli jsme, že se definuje vztahem světla s bílou, ale že stín si v ní udržuje důležitou roli, i když velmi rozdílnou od své role v expresionismu. Expresionismus rozvíjí princip opozice, konfliktu nebo zápasu: zápasu ducha s temnotami. Kdežto pro zastánce lyrické abstrakce není aktem ducha zápas, nýbrž alternativa, základní „Bud... anebo...“ Stín pak již není prodloužením do nekonečna nebo mezní inverzí. Již neprodlužuje do nekonečna stav věcí, vyjadřuje spíš jistou alternativu mezi daným stavem věcí a možnostmi, virtuálností, která jej přesahuje. Jacques Tourneur tak skoncuje s gotickou tradicí hrůzostrašného filmu; jeho bledé a světelné prostory, jeho noci na jasném pozadí z něj dělají představitele lyrické abstrakce. Na plovárně v *The Cat People* (Kočičí lidé) je útok vidět jen ve stínech na bílé zdi: je to žena, která se stala leopardem (virtuální spojení) anebo pouze leopard, který utekl (reálná souvislost)? A ve filmu *I walked with a Zombie* je ve službách kněžky živoucí mrtvá nebo nebohá dívka ovlivňovaná

<sup>12)</sup> Bouvier a Leutrat analyzovali různé Murnauovy postupy: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 56–58, 135–137, 149–151. O roli stínů v expresionismu srov. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*. Encyclopédie du cinéma, kap. VIII (L. E. analyzuje zvláště *Varovné stíny* [Schatten]).

misionářkou?<sup>13)</sup> Není se co divit, že jsme přiváděni k tomu, abychom citovali velice rozdílné představitele této „lyrické abstrakce“: nejsou o nic rozmanitější, než jsou mezi sebou expresionisté, a rozdílnost zastánců nikdy nebránila soudržnosti určitého pojmu. Na lyrické abstrakci se nám zdá podstatným fakt, že duch není zachycen v boji, nýbrž že je stavěn před alternativu. Tato alternativa se může představit ve formě estetické nebo vášnivé (Sternberg), etické (Dreyer) nebo náboženské (Bresson) nebo se dokonce může odehrávat mezi těmito rozdílnými formami. Například u Sternberga se volba, kterou hrdinka musí udělat mezi bílou nebo třpytivou ledovou androgynní bytostí a zamilovanou nebo dokonce vdanou ženou, může explicitně objevit jen za určitých okolností (*Maroko* [Marocco], *Plavovlasá Venuše* [The Blonde Venus], *Šanghajský expres*), není však o nic méně přítomna v celém díle: *Rudá carevna* obsahuje jediný detail rozdělený stínem, a je to přesně ten, kde se princezna vzdává lásky a volí chladné dobytí moci. Zatímco hrdinka v *Plavovlasé Venuši* se naopak vzdává bílého smokingu, aby znovu našla manželskou a mateřskou lásku. I když jsou Sternbergovy alternativy esenciálně smyslné, nejsou o nic méně alternativami ducha než ony zdánlivě nadmyslné alternativy Dreyera nebo Bressona.<sup>14)</sup> V každém případě se jedná pouze o vášeň nebo o afekt tou měrou, kdy je – podle Kierkegaardových slov – víra věcí vášně, afektu a ničím jiným.

Ze svého esenciálního vztahu k bílé vyvozuje tedy lyrická abstrakce dva důsledky, které posilují její odlišnost od expresionismu: střídání členů místo oponování; alternativa, duchovní volba místo zápasu nebo boje. Na jedné straně je střídání bílá – černá: bílá, jež se zmocňuje světla; černá, tam, kde se světlo zastavuje; a někdy pultón, šedá jako nerozeznatelnost, která tvoří třetí člen. Ke střídání dochází od jednoho obrazu ke druhému nebo v témže obrazu. U Bressona jsou to rytmická střídání mezi dnem a nocí jako v *Deníku venkovského faráře* nebo i ve filmu *Lancelot du lac*.

<sup>13)</sup> V tomto ohledu se odvoláme na článek o Jacquesi Tourneurovi ve slovníku *Les classiques du cinéma fantastique* od J.-M. Sabatiera, Ed. Balland. Tato „alternativní“ tendence v hrůzostrašné kinematografii, v protikladu k tendenci gotické, není nezávislá na producentu Lewtonovi a na společnosti RKO (srov. Sabatier).

<sup>14)</sup> Ve svém článku v časopisu Arts, 30. prosince 1959, zdůrazňuje Louis Malle smyslné elementy Bressonova díla, zvláště ve filmu *Pickpocket*. Naproti tomu je možné Sternberga interpretovat spiritualisticky, zejména se zřetelem k *Šanghajskému expresu* (srov. velkou scénu modlitby).



U Dreyera dospívají střídání k velké geometrické kompozici, k „tonální konstrukci“ a k vydláždění prostoru (*Vredens dag / Dies irae* [Den hněvu] a *Ordet*). Na druhé straně se zdá, že alternativa ducha dobře odpovídá střídání členů, dobra, zla a nejistoty nebo lhostejnosti, avšak způsobem velice tajemným. Není opravdu jisté, zda je „nutné“ vybrat bílou. U Dreyera a Bressona má bílá cely a nemocnice hrůzný, nestvůrný ráz, stejně jako ledově bílá u Sternberga. Bílá, kterou si zvolí *Rudá carevna*, implikuje kruté zřeknutí se intimních hodnot, které naopak *Plavovlasá Venuše* znovu nalézá, když se bílé zříká. Jsou to tytéž hodnoty intimnosti, které hrdinka *Dies irae* nachází na okamžik v nerozeznatelném přítmí namísto v presbyteriánské bílé. Bílá, která světlo uvěžňuje, není lepší než černá, která jí zůstává cizí. Alternativa ducha se konečně nikdy netýká přímo střídání členů, ačkoli mu slouží jako základ.<sup>15)</sup> Od Pascala ke Kierkegaardovi se vyvíjela jedna velmi zajímavá idea: alternativa nepůsobí na členy, které se mají vybrat, nýbrž na způsob existence toho, kdo vybírá. Existují totiž volby, jež lze uskutečnit pouze tehdy, když přesvědčíme sebe, že nemáme na vybranou, ať na základě morální nezbytnosti (Dobro, povinnost), ať na základě fyzické nezbytnosti (stav věcí, situace), nebo na základě psychologické nezbytnosti (touha, kterou po něčem toužíme). Duchovní volba se děje mezi způsobem existence toho, kdo vybírá, za podmínky, že o tom neví, a způsobem existence toho, kdo ví, že se jedná o volbu. Jako by existovala volba mezi volbou *nebo* nevolbou. Uvědomím-li si volbu, existují již tedy volby, které nemohu učinit, a způsoby existence, které již nemohu vést, všechny ty, které bych vedl za podmínky, že bych přesvědčil sebe, že „nebylo volby“. Pascalova sázka neříká nic jiného: střídání členů je tvrzením o existenci Boží, její negací a jejím pozdržením (pochybnost, nejistota); avšak alternativa ducha je jinde, je mezi způsobem existence toho, kdo se „vsází“, že Bůh existuje, a způsobem existence toho, kdo sází na neexistenci nebo kdo se nechce vsadit. Podle Pascala si je jen ten první vědom toho, že jde o volbu, ti druzí mohou vybírat pouze za podmínky, že nebudou vědět, oč se jedná. Zkrátka volba jako duchovní determinace nemá jiný předmět než

<sup>15)</sup> O střídání a o alternativě ducha nacházíme mnoho analytických prvků u Philippa Parraína, když píše o Dreyerovi (cit. dílo), a u Michela Estèvea, když píše o Bressonovi (*Robert Bresson*, Seghers).

sebe samu: volím, že budu volit, a tím také vylučuji veškerou volbu založenou na tom, že nemám volbu. To bude také podstatné z toho, co Kierkegaard nazývá „alternativou“ a Sartre „volbou“ v ateistické verzi, kterou jí dává.

Od Pascala k Bressonovi, od Kierkegarda ke Dreyerovi se rýsuje celá jedna inspirační linie. U autorů lyrické abstrakce existuje bohatá řada postav, které *jsou* stejně tak konkrétními způsoby existence. Existují nevinní lidé Boha, Dobra a Cti, Pascalovi „zbožní“, tyranští, možná pokrytečtí strážcové pořádku ve jménu morální nebo náboženské nutnosti. Existují šediví lidé nejistoty (jako hrdina Dreyerova filmu *Upír* [Vampyr] nebo Bressonův Lancelot, nebo i *Pickpocket*, jehož původně zamýšlený titul byl právě Nejistota). Existují stvoření zla, četná u Bressona (Helenina pomsta v díle *Dámy z Bouloňského lesíka* [Les dames du bois de Boulogne], Gérardova špatnost ve filmu *A co dále*, *Baltazare* [Au hasard Balthazar], krádeže ve filmu *Pickpocket*, zločiny Yvona ve filmu *Peníze* [L'argent]). Ve svém extrémním jansenismu ukazuje Bresson stejnou zloprověstnost na straně činů, tedy na straně zla a dobra: ve filmu *Peníze* koná zbožný Lucien dobročinnost závislou jen na falešném svědectví a na krádeži, které přijal jako úděl, zatímco Yvon se vrhá do zločinu motivován jenom údělem druhého. Řeklo by se, že člověk dobra začíná nezbytně právě tam, kam dospěje člověk zla. Ale proč by spíš než volba zla, která je ještě touhou, neexistovala volba „pro“ zlo s veškerou znalostí příčin? Bressonova odpověď je stejná jako odpověď Goethova Mefista: my, ďáblové nebo upíři, jsme svobodní v prvním aktu, ale ve druhém již otroci. Totéž říká (ne tak jasně) zdravý rozum, zrovna jako komisař z filmu *Pickpocket*: „jeden se nezastaví“, vybrali jste si situaci, která vám už nedovoluje volit. V tomto smyslu jsou ony tři předchozí typy postav součástí falešné volby, té volby, která se uskutečňuje pouze za podmínky popření, že existuje volba (nebo že ještě je volba). Z hlediska lyrické abstrakce náhle porozumíme, co je to volba, vědomí volby jako pevná duchovní determinace. Není to volba Dobra, stejně jako to není volba zla. Je to volba, která se nedefinuje tím, co vybírá, nýbrž mocí, kterou vládne, aby mohla v každém okamžiku začít znovu, začít znovu se sebou samou a potvrdit se tak sama sebou, klást znovu do hry pokaždé vše, oč běží. A i když tato volba implikuje oběť osoby, je to oběť, kterou uskutečňuje pouze za podmínky, že ví, že by ji přinesla

pokaždé znovu a že ji činí pro všechny případy (v tom je to také koncepce velmi odlišná od koncepce expresionismu, pro který je oběť obětí jednou provždy). U samotného Sternberga není opravdová volba na straně *Rudé carevny* ani té, která si vybrala pomstu v *Podsvětí Šanghaje*, ale na straně té, která volí oběť sebe samé v *Šanghajském expresu* za jediné podmínky: neospravedlňovat se, nemuset se ospravedlňovat, skládat účty. Postava opravdové volby se našla v oběti, nebo se znovu našla skrze oběť, jež nepřestává být opětným začátkem: u Bressona je to Jana z Arku, je to odsouzenec na smrt, je to venkovský farář; u Dreyera je to opět Jana z Arku, ale také velická trilogie, Anna z *Dies irae*, Inger z *Ordet*, konečně *Gertrud*. K předcházejícím třem typům je tedy třeba přidat čtvrtý: postava autentické volby anebo vědomí volby. Jedná se za jisté o afekt; neboť jestliže ty ostatní udržovaly afekt jako aktuálnost v etablovaném pořádku nebo nepořádku, postava opravdové volby pozdvihuje afekt k jeho čisté síle nebo potenciálnosti, jako ve dvorné lásce Lancelota, ale také jej vtěluje a vykonává tím lépe, že v něm uvolňuje část toho, co se nenechá aktualizovat, toho, co přesahuje každé naplnění (věčné opětné začínání). A Bresson přidává ještě pátý typ, pátou postavu: zvíře nebo Osla ve filmu *A co dále*, *Baltazare*. S nevinností toho, kdo není ve stavu volby, zná osel pouze účinek ne-voleb nebo voleb člověka, to znamená jen tu stránku událostí, která se uskutečňuje v tělech a která je sužuje, aniž by mohla dosáhnout (ale také aniž by mohla vyrazit) část toho, co přesahuje toto uskutečnění nebo duchovní determinaci. Takto je osel oblíbeným objektem zloby lidí, ale také přednostním svazkem Krista nebo člověka volby.

Je to podivné myšlení, tento extrémní moralismus, který se klade proti morálce, tato víra, která se klade proti náboženství. Nemá nic společného s Nietzsche, ale mnoho s Pascalem a Kierkegaardem, s jansenismem a reformismem (i v Sartrově případě). Sprádá mezi filozofií a kinematografií soubor jemných vztahů.<sup>16)</sup>

<sup>16)</sup> Ve druhé polovině 19. století se filozofie snaží nejenom obnovit svůj obsah, ale i získat nové prostředky a formy výrazu u velmi rozdílných myslitelů, kteří mají společné jen to, že se cítí být prvními představiteli filozofie budoucnosti. Je to zjevné u Kierkegaard. (Ve Francii se toto hledání nových forem objevuje kolem Renouviere a Lequiera, v neprávem zapomenuté skupině, v níž je jedním z hlavních témat idea volby.) Abychom zůstali u Kierkegaard, jedním z prostředků, které jsou mu vlastní, je vnášet do své meditace něco, co čtenář s obtížemi formálně identifikuje: je to příklad nebo fragment ze soukromého deníku anebo povídka, historika,

Také u Rohmera je celá historie způsobů existence, volby, falešné volby a vědomí volby, která řídí sérii *Contes moraux* (zvláště *Ma nuit chez Maud* [Moje noc s Maud]; a nověji *Le beau mariage* [Krásné manželství]) představuje mladou dívku, která si vybere sňatek a běduje nad tím právě proto, že si jej vybrala stejným způsobem, jakým by si mohla vybrat v jiné době *nevdát se*, se stejným pascalovským vědomím nebo se stejným nárokem na věčnost, na nekonečno). Proč mají tato témata tolik filozofické a kinematografické důležitosti? Proč je nutno trvat na všech těchto bodech? Ve filozofii totiž jako v kinematografii, u Pascala jako u Bressona, u Kierkegaard jako u Dreyera je za pravou volbu, která spočívá ve výběru volby, považována taková, která nám vše vrátí. Dá nám znovu nalézt vše v duchu oběti, v momentu oběti nebo dokonce ještě předtím, než je oběť vykonána. Kierkegaard říkal: pravá volba způsobuje, že když opouštíme snoubenku, je nám právě tím navrácena; a Abrahám tím, že obětoval syna, jej opět našel. Agamemnon obětuje svou dceru Ifigenii, avšak z povinnosti, pouze a jediné z povinnosti a volí tak, že nemá volby. Abrahám naopak obětuje svého syna, jehož miluje víc než sebe sama, výlučně volbou a vědomím volby, které ho spojuje, mimo dobro a zlo, s Bohem: jeho syn je mu tedy navrácen. To je historie lyrické abstrakce.

Vyšli jsme z determinovaného prostoru stavů věcí, vytvořeného ze střídání bílá – černá – šedá, bílá – černá – šedá... A řekli jsme: bílá značí naši povinnost nebo naši moc; černá naši bezmocnost nebo naši řízení po zlu; šedá naši nejistotu, naše hledání nebo naši lhostejnost. A potom jsme se pozdvihli až k alternativě ducha a museli si vybrat mezi způsoby existence: jedny, bílé, černé nebo šedé, implikují, že jsme neměli volbu (nebo že jsme již neměli volbu); ale jen jeden jiný implikuje, že jsme si zvolili

melodram atd.? Je to například v textu *Pojem úzkosti* příběh měšťana, který snídá a čte noviny v rodinném kruhu a náhle se vrhá k oknu a křičí: „Dejte mi příležitost, jinak se zadusím!“ V knize *Etapy na cestě životem* je to příběh účetního, který se zblázní na hodinu denně a hledá zákon, který by kapitalizoval a fixoval podobnost: jednoho dne byl v bortele, ale neuchoval si žádnou vzpomínku na to, co se odehrálo, je to „možnost, která z něho činí blázná...“. V *Bázní a chvění* je to pověst *Anežka a vodní muž*, podaná jako animovaný film, o níž Kierkegaard předkládá několik verzí. Existuje mnoho jiných příkladů. Ale moderní čtenář má možná prostředek, jak pojmenovat tyto neobvyklé pasáže: v každém případě to byl již druh scénáře, opravdová synopse, která se takto poprvé objevila ve filozofii a v teologii.

volbu, že jsme si volbu uvědomili. Čisté imanentní nebo duchovní světlo za hranicemi bílé, černé nebo šedé. Sotva je tohoto světla dosaženo, vrací nám vše. Vrací nám bílou, která již ale neuvěžňuje světlo; vrací nám naráz černou, která již není přerušením světla; vrací nám dokonce šedou, která již není nejistotou nebo lhostejností. Dosáhli jsme duchovního prostoru, v němž se to, co jsme si vybrali, již neodlišuje od volby samotné. Lyrická abstrakce se definuje dobrodružstvím světla a bílé. Avšak epizody tohoto dobrodružství způsobují, že se nejprve bílá, která uvěžňuje světlo, střídá s černou, ve které se světlo zastavuje; pak je světlo uvolněno v alternativě, která nám vrací bílou a černou. Přešli jsme na místě z jednoho prostoru do druhého, z prostoru fyzického do prostoru duchovního, který nám vrací fyziku (nebo metafyziku). První prostor je celulární a uzavřený, ale onen druhý není odlišný, je stejný v tom, že našel jen duchovní otevření, které překonává všechny jeho tvarové povinnosti a materiální nátlaky faktickým nebo právním únikem. To navrhoval Bergson svým principem „fragmentace“: přechází se od uzavřeného souboru, který se rozděluje na části, k otevřenému duchovnímu celku, jenž se vytváří nebo znovu vytváří. Nebo Dreyer: možné otevřelo prostor jako dimenzi ducha (čtvrtá nebo pátá dimenze). *Prostor již není determinovaný, stal se libovolným prostorem identickým se silou ducha, se stále obnovovaným duchovním rozhodnutím: toto rozhodnutí vytváří afekt nebo „auto-afekci“ a bere na sebe propojení částí.*

Temnoty a zápas ducha, bílá a alternativa ducha: takové jsou první dva postupy, skrze které se prostor stává libovolným prostorem a pozdvihuje se na duchovní sílu jasu. Bylo by ještě třeba promyslet třetí postup, jímž je barva. Už to není potměný prostor expresionismu, ani bílý prostor lyrické abstrakce, ale prostor-barva kolorismu. Jako v malířství se odlišuje kolorismus od monochromie nebo od polychromie, které již u Griffitha nebo u Ejzenštejna vytvářely pouze kolorovaný obraz a předcházely obrazu-barvě.

Expresionistické temnoty a lyrická bílá hrály v jistém smyslu roli barev. Ale opravdový obraz-barva ustavuje třetí druh libovolného prostoru. Hlavní formy tohoto obrazu, barva-povrch velkých plošně položených barev, atmosférická barva, která impregnuje všechny ostatní, barva-pohyb, která přechází od jednoho tónu k druhému, mají možná svůj původ v hudební komedii a svou

schopnost uvolňovat neohraničený virtuální svět z konvenčního stavu věcí. Zdá se, že z těchto tří forem patří do kinematografie jen barva-pohyb, ty druhé jsou již zcela silami malířství. Přesto si myslíme, že filmový obraz-barva se definuje jiným rysem, a ačkoli kinematografie tento rys sdílí s malířstvím, dává mu odlišný dosah a funkci. Je to *absorbující* rys. Godardova formulace „není to krev, je to červená barva“, je formulací samého kolorismu. V protikladu k prostě kolorovanému obrazu se obraz-barva nevztahuje k určitému objektu, ale absorbuje všechno, co může: je to síla, která se zmocňuje všeho, co se dostává do jejího dosahu, nebo kvalita společná naprosto odlišným objektům. Existuje sice symbolika barev, nespočívá však v určitém vzájemném poměru mezi barvou a afektem (zelená a naděje...). Barva je naopak afekt sám, to znamená virtuální spojení všech objektů, které zachytí. To vedlo Olliera k tvrzení, že filmy Agnès Vardové, zejména *Štěstí* (*Le bonheur*), „absorbují“, a to nejen diváka, nýbrž i postavy a situace podle složitých pohybů komplementárních barev.<sup>17)</sup> A byla to už pravda u *La pointe courte* (Krátký břeh), kde byly bílá a černá traktovány jako komplementární a kde se bílá zmocnila ženské stránky, čisté práce, dětské lásky a smrti, zatímco černá zaujímal mužskou stránku, a oba protagonisté této „abstraktní dvojice“ načrtávali mluvením prostor alternativy nebo komplementárnosti. Tato kompozice dosahuje ve *Štěstí* koloristické dokonalosti komplementárností slézové fialové a pomerančově zlaté, a postupnou absorpcí postav do prostoru tajemství, které odpovídá barvám. Budeme-li se tedy v tomto případě i nadále dovolávat velice rozdílných autorů, abychom přesněji vystihli eventuální platnost pojmu, je třeba říci, že od počátku totální kinematografie barvy udělal Minnelli z absorbce opravdu kinematografickou sílu této nové dimenze obrazu. Odsud u něho pramení role snu: sen je jen absorbující formou barvy. Jeho dílo, jak hudební komedie, tak také každý jiný žánr, sledovalo neodbytné téma postav doslovně absorbovaných jejich vlastním snem, a zejména snem o druhém a minulostí druhého (*Yolanda and the Thief* [Jolanda a zloděj], *Piráta* [The Pirate], *Gigi*, *On a Clear Day You Can See Forever* [Za jasného dne dohlédneš daleko]), snem síly Druhého (*Město iluzí* [The Bad and

<sup>17)</sup> Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 211–218 (a s. 217: „odeizení barvou“).

the Beautiful]). A Minnelli dosahuje nejvýše v díle *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Čtyři příšerní jezdcí z Apokalypsy), když jsou bytosti polapeny v noční mŕě války. V celém jeho díle se sen stává prostorem, asi jako pavučina, jejíž místa nejsou ani tak stvořena pro snílka samotného, jako spíše pro živoucí kořisti, které přitahuje. A jestliže se stavy věcí stanou pohybem světa, jestliže se postavy stanou tanečními figurami, je tento proces neoddělitelný od nádhery barev a od jejich absorbující, téměř masožravé, hltavé a pustošivé funkce (jako jasně žlutý přívěs ve filmu *The Long, Long Trailer* [Dlouhatánský přívěs]). Je správné, že se Minnelli konfrontuje s námětem schopným nejlépe vyjádřit toto dobrodružství bez návratu: váhání, obava a úcta, s nimiž se van Gogh přibližuje k barvě, její objevení a nádhra jejího tvoření a jeho vlastní absorbce v tom, co tvoří, pohlcení jeho bytosti a jeho rozumu ve žluti (*Žízeň po životě* [Lust for Life]).<sup>100</sup>

Antonioni, jiný z největších koloristů kinematografie, bude užívat studených barev, dotlačených k maximu jejich plnosti nebo jejich intenzifikace, aby byla překročena absorbující funkce, která ještě udržovala postavy a transformované situace v prostoru snu nebo noční mŕy. S Antonionim nese barva prostor až k prázdnu, stírá to, co absorbovala. Bonitzer říká: „Od díla *Dobrodružství* (L'avventura) je předmětem velkého Antonionioho zkoumání prázdny záběr, záběr neobydlený. Na konci filmu *Zatmění* jsou všechny záběry, kterými dvojice prošla, znovu viděny a opravovány prázdny, jak to napovídá titul filmu. (...) Antonioni hledá poušť: *Červená pustina* (Il deserto rosso), *Zabriskie Point*, *Povolání: reportér* (Professione: reporter)... [který] končí nájezdem kamery na prázdne pole, v propleteni bezvýznamných drah, na hranici nefigurativního. (...) Cílem Antonionioho filmů je dojít k nefigurativnímu skrze dobrodružství, jehož součástí je zatmění tváře, setření postav.“<sup>101</sup> Jistěže se kinematografii odedávna stávalo, že dosahovala velkých rezonančních efektů, když konfrontovala tentýž

prostor, jednou zalidněný a jednou prázdny (zvláště u Sternberga, například ve filmu *Modrý anděl* Lolina šatna nebo místnost třídy). Avšak u Antonionioho tato myšlenka nabývá nepoznané šíře a je to barva, která vede konfrontaci. Je to ona, která pozdvihuje prostor k moci prázdna, poté co se uskuteční část toho, co se může realizovat v události. Prostor z toho nevychází s žádnou ztrátou možností, nýbrž naopak tím více zvyšuje svůj potenciál. Existuje zde současně podobnost s Bergmanem i protiklad vůči němu: Bergman překračoval obraz-akci směrem k afektivní instanci detailu nebo obličeje, který konfrontoval s prázdny. Ale u Antonionioho mizí obličej ve stejné chvíli jako postava a jednání, a afektivní instancí je instance libovolného prostoru, který pak Antonioni posouvá až k prázdnotě.

A nadto se zdá, že libovolný prostor zde dostává novou povahu. Není to již, jako v předchozím případě, prostor, který se definuje těmi částmi, jejichž připojení a směr nejsou determinovány předem a mohou se realizovat nekonečně mnoha způsoby. Nyní je to amorfní celek, který eliminoval to, co se v něm odehrálo a co v něm působilo. Je to vyměření nebo vytracení, ale takové, které se nestaví proti genetickému prvku. Je dobře vidět, že ony dva aspekty jsou komplementární a že se vzájemně předpokládají: amorfní celek je vskutku sbírkou míst nebo umístění koexistujících nezávisle na časovém řádu, který jde od jedné části ke druhé, nezávisle na propojeních a směrech, jež jim dávaly zmizelé postavy a situace. Existují tedy dva stavy libovolného prostoru nebo dva druhy „kvaliznaků“, kvaliznaky odpojení a kvaliznaky prázdnoty. Avšak o těchto dvou stavech, které jsou vždy implikovány jeden druhým, se dá pouze říci, že jeden je „před“ a druhý „po“. Libovolný prostor si udržuje jednu a tutéž povahu: nemá již souřadnice, je to čisté potenciálně, vystavuje pouze čisté Síly a Vlastnosti, nezávisle na stavech věcí nebo na prostředích, která je aktualizují (aktualizovala je nebo je budou aktualizovat, nebo ani jedno, ani druhé, na tom nezáleží).

Stíny, běloby, barvy jsou tedy vhodné k tomu, aby vyvolávaly a konstituovaly libovolné prostory, *prostory rozpojené nebo vyprázdněné*. Avšak se všemi těmito prostředky a ještě s mnoha dalšími jsme mohli být po válce svědky bujného množení takových prostorů jak v dekoracích, tak exteriérech, pod různými vlivy. Prvním z nich, nezávislým na kinematografii, byla poválečná

<sup>100</sup> V záznamu o Minnellim v Dossiers du cinéma se Tristan Renaud stále dovolává fenoménu absorbce: „Netušený střet dvou světů, jejich zápas a triumf anebo pohlcení jednoho druhým...“ Budeme se odvolávat na články Jeana Doucheta, které analyzují téma destrukce nebo požírání u Minnelliho: *Objectif 64*, únor 1964, a *Cahiers du cinéma*, č. 150, leden 1964 („jedovaté nebo masožravé květiny...“).

<sup>101</sup> Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 88 (Bonitzer nastoluje srovnání s Bergmanem).

situace s jejími demolovanými anebo právě rekonstruovanými městy, se zpustlými prostory, s nouzovými koloniemi, i tam, kudy válka neprošla, s „dediferencovanými“ městskými tkáněmi s rozsáhlými prostranstvími nesloužícími původním účelům, jako doky, sklady, hromady trámů a železa. Druhý, jak uvidíme, vnitřnější přícházel z krize obrazu-akce: postavy se stále méně často nacházely v „motivujících“ senzomotorických situacích, spíše ve stavu procházky, toulky nebo bloudění, který určoval *čisté optické a zvukové situace*. Obraz-akce měl tehdy tendenci se rozpadnout, zatímco přesně vymezená místa se vytrácela a nechávala vystupovat libovolné prostory, v nichž se rozvíjely moderní efekty strachu, odloučení, ale též svěžesti, extrémní rychlosti a nekončícího očekávání.

A především, jestliže se italský neorealismus postavil proti realismu, pak právě proto, že se rozešel s prostorovými souřadnicemi, s bývalým realismem míst, a zaměřil orientační body pohybu (jako v bažinách nebo v pevnosti v Rosselliniho filmu *Paisà*) nebo vytvořil vizuální „abstrakta“ (továrna ve filmu *Europe '51* [Evropa '51]) v neurčitých lunárních prostorech.<sup>20)</sup> Také francouzská nová vlna rozbíjela záběry, stírala jejich zřetelné prostorové určení ve prospěch netotalizovatelného prostoru: například Godardovy nedokončené byty dovolovaly neshody a variace, jako všechny způsoby jak projít dveřmi, jimž schází výplň, které nabývaly téměř hudební hodnoty a sloužily jako doprovod k afektu (*Pohrdání* [Le mépris]). Straub konstruoval udivující amorfní záběry, pusté geologické prostory, únikové nebo vyhloubené, dějiště zbavené činností, které v nich proběhly.<sup>21)</sup> Německá škola strachu, zvláště s Fassbinderem a s Danielelem Schmidem, vypracovávala své interiéry jako města-pouště, své interiéry zdvojené v zrcadlech, s minimem orientačních bodů a s množstvím stanovišť bez připojení (Schmidův film *Violanta*). Newyorská škola prosazovala horizontální pohled na město, až u samé země, kde se události rodily na chodníku, a jejich místem byl, jako u Lumeta, pouze dediferencovaný prostor. Anebo ještě lépe Cassavetes, který začínal filmy s dominancí obličeje a detailu (*Shadows* [Stíny], *Faces* [Tváře]), konstruoval odpojené prostory se silným afektivním obsahem

<sup>20)</sup> O neorealistickejších prostorech viz dva důležité články Sylvie Trosaové a Michela Devillerse v *Cinématographe*, č. 42 a 43, prosinec 1978 a leden 1979.

<sup>21)</sup> Jean Narboni, *Là*; Serge Daney, *Le plan straubien*, *Cahiers du cinéma*, č. 275, duben 1977 a č. 305, listopad 1979.

(*The Killing of a Chinese Bookie* [Zavraždění čínského bookmake-ra], *Too Late Blues* [Pozdní blues]). Přecházel tak od jednoho typu obrazu-afekce ke druhému. Šlo o to odstranit prostor jak vzhledem k obličeji, který se odpoutává od časoprostorových souřadnic, tak vzhledem k události, která v každém případě přesahuje svou aktualizaci buď proto, že se opožďuje a rozpouští, nebo naopak proto, že vystupuje příliš rychle.<sup>22)</sup> Ve filmu *Gloria* hrdinka dlouho čeká, ale nemá čas se ohlédnout, její pronásledovatelé jsou již zde, jako by zde byli usídleni odedávna nebo spíš jako by prostředí samo nenadále změnilo souřadnice a nebylo již tímž místem, a přece v téže lokalitě onoho libovolného prostoru. Tentokrát je to prázdný prostor, který se naráz zaplnil...

Budeme se muset vrátit k některým z těchto bodů. Avšak toto množení libovolných prostorů má možná jeden ze svých počátků, jak to říká Pascal Augé, v experimentální kinematografii, která se rozchází s vyprávěním dějů a s vnímáním určitých míst. Je-li pravda, že experimentální kinematografie směřuje k předlidskému (anebo polidskému) vnímání, směřuje také k jeho korelátu, to znamená k libovolnému prostoru zbavenému lidských souřadnic. *La région centrale* Michaela Snowa nepovznáší vnímání k univerzální variaci syrové a divoké hmoty, aniž by z toho také nevytěžil prostor bez orientačního bodu, kde se vyměňují země a nebe, horizontála a vertikála. Sama nicota je odvrácena k tomu, co z ní vychází nebo co do ní padá zpět, genetický prvek, svěží nebo umdlévající vnímání, které potencializuje prostor tím, že podržuje pouze stín nebo líčení lidských událostí. Ve filmu *Wavelength* používá Snow nájezd trvajícím čtyřicet pět minut, aby prozkoumal místnost na délku, od jednoho konce k druhému, až ke zdi, na níž je zavěšena fotografie moře: z této místnosti vyjímá potenciální prostor, jehož sílu a vlastnost postupně vyčerpává.<sup>23)</sup>

<sup>22)</sup> Srov. analýzu prostoru bez orientačních bodů a bez souřadnic u Cassavetese od Philippa de Lary, *Cinématographe*, č. 38, květen 1978. Jsou to vůbec spolupracovníci této revue, kteří nejdále posunuli objev a analýzu těchto odpojených prostorů, s nepřipojenými a nesměrovanými částmi: u Rosselliniho, Cassavetese, ale také u Lumeta (Dominique Rimieri, č. 74), Schmidta (Nadine Tasso, č. 43). *Cahiers du cinéma* si vybraly spíš druhý pól, analýzu vyprázdněných prostorů.

<sup>23)</sup> P. A. Sitney popisuje a komentuje tento film v díle *Le film structurel* v *Cinéma, théorie, lectures* („Tato intuice prostoru a implicitně kinematografie jako potenciálnosti, je axiomem strukturálního filmu. Místnost je vždycky místem, kde je možnost čistého...“ s. 342.).

Mladé dívky přicházejí poslouchat rozhlas, je slyšet nějakého muže vystupovat po schodišti a zhroutit se na podlahu, ale nájezd už jej minul a ponechal místo jedné z mladých dívek, která vypravuje událost do telefonu. Přízrak děvčete, v negativní dvojexpozici, zdvojuje scénu, zatímco nájezd pokračuje až k finálnímu obrazu moře na zdi nyní znovu vyhledané. Prostor se vrací do prázdného moře. Všechny předcházející prvky libovolného prostoru, stíny, bílé, barvy, neúprosný postup, neúprosná redukce, náčrti, odpojené části, prázdný soubor: vše zde intervenuje v tom, co podle Sitneyho definuje „strukturální film“.

*Agatha et les lectures illimitées* (Agatha) od Marguerite Durasové sleduje podobnou strukturu a dodává jí nutnost vyprávění nebo spíše četby (číst obraz a nejen jej vidět). Je to, jako by kamera vycházela z hloubi nějaké velké prázdné místnosti, která už neplní svou původní funkci, kde ony dvě postavy budou jen svým vlastním přízrakem, svým stínem. Naproti je prázdná pláž, na níž vedou okna. Čas, po který kamera jede z nitra místnosti k oknům a na pláž, se zastávkami a rozjezdy, je časem vyprávění. A vyprávění samotné, obraz-zvuk, spojuje čas poté s časem předtím, vrací se od jednoho k druhému: jeden čas polidský, poněvadž vyprávění přináší již ukončený příběh prvotní dvojice, a jeden čas předlidský, kde žádná přítomnost nenaruší pláž. Od jednoho k druhému vede pomalá oslava afektu, zde incestu mezi bratrem a sestrou.

11 Jakmile jsou kvality a síly zachycovány jako aktualizované v stavech věcí, v geograficky a historicky určitelných prostředích, vstupujeme do oblasti obrazu-akce. Realismus obrazu-akce stojí proti idealismu obrazu-afekce. Přesto však mezi nimi, mezi prvostí a druhostí existuje něco jako „degenerovaný“ afekt nebo „embryonální“ akce. Již to není obraz-afekt, ale ještě to není obraz-akce. Ten první, jak jsme viděli, se vyvíjí ve dvojici: Libovolné Prostory – Afekty. Ten druhý se bude vyvíjet ve dvojici: Určená Prostředí – Chování. Avšak mezi těmito dvěma dvojicemi se setkáme ještě s podivnou dvojicí: Prapůvodní světy – Elementární pudy. Původní svět není libovolný prostor (i když se mu může podobat), protože se objevuje pouze na dně určených prostředí; kromě toho ale není ani určeným prostředím, jež se odvozuje jenom od původního světa. Pud není afekt, protože je dojemem v nejsilnějším smyslu slova a nikoli výrazem, avšak nezaměňuje se ani s city nebo s emocemi, které upravují nebo narušují chování. Je tedy třeba uznat, že tento nový soubor není prostým zprostředkovatelem, místem přechodu, nýbrž že má dokonalou soudržnost a autonomii, které též způsobují, že obraz-akce není schopný jej zobrazit a obraz-afekt není schopný jej nechat pocítit.

Vezměme určitý dům, zemi, oblast. To jsou reálná geografická a sociální prostředí aktualizace. Dalo by se ovšem říci, že celkově nebo zčásti komunikují zevnitř s původními světy. Původní svět se může vyznačovat strojeností dekorace (operetní knížectví, les nebo močál v ateliéru) stejně jako autenticitou chráněné oblasti (opravdová poušť, prales). Poznává se podle jeho beztvorosti: je to čisté pozadí, nebo spíše bez-pozadí tvořené z neztvarovaných hmot, náčrtů nebo kousků, jímž procházejí neurčité funkce, energické akty nebo dynamismy, které ani neodkazují ke konstituovaným subjektům. Postavy tam existují jako zvířata: muž ze salonu jako dravý pták, milenec jako kozel, chudák jako hyena. Nikoli že by měli jejich tvar nebo chování, ale jejich činy předcházejí jakékoli rozlišování člověka od zvířete. Jsou to lidská zvířata. A pud není ničím jiným: je to energie, která se zmocňuje

kusů v původním světě. Pudy a kusy jsou striktně korelativní. Pudy jistě nepostrádají inteligenci: mají dokonce ďábelskou inteligenci, která způsobuje, že každý pud si vybírá svou část, čeká na svou chvíli, odkládá své gesto a vypůjčuje si ty náznaky formy, v nichž bude moci nejlépe vykonat svůj čin. A původnímu světu také neschází zákon, který mu dává konzistenci. Je to nejprve svět Empedoklův, tvořený z náčrtů a kusů, hlav bez krku, očí bez čela, paží bez ramen, gest bez formy. Je to ale také soubor, který nesjednocuje všechno v určité organizaci, nýbrž svádí všechny části na ohromnou skládku nebo do bažiny a všechny pudy do velkého pudu smrti. Původní svět je tedy současně radikálním počátkem a absolutním koncem; spojuje zkrátka jeden s druhým, klade jeden do druhého podle zákona *největšího sklonu*. Je to tedy svět velmi speciálního násilí (v jistém směru je to radikální zlo); avšak jeho zásluhou je, že vyvolává původní obraz času s počátkem, koncem a sklonem, všechnu krutost Króna.

Je to naturalismus. Nestaví se proti realismu, nýbrž naopak zvýrazňuje jeho rysy tím, že je prodlužuje do zvláštního surrealismu. Naturalismus v literatuře, to je především Zola: právě on má ideu zdvojovat reálná prostředí s původními světy. V každé ze svých knih popisuje přesné prostředí, ale také je *vyčerpává* a vrací je původnímu světu: z tohoto vyššího zdroje pochází jeho síla realistického popisu. Reálné aktuální prostředí je médiem světa, který se definuje radikálním počátkem, absolutním koncem a linií většího sklonu.

A to je podstatné: oba světy se nedají od sebe oddělit, nevtělují se odlišně. Původní svět neexistuje nezávisle na historickém a geografickém prostředí, jež mu slouží jako médium. Je to prostředí, které dostává určitý začátek, určitý konec a zejména určitý sklon. Proto jsou pudy *extrahovány* z reálných chování, která probíhají v určitém prostředí, z vášní, sentimentů a emocí, které pociťují reální lidé v tomto prostředí. A kusy jsou *vytrženy* z objektů skutečně zformovaných v tomto prostředí. Řekli bychom, že původní svět se objevuje jen tehdy, když přetřžeme, zesílíme a prodloužíme neviditelné linie, které rozřezávají skutečno, které rozkládají chování a objekty. Činy se přesahují směrem k prvotním aktům, které je neskládaly, objekty ke kusům, které je znovu nesestaví, osoby k energiím, které je „nezorganizují“. Zároveň tedy existuje původní svět a operuje pouze

na pozadí reálného prostředí a má cenu pouze svou imanencí v tomto prostředí, jehož násilnost a krutost odhaluje; a zároveň se prostředí prezentuje také jako reálné jenom ve své imanenci s původním světem, má statut prostředí „odvozeného“, které dostává od původního světa časovost jako osud. Je třeba, aby činy nebo chování, osoby a objekty obsazovaly odvozené prostředí a v něm se rozvíjely, kdežto pudy a kusy zalidňují původní svět, jenž uchvacuje všechno. Proto naturalističtí tvůrci zasluhují nietzscheovský titul „lékařů civilizace“. Stanovují diagnózu civilizace. Naturalistický obraz, obraz-pud má vskutku dva znaky: symptomy a idoly či fetiše. Symptomy jsou přítomností pudů v odvozeném světě a idoly či fetiše jsou zobrazením kousků. Je to svět Kainův a Kainova znamení. Naturalismus zkrátka odkazuje simultánně ke čtyřem souřadnicím: původní svět – odvozené prostředí, pud – chování. Představte si dílo, kde odvozené prostředí a původní svět jsou skutečně odlišné a dobře oddělené: i když si v mnoha směrech odpovídají, není to naturalistické dílo.<sup>1)</sup>

Naturalismus měl dva velké filmové tvůrce, Stroheima a Buñuela. U nich se vynalezení původních světů může objevit ve velmi rozmanitých, umělých nebo přirozených lokalizovaných formách: u Stroheima vrcholek hory v *Slepých manželích* (Blind Husbands), chatrč čarodějnice v *Bláznivých ženách*, palác v *Queen Kelly*, močál z africké epizody téhož filmu, poušť na konci *Chamivosti*; u Buñuela ateliérová džungle v *La mort en ce jardin* (Smrt v této zahradě), salon v *Andělu zkázy* (El angel exterminador), poušť se sloupy v *Šimonovi na poušti* (Simon del desierto), kameňatá půda ve *Zlatém věku* (L'Age d'or). Ačkoli je lokalizován, není tím původní svět o nic méně místem přesahu, v němž se odehrává celý film, to znamená svět, který se odhaluje na pozadí výrazně popisovaných sociálních prostředí. Neboť Stroheim a Buñuel jsou realisté: nikdy nebylo prostředí popsáno s takovou prudkostí nebo

<sup>1)</sup> Například: *Porcile* (Prasečinec) od Pasoliniho odděluje původní lidojedy svět a odvozené prostředí svinstva do dvou dobře rozpolcených částí: takové dílo není naturalistické (a Pasolini nenáviděl naturalismus, o němž si záměrně činil velice plochou představu). Na oplátku se může stát, v oblasti kinematografie jako jinde, že původní svět sám skrze sebe vytváří odvozené prostředí pokládáné za reálné: to je případ prehistorických filmů jako *Boj o oheň* (La guerre du feu) od Annauda a mnoha hrůzostrašných a vědeckofantastických filmů. Takové filmy patří k naturalismu. V literatuře je to Rosny starší, autor *Boje o oheň*, který otevřel naturalismus dvojímu směřování prehistorického románu a románu science-fiction.

krutostí, s jeho dvojnásobným společenským rozdělením „bohatí – chudí“, „dobří lidé – zlí lidé“. Avšak tím, co dává jejich popisu takovou sílu, je právě způsob, jímž vztahují tyto rysy k původnímu světu, který duní v hloubi všech prostředích, táhne se pod nimi. Tento svět neexistuje nezávisle na určitých prostředích, nýbrž naopak umožňuje jejich existenci se znaky a rysy, které přicházejí shůry, nebo spíše z ještě hroznější hlubiny. Původní svět je počátek světa, ale také konec světa a neodvratitelný sklon jednoho ke druhému: to on nese prostředí a také z něho dělá ohrazené, absolutně uzavřené prostředí nebo je pootevírá k nejisté naději. Skládka odpadků, kam bude vyhozena mrtvola, to je společný obraz filmu *Bláznivé ženy* nebo *Zapomenutí* (Los Olvidados). Prostor nepřestávají vycházet z původního světa a vstupovat do něho; a vystupují z něho jenom ztěžka, jako již zatracené, již zkažené náčrtky, aby se do něho vrátily ještě definitivněji, nedostane-li se jim spásy, jež sama může přijít pouze z tohoto návratu k počátku. To je močál z africké epizody filmu *Queen Kelly* a zejména z kinorománu *Poto-Poto*, kde zavěšení milenci, svázaní čelem k sobě, čekají, až vylezou krokodýli: „Zde, (...) je zeměpisná šířka nula. (...) Zde (...) žádná tradice, žádné předtím. Zde, (...) jedná každý podle momentálního impulsu (...) a dělá to, co jej Poto-Poto nutí dělat. (...) Poto-Poto je náš jediný zákon. (...) A on je také náš kat. (...) Všichni jsme odsouzeni k smrti.“<sup>2)</sup> Nulová zeměpisná šířka, to je také počáteční místo *Anděla zkázy*, které se vtělilo nejprve do tajuplně uzavřeného buržoazního salonu, potom, sotva je salon znovu otevřen, se obnovuje v katedrále, kde se znovu shromáždili pozůstalí. Je to počáteční místo filmu *Nenápadný půvab buržoazie* (Charme discret de la bourgeoisie), které se znovuvytváří ve všech posloupných derivovaných místech, aby zabránilo události, která se tam očekává. Byla to již matrice pro *Zlatý věk*, která skandovala všechny vývojové kroky lidstva a znovu je pohlcovala, sotva z ní vyšly.

S naturalismem se v kinematografii velice výrazně objevuje čas. Mitry má pravdu, když říká, že *Chamtivost* je prvním

<sup>2)</sup> Stroheim, *Poto-Poto*, Ed. de la Fontaine, s. 132. Je známo, že Stroheim vydal tři kinoromány, spíše scénáře či něco jiného než romány v pravém smyslu toho slova, aby si alespoň trochu vynahradil to, že nemohl dělat filmy: *Poto-Poto*, *Paprika* (Ed. Martel) a *Les feux de la Saint-Jean* (Ed. Martel). *Poto-Poto* se zdá být autonomním rozvíjením toho, co mělo být pokračováním díla *Queen Kelly*, africké pokračování, které Stroheim započal (to je ona „jedenáctá cívka“ *Queen Kelly*).

filmem, který dosvědčuje „psychologické trvání“ jako evoluci nebo ontogenezi postav. Ani u Buñuela není čas méně přítomen, ovšem je tu spíše jako fylogeneze, periodizace věků člověka (nikoli jen zcela samozřejmě ve *Zlatém věku*, ale také v *Mléčné dráze* [La Voie lactée], která si vypůjčuje z různých období, přičemž převrací jejich pořadí).<sup>3)</sup> Přitom se zejména naturalistický čas zdá být na prvním místě stížen prokletím týkajícím se samé jeho podstaty. O Stroheimovi vlastně můžeme říci totéž, co Thibaudet říkal již o Flaubertovi: trvání není pro něho ani tak tím, co vzniká, jako spíše tím, co se rozpadá a co se při rozpadu urychluje. Trvání je tedy neoddelitelné od entropie, od degradace. A Stroheim si právě tím vyřizuje účty s expresionismem. To, co s expresionismem sdílí, je, jak jsme viděli, zacházení se světly a stíny, jež ho činí rovným Langovi nebo Murnauovi. Avšak u těch existoval čas jen ve vztahu ke světlu a ke stínu, takže úpadek nějaké postavy jenom vyjadřoval pád do temnot, pád do černé díry (například Murnauův film *Poslední štace*, ale také *Pandořina skříňka* od Pabsta i *Modrý anděl* od Sternberga v jeho cvičení z expresionistického napodobování). U Stroheima je tomu obráceně: nepřestává upravovat světla a stíny podle stadií degradace, která jej fascinovala, podřizuje světlo času pojímanému jako entropie.

U Buñuela není fenomén degradace o nic méně autonomní, možná i více, poněvadž je to degradace, která se rozšiřuje výslovně na lidský rod. *Anděl zkázy* svědčí o regresi rovnající se přinejmenším regresi v *Chamtivosti*. Nicméně rozdíl mezi Stroheimem a Buñuelem je podle mého názoru v tom, že u Buñuela degradace není pojímána tolik jako zrychlená entropie, ale spíše jako zrychlené opakování, jako věčný návrat. Původní svět tedy vnucuje prostředím, která v něm jdou po sobě, nikoli přesně spád, nýbrž zakřivení nebo cyklus. Je pravda, že cyklus oproti sestupu nemůže být zcela „špatný“: jako u Empedokla je třeba střídát Dobro a Zlo, Lásku a Nenávisť; a opravdu – zamilovaný, poctivec a dokonce svatý muž nabývají u Buñuela významu, který u Stroheima nemají. Avšak to zůstává z určitých pohledů druhořadé, neboť milenka a milenec, světec osobně nejsou podle Buñuela méně škodliví než zvrhlý a degenerovaný člověk

<sup>3)</sup> Budeme se odvolávat na analýzu těchto dvou filmů od Maurice Drouzyho, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Ed. L'Herminier.



(*Nazarin*). Čas entropie nebo čas věčného návratu, v obou případech nalézá onen čas svůj zdroj v původním světě, který mu přiděluje roli nesmiřitelného osudu. Zavínut do původního světa, který je jako počátek a konec času, odvíjí se čas v derivovaných prostředích. Je to téměř novoplatonismus času. A je to nepochybně jedna z velikostí naturalismu v kinematografii, že se tak velmi přiblížil obrazu-času. Tím, co mu nicméně bránilo dosáhnout času o sobě jako čisté formy, byla povinnost, kterou tento film měl, udržovat čas v podřízenosti naturalistickým souřadnicím, činit jej závislým na pudu. Naturalismus pak mohl zachycovat z času pouze negativní účinky, opotřebování, degradaci, ubývání, zničení, ztrátu nebo prostě zapomnění.<sup>41</sup> (Uvidíme, že když kinematografie zaútočí přímo na formu času, bude z ní moci vytvořit obraz jen tak, že se vzdá naturalistické péče o původní svět a o pudy.)

Podstata naturalismu je vskutku v obrazu-pudu. Ten zahrnuje čas, ale pouze jako osud pudu a stávání jeho objektu. První aspekt se týká povahy pudů. Neboť jestliže jsou „elementární“ nebo „surové“ v tom smyslu, že odkazují k původním světům, mohou nabývat velmi komplexních, bizarních a neobvyklých podob ve vztahu k derivovaným prostředím, v nichž se objevují. Jsou zajisté často relativně jednoduché jako pud hladu, pud vyživovací, pud sexuální nebo dokonce v *Chamtivosti* pud zlata. Ale jsou již neoddelitelné od perverzních chování, která produkují a podněcují: kanibalských, sadomasochistických, nekrofilských atd. Buñuel obohatí tento soupis tím, že přihlédně k pudům a perverzím čistě duchovním, které jsou ještě komplexnější. A tyto biopsychické cesty jsou bez hranic. Marco Ferreri je nepochybně jedním z mála nových autorů, který zdědil něco z autentické naturalistické inspirace a z umění vyvolávat původní svět uprostřed realistických prostředí (například obrovská mrtvola King Konga ve velkém moderním univerzitním kampusu nebo muzeum-divadlo

<sup>41</sup> Zapomnění u Buñuela zasahuje často. Jedním z nejnápadnějších příkladů je konec filmu *Susana* (Zuzana), kde jako by se pro všechny postavy nic nestalo. Zapomnění tedy přichází posílit dojem snu nebo vídiny. Zdá se nám však, že má rovněž důležitější funkci, kterou je označit konec jednoho cyklu, po němž vše může začít znovu (tlčky zapomnění). Sabatier také zdůrazňoval u Terence Fishera existenci falešných *happy endů*, kde poctivé postavy zapomínají na všechny hrůzy, jimiž prošly (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, s. 144).

ve filmu *La donna scimmia* [Žena opice]). Umísťuje sem podivné pudy jako mateřský pud u samce v *La donna scimmia* nebo rovněž neodolatelný pud foukat do balonu ve filmu *Break up* (Rozchod).

Druhý aspekt, to je objekt pudu, tedy kus, který náleží současně k původnímu světu a je vytržen z reálného objektu derivovaného prostředí. Objekt pudu je vždycky „částečný objekt“ čili fetiš, čtvrtka masa, syrová porce, odpadek, dámské kalhotky, bota. Bota jako sexuální fetiš je příležitostí ke konfrontaci Stroheim – Buñuel, zvláště ve Stroheimově *Veselé vdově* (*The Merry Widow*) a Buñuelově *Deníku komorné* (*Le journal d'une femme de chambre*). Ačkoliv obraz-pud je nepochybně jediným případem, kdy se detail stává skutečně částečným objektem; není to ovšem vůbec proto, že detail „je“ částečný objekt, ale proto, že částečný objekt, který je objektem pudu, se tak výjimečně stává detailem. Pud je akt, který vyjímá, trhá, rozčleňuje. Perverze tedy není jeho deviací, nýbrž jeho derivací, to znamená jeho normálním vyjádřením v odvozeném prostředí. Je to konstantní poměr dravce a kořisti. Tělesně postižený je typickou kořistí, protože již není známo, co je u něho kusem, zda část, která schází, nebo zbytek jeho těla. Je ale rovněž dravcem a neukojení pudu, hlad ubohých nejsou o nic méně paběrkováním než ukájení bohatých. Královna v *Queen Kelly* prohrabává krabici s čokoládou jako žebrák popelnici. Tím, co dává tolik působnosti tělesně postiženému nebo netvorovi v naturalismu, je fakt, že je deformovaným objektem, jehož se zmocňuje akt pudu, a zároveň znetvořenou skicou, která je subjektem tohoto aktu.

Zatřetí je zákonem nebo osudem pudu zmocnit se v daném prostředí lstí, ovšem prudce, všeho, čeho může, a přejít, dokáže-li to, z jednoho prostředí do jiného. V tomto zevrubném prozkoumávání jistých prostředí neexistuje přestávka. Pud si pokaždé vybírá svůj díl v daném prostředí, nevybírá si, bere si v každém případě z toho, co mu ono prostředí předkládá, připraven jít poté dále. Jedna scéna z filmu *The Brides of Dracula* od Terence Fishera ukazuje upíra, jak hledá oběť, kterou si vybral, ale když ji nenachází, spokojí se s jinou: neboť jeho žízeň po krvi musí být ukojena. Je to důležitá scéna, protože svědčí o vývoji v hrůzostrašném filmu od gotického k neogotickému, od expresionismu k naturalismu: již nejsme v živlu afektu, přešli jsme do prostředí pudů (jiným způsobem jsou to také pudy, které budou oživovat velmi

krásné dílo Maria Bavy). Ve Stroheimově filmu *Bláznivé ženy* přechází hrdina svůdce od komorné k ženě z lepší společnosti, aby skončil u debilní neduživé ženy, hnán elementární silou kořistného pudu, který ho nutí probádat všechna prostředí a urvat to, co každé z nich nabízí. Úplné vyčerpání prostředí, matky, sluhy, syna a otce je také to, co se děje v Buñuelově filmu *Susana*.<sup>5)</sup> Je třeba, aby pud byl zevrubný. Nestačí ani prohlásit, že se pud spokojí s tím, co mu prostředí dá nebo co mu nechá. Toto uspokojení není rezignací, nýbrž velkou radostí, v níž pud znovu nachází svou moc volby, poněvadž je ve své hloubi přáním prostředí vyměnit, vyhledat prostředí nové – k probádání, k rozčlenění; toto přání se uspokojuje o to lépe s tím, co toto prostředí předkládá, ať je to jakkoli sprosté, odpudivé, nechutné. Radosti pudu se neměří afektem, tedy vnitřními vlastnostmi možného objektu.

Původní svět totiž zahrnuje vždy koexistenci a sled odlišných reálných prostředí, jak to jasně vidíme u Stroheima a ještě více u Buñuela. A zde je nepochybně třeba rozlišit situaci bohatých a chudých, pánů a sluhů. Pro chudého sluhu je méně snadné probádat a využít bohaté prostředí než pro pravého nebo falešného boháče proniknout do nízkého prostředí, k chudým, aby si tam vybral své oběti. Přesto je třeba mít se na pozoru před samozřejmostí. A jestliže se Stroheim přidržuje především vývoje zámožného člověka v jeho vlastním prostředí a jeho sestupu ke dnu, Buñuel (jako později Losey) zkoumá obrácený jev, možná hrozi-  
vější, protože subtilnější, zákeřnější, bližší hyeně či supu, kteří dovedou čekat, zkoumá vpád chudáka nebo sluhy, jeho obsazení bohatého prostředí a zvláštní způsob, kterým ho vyčerpá: nejen *Susana*, ale také žebráci a služka z filmu *Viridiana*. U chudých nebo u bohatých mají pudy stejný cíl a stejný osud: rozložit na kusy, tyto kusy vyrvat, nahromadit zbytky, zřídit velké pole smetí a sjednotit všechny pudy v jediném a též pudu smrti. Smrt, smrt, pud smrti, jím je naturalismus nasycen. Dosahuje zde své

<sup>5)</sup> Zde je také možné srovnání s Pasolinim, neboť film *Teoréma* (Teorema) rovněž ukazuje rodinné prostředí doslova vyčerpané příchodem vnější osoby. Ale u Pasolinioho se jedná především o logické „vyčerpání“ například v tom smyslu, kdy nějaké předvedení vyčerpá všechny možné případy podoby. V tom je dokonce Pasolinioho originalita: odsud titul *Teoréma* a úloha vnější postavy jako nadpřirozeného činitele nebo duchovního předváděče. Naopak u Buñuela a v naturalismu je vnější postava představitelem pudů, který postupuje k fyzickému vyčerpání zmíněného prostředí (například *Susana*).

extrémní nízkosti, i když to není jeho poslední slovo. A před tím posledním slovem, které není tak beznadějně, jak by se dalo očekávat, dodává Buñuel ještě toto: nejen bohatí a chudí se zúčastňují stejného díla degradace, jsou to také poctivci a světci. Neboť také oni se rozmnožují na odpadcích a zůstávají přilepeni ke kusům, které odnášejí. Proto Buñuelovy cykly nepředstavují méně generalizovaný úpadek než Stroheimova entropie. Všichni jsou současně obojím – dravým zvířetem i parazitem. Ďábelský hlas může říci svatému muži Nazarinovi, jehož dobré skutky neustále urychlují úpadek světa: „jsi stejně nepotřebný jako já...“, jsi pouhý parazit. Bohatá, krásná a dobrá Viridiana se vyvíjí jen tím, že si uvědomuje svou nepotřebnost a své příživnictví, které jsou vlastní pudům Dobra. *Všude tentýž pud k příživnictví*. To je diagnóza. Tak se znovu setkávají a vyměňují dva póly fetiše, fetiše Dobra a fetiše Zla, svaté fetiše a fetiše zločinu nebo sexuality, jako celá série Buñuelových groteskních Kristů nebo krucifix-dýka ve *Viridianě*. Je možné nazvat prvé relikviemi a druhé podle slovníku čarodějnictví magickými voskovými figurami (vults) nebo uhrančivými věcmi, jsou to dva aspekty téhož příznaku. I milenka a milenec ze *Zlatého věku* jdou méně proti běhu světa, spíše sledují jeho pád, vážou se k fetišům, o něž se přou, předvídají vliv zubu času jednoho na druhého nebo příští nehodu, která je postihne již rozdělené. Jak říká Drouzy: je podivné, že surrealisté věřili, že v tom vidí příklad bláznivé lásky.<sup>6)</sup> Je pravda, že Buñuel byl od začátku vůči surrealismu v přibližně stejně dvojznačné situaci jako Stroheim vůči expresionismu: používá ho, ale k docela jiným cílům, než jsou cíle všemocného naturalismu.

2| Nicméně mezi Stroheimovým a Buñuelovým naturalismem jsou i velké rozdíly. Něco podobného možná existovalo v literatuře mezi Zolou a Huysmansem. Huysmans říkal, že Zola vymýšlí jenom pudy těla ve stereotypních sociálních prostředích, kde člověk dosahuje pouze původního světa zvířat. Pro sebe toužil po naturalismu duše, který by lépe rozpoznal umělé konstrukce perverze, ale možná také nadpřirozený vesmír víry. Stejně tak

<sup>6)</sup> Maurice Drouzy, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Ed. L'Herminier, s. 74–75.

u Buñuela objev pudů vlastních duší, tak silných jako hlad a sexualita a vyrovnávajících se s nimi, dodává perverzi duchovní roli, kterou u Stroheima neměla. Radikální kritika náboženství bude zvlášť čerpat z pramenů možné víry a ostrá kritika křesťanství jako instituce ponechá šanci Kristu jako osobě. Ti, kdo viděli v Buñuelově díle vnitřní rozmluvu s křesťanským pudem, se nemýlili: perverzní a zvláště Kristus naznačují spíš rozmluvu o zásvětí než o zdejší světě a nechávají zaznít otázku, která se projevuje jako otázka spásy, i když Buñuel silně pochybuje o každém z prostředků této spásy, o revoluci, lásce, víře.

Není vůbec možné předem odhadnout, jaký vývoj by mělo Stroheimovo dílo.<sup>7)</sup> Ale v existujícím souboru je základním pohybem ten, který původní svět vnucuje prostředím, to znamená degradace, propad nebo entropie. Pak se otázka spásy může klást pouze ve formě lokálního stoupání entropie, které by svědčilo o schopnosti původního světa nějaké prostředí otevírat, místo aby jej zavíralo: slavná scéna velmi čisté lásky mezi rozkvetlými jabloněmi ve filmu *Svatební pochod* (*The Wedding March*); a druhá část filmu *Honeymoon* (*Líbánky*), která měla možná evokovat zrození duchovního života. Avšak u Buñuela, jak jsme viděli, nahradil entropii cyklus nebo věčný návrat. Věčný návrat se marně snaží být stejně katastrofický jako entropie, a cyklus stejně tak degradující ve všech svých částech – přesto z nich neuvolňují méně duchovní síly k opakování, které klade novým způsobem otázku možné spásy. Poctivec a světec nejsou v cyklu o nic méně uvěznění než surovec a zlý člověk. Není však opakování schopno vystoupit ze svého vlastního cyklu a „přeskočit“ přes dobro a zlo?

<sup>7)</sup> Po *Queen Kelly* udělal Stroheim ještě jeden film, jediný svůj mluvený film, který se měl jmenovat *Walking down Broadway* (Procházka po Broadwayi), byl však předělán a objevil se pod titulem *Hello Sister* a pod jiným jménem režiséra: Michel Ciment, opíraje se o svědectví a dokumenty učinil podrobnou analýzu týkající se „scén“, jež mohou být připsány Stroheimovi (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Callimard, s. 78–94). Zdá se nám ovšem, že epizody pravděpodobně připsatelné Stroheimovi stejně jako jeho synopse zůstávají v linii jeho předchozího díla. Prvky možného vývoje se objevují asi více ve filmu *Honeymoon* (*Líbánky*), pokračování filmu *Svatební pochod* (*The Wedding March*), které bylo Stroheimovi odňato. Měla tam skutečně být duchovní konverze hlavní hrdinky, která nepochybně Stroheimovi otevírala nové oblasti. Další prvky vývoje se objevují v kinorománech buďto s africkým světem v díle *Poto-Poto* a ve způsobu, jakým oba milence zachrání láska, nebo s cikánským světem v *Paprice* a ve smrti milenců v poli květin.

Opakování nás hubí a degraduje, ale může nás také zachránit a vymanit nás z dalšího opakování. Již Kierkegaard stavěl proti sobě spoutávající, ponižující opakování minulosti a opakování víry, které se obrací k budoucnosti, které nám vrací vše v síle, jež není silou Dobra, ale silou absurdna. Proti věčnému návratu jako reprodukci něčeho, co se vždy již stalo, stojí věčný návrat jako vzkříšení; nový dar nového, možného. Buñuelovi blíže stojí Raymond Roussel, milovaný autor surrealistů, který rozvíjel „scény“ nebo opakování vyprávěné podruhé: v próze *Locus solus* (Osamělé místo) reprodukuje osm mrtvol ve skleněné kleci rozhodující událost svého života; a Lucius Egroizard, umělec a geniální vědec, který zešlel po vraždě své dcery, opakuje donekonečna okolnosti vraždy, až vynalezne stroj, který zaznamená hlas jedné zpěvačky, delformuje ho a restituuje tak dobře hlas mrtvého dítěte, že se mu vše vrací – dcera, štěstí. Postupujeme od neurčitěho opakování k opakování jako rozhodujícímu okamžiku, od uzavřeného k otevřenému opakování, od opakování, které nejenže selhává, ale i způsobuje selhání, k opakování, které se nejen daří, ale které znovu vytváří vzor nebo originál.<sup>8)</sup> Zdálo by se, že je to Buñuelův scénář. Ve skutečnosti totiž ke špatnému opakování prostě nedochází proto, že událost selhává, ale právě proto, že toto opakování způsobuje selhání události, jako například v *Nenápadném půvabu buržoazie*, kde opakování oběda pokračuje ve svém díle degradace skrze všechna prostředí, která uzavírá před nimi samotnými (církve, armáda, diplomacie...). A ve filmu *Anděl zkázy* udržuje zákon špatného opakování hosty v místnosti s nepřekročitelnými mezemi, kdežto dobré opakování se zdá rušit meze a otevírat je světu.

Špatné opakování se u Buñuela i u Roussela objevuje jako nepřesnost nebo nedokonalost: prezentace dvou stejných návštěvníků v *Andělu zkázy* je jednou srdečná a jednou mrazivá; hostitelův přípitek se odehrává jednou za nezájmu, podruhé za všeobecné pozornosti. Zatímco opakování, které spasí, se jeví jako správné a jediné správné: když se panna nabídl Bohu-hostiteli, hosté znovu nalézají přesně své první postavení a rázem se cítí osvobození. Ale přesnost je falešným kritériem, je zde

<sup>8)</sup> Michel Butor analyzuje a srovnává téma opakování u Kierkegarda a u Roussela: *Répertoire I*, Ed. de Minuit. [Český překlad: M. Butor, *Repertoár*, Odeon, Praha 1969, s. 211–212. Přeložil Jan Vladislav.]

místo něčeho jiného. Opakování minulého je materiálně možné, ale duchovně nemožné, a to kvůli Času; naopak opakování víry obrácené k budoucnosti se zdá být materiálně nemožné, avšak duchovně možné, protože spočívá v tom začít všechno znovu a díky tvůrčímu okamžiku času znovu nastoupit dráhu, kterou cyklus uzavírá. Existují tedy dvě opakování, která se střetávají, jako pud smrti a pud života? Buñuel nás nechává v největší nejistotě počínaje rozlišením nebo zmatením těchto dvou opakování. Hosté *Anděla zkázy* si chtějí připomínat, to jest opakovat opakování, které je zachránilo, avšak právě tím upadají do opakování, které je zatratí: když se shromáždí v kostele k Te Deum, stanou se, během revoluční bouře, znovu vězni, a to intenzivněji a ve větší míře. Ve filmu *Mléčná dráha* udržoval Kristus jako osoba dlouho nadějí na otevření světa skrze různá prostředí, jimiž dva poutníci procházejí; ovšem spíše se zdá, že na konci se vše znovu uzavírá a že Kristus sám je klauzurou místo horizontem.<sup>9)</sup> K tomu, aby se dosáhlo opakování, které je spásné nebo které změní život, mimo dobro a zlo, nebylo by zapotřebí skončit s řádem pudů, rozebrat časové cykly, dosáhnout prvku, který by jako opravdová „touha“ nebo jako volba byl schopen bez ustání začínat znovu (to jsme již viděli u lyrické abstrakce)?

Buñuel nicméně cosi získal, když učinil zákonem společnosti spíše opakování než entropii. *Klade sílu opakování do kinematografického obrazu*. Tím již překračuje svět pudu, aby se dotkl bran času a osvobodil jej od šikmé plochy nebo od cyklů, které jej ještě podřizovaly obsahu. Buñuel se přitom neдрží příznaků a fetišů, vypracovává jiný typ znaku, který by se mohl nazvat „scéna“ a který nám snad poskytne přímý obraz-čas. K této stránce jeho díla se vrátíme později, protože přesahuje naturalismus. Avšak Buñuel přesahuje naturalismus zevnitř, aniž by se ho kdy zřekl.

3| V této chvíli nás nezajímá způsob, jak se dostat z hranic naturalismu, ale spíše způsob, jak se do nich jistým velkým tvůrcům přes opětovné pokusy nepodařilo vstoupit. Byli posedlí

<sup>9)</sup> Maurice Drouzy analyzuje záběry filmu *Mléčná dráha*, kde vystupuje Kristus, a ptá se na způsob, jakým Buñuel pojímá možné osvobození: s. 174n.

původním světem pudů, ale jejich vlastní nadání je přesto obráceno k jiným problémům. Například Visconti se od svého prvního do posledního filmu (*Posedlost* [Ossessione] a *Nevinný* [L'innocente]) snaží dosáhnout syrových a prvopočátečních pudů. Ale nedaří se mu to, je příliš „aristokratický“, protože jeho pravé téma je jinde a týká se bezprostředně času. Jiný, i když analogický, je případ Renoirův. Renoir je často přitahován k perverzním a brutálním pudům (zvláště *Nana*, *The Diary of a Chambermaid* [Deník komorné], *Člověk bestie* [La bête humaine]), avšak zůstává nekonečně blíže Maupassantovi než naturalismu. U Maupassanta je naturalismus již vskutku pouhou fasádou: věci jsou viděny jako skrze sklo nebo jako na „scéně“ divadla a zabraňují trvání ustavit hustou substancí ve stavu degradace; a když se sklo rozmrazí, je to ku prospěchu tekoucí vody, která se také nesmíří s původními světy, s jejich pudy, jejich kusy a jejich náčrtů. A tak vše, co Renoira inspiruje, jej odklání od tohoto naturalismu, který jej přesto nepřestává trápit.

Konečně mezi americkými autory jsou tací, obzvláště Fuller, kteří jsou hluboce posedlí naturalismem a Kainovým světem.<sup>10)</sup> Ale nedaří-li se jim v něm, pak proto, že jsou v zajetí realismu, to znamená ve stavbě čistého obrazu-akce, který musí být uchopen přímo ve vylučném vztahu určitých prostředí a chování (zcela jiný typ násilí, než je násilí naturalistické). Obraz-akce zatlačuje obraz-pud, příliš neslušný svou surovostí, svou strohostí a svým irealismem. Existují-li nějaké naturalistické tlaky v americké kinematografii, je to snad v některých ženských rolích a prostřednictvím některých hereček. V naturalismu se dá idea původní ženy přizpůsobit opravdu snadněji než všechno ostatní, včetně Američanů a zvláště pro ně. Zola zobrazoval svou Nanu jako „ústřední tělesnost“, „kvas“, „zlatou mušku“, v jádře hodné děvče, které však pokazí, na co sáhne, a zavléká to do neodvratného úpadku, který se obrátí proti ní samé. Jiný typ původní ženy, suverénní a atletické, je často představován Avou Gardnerovou: třikrát ji pud nezadržitelně zavleče do spojení s mrtvým

<sup>10)</sup> Srov. Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma*: „Fuller chce v jednom ze svých nejdražších projektů, *Caine* (Kain), vypravovat právě o zrodu emocí (první lež, první žárlivost atd.) a zcela přirozeně přidává zrození zla. Tento projekt jako většina jeho filmů odhaluje primitivní kořeny Fullerova díla, filmaře instinktu, návratu k přirozeným a základním pudům, fyzického násilí.“

nebo impotentním mužem (*Pandora* od Lewina, *The Barefoot Contessa* [Bosá komtesa] od Mankiewicze, *The Sun Also Rises* [Slunce také vychází] od Henryho Kinga). Ale jediným americkým autorem, který dokázal rozvinout okolo hlavní hrdinky veškerý původní svět zalidněný násilnými pudy, je King Vidor: konkrétně v poválečné periodě, kdy se vzdaluje od Hollywoodu a realismu. Jeden z nejkrásnějších studiových močálů, jaký byl kdy postaven, je ve filmu *Ruby Gentry*, kde dívka z bažin (Jennifer Jonesová) jde za svou pomstou a dovrší zkázu již vyčerpaného prostředí města a lidí tím, že přiměje bažinu vrátit se zpět do bažiny. Byl to rovněž případ naturalistického westernu *Duel in the Sun* (Souboj na slunci) a filmu *Beyond the Forest* (Za lesy), kde postavy jako by poslouchaly „nějakou tajnou, ještě neidentifikovatelnou sílu“.<sup>11)</sup>

Obraz-pud se dosahuje, ba i definuje nebo identifikuje tak obtížně proto, že je jaksi vmáčknut mezi obraz-afekci a obraz-akci. V tomto ohledu by mohl být příkladem vývoj Nicholase Raye. Je pravda, že jeho inspirace byla často kvalifikována jako „lyrická“: patří k lyrické abstrakci. Jeho kolorismus, který dodává barvám, stejně jako u Minelliho, maximum pohlcující síly, neanuluje bílou a černou, ale nakládá s nimi již jako s opravdovými barvami. A v této perspektivě nejsou temnoty principem, nýbrž důsledkem, který vyplývá ze vztahů světla s barvami a s bílou. I Kristův stín ve světelných exteriérech filmu *King of Kings* (Král králů) se rozprostírá a vyhání temnoty; a ve filmu *The Savage Innocents* (Nevinní divoši) lapají nehybné záběry světelnou bělobu, která odkazuje civilizaci Bělochů do temnot (italská verze se jmenuje *Ombre bianche* [Bílé stíny]). Násilí je jakoby překonáno: postavy tohoto posledního období Nicholase Raye si vydobily úroveň abstrakce a klidu, duchovní rozhodnost, což jim umožňuje volit, a volit nezbytně tu stránku, dovolující jim bez ustání obnovovat, znovu tvořit ustavičně tutéž volbu, i když zcela přijímají svět takový, jaký je. To, co již hledaly dvojice filmů *Johnny Guitar*

<sup>11)</sup> Christian Viviani, *La garce ou le côté pile*, Positif, č. 163, listopad 1974. Stejně číslo obsahuje článek Michela Henryho (*Le blé, l'acier et le dynamite*) který analyzuje toto Vidorovo období mezi lety 1947–1953: ukazuje, jak Vidorova „přemítá“ mění tehdy smysl tím, že opouští témata kolektivnosti a regenerace, jež byla vlastně obrazu-akci amerického realismu. A Vidorův hýčkaný protiklad mezi *country-girl* a *city-girl* nabývá nového aspektu, když se ta první stává násilnou a pohlcující, druhá slabou a vyčerpanou ženou.

nebo *Run for Cover* (Běž a skryj se) a co začínaly dostávat, dokončí plně dvojice filmu *Party Girl* (Děvče z večírku): toto znovuvytvoření vybraného svazku, který by jinak zapadl zpět do temnot. Ve všech těchto směrech se lyrická abstrakce jeví hlavně jako čistý živel, o jehož dosažení Ray neprestal usilovat: i v jeho prvních filmech, kde je tak důležitá noc, je noční život hrdinů jen důsledkem, a to, že se mladý muž skryje ve stínu, je jen reakcí. V *On Dangerous Ground* (Na vratkém základě) je dům skrývajících slepou dívku a neodpovědného vraha jako rub bílé zasněžené krajiny, kterou právě začernuje temný dav lynčujících.

Ray potřeboval pomalý vývoj, aby ovládl tento prvek lyrické abstrakce.<sup>12)</sup> Své první filmy dělal podle amerického vzoru obrazu-akce, který ho přiblížil Kazanovi: mladíkovo násilí je násilím jednajícím, násilím reakce proti prostředí, proti společnosti, proti otci, proti bídě a bezpráví, proti samotě. Mladík se chce násilím stát mužem, ale právě toto násilí mu nedává jinou volbu než buď zemřít, nebo zůstat dítětem, o to více dítětem, o co je násilnější (je to znovu tématem *Rebela bez příčiny* [Rebel Without a Cause]), i když zde se zdá, že hrdina vyhrál svou sázku „stát se mužem za jediný den“, jenomže příliš rychle na to, aby se tím uklidnil). A druhé období, jehož mnohé prvky obsahovalo v zárodku období první, bude hluboce modifikovat obraz násilí a rychlosti. Přestanou být reakcí vázanou na nějakou situaci, stávají se postavě niternými a přirozenými, vrozenými: dalo by se říci, že revoltující volil nikoli přesně zlo, ale „pro“ zlo, a že dosahuje určité krásy permanentní křeči a v permanentní křeči. Už to není násilí jednající, ale stlačené, z něhož vycházejí jenom krátké, účinné a přesné, často ukrutné činy, svědčící o syrovém pudu. Ten se ve filmu *Party Girl* vyjadřuje v životě a smrti přátelského gangstera, ale také v jitrčím lásce dvojice, v intenzitě ženiných tanců. A především nové násilí dělá z filmu

<sup>12)</sup> Srov. François Truchaud, *Nicholas Ray*, Ed. Universitaires. Tato kniha je příkladnou analýzou autorova vývoje. Truchaud rozlišuje tři období, která definuje podle vztahu k násilí a na základě koncepce „volby“, kterou každé z nich představuje: 1. v prvních filmech jde o mladické násilí, které implikuje protikladnou volbu; 2. ve druhém období, které začíná již s filmem *Johnny Guitar*, je to instinktivní vnitřní násilí a alternativa mezi volbou zla a úsilím o překonání násilí; 3. konečně v posledních filmech je násilí překonáno a jde o volbu lásky a přijetí. Truchaud často zdůrazňuje, že v inspiraci je Ray blízký Rimbaudovi; chtěl mu věnovat jeden film: jistý vztah mezi krásou a „křečí“.

*Wind Across the Everglades* (Vítr nad močály) vrcholné dílo naturalismu: původní svět, Evergladeská bažina, její zářivá zeleň, její velcí bílí ptáci, člověk s pudy, který chce „střílet přímo do tváře Boha“, jeho tlupa „Kainových bratří“, zabíječů ptáků. A jejich opilost odpovídá vichřici a bouři. Ale tyto obrazy je již nutno překonat: ve hře už je únik z bažiny, objevila se možnost přijetí, usmíření, i kdyby to mělo stát život. Překonané násilí a klid konečně ustaví poslední formu volby, která volí sebe samu a nepřestává se obnovovat, přičemž sjednocuje v posledním období všechny prvky lyrické abstrakce, které realismus prvního období a naturalismus druhého pozvolna propracovávaly.

Je nesnadné dosáhnout čistoty obrazu-pudu a zejména u ní zůstat, nalézt v ní dostatečnou otevřenost a tvořivost. Naturalisty jsou nazýváni velcí tvůrci, kteří to dokázali. Losey (americký, ale tak málo...) je právě ten třetí, roven Stroheimovi a Buñuelovi. Vpisuje skutečně celé své dílo do naturalistických souřadnic, obnovuje je podle svého stejně jako jeho dva předchůdci. U Loseyho se nejprve objeví velmi zvláštní násilí, které impregnuje nebo naplňuje postavy a které předchází každému jednání (herec jako Stanley Baker se zdá být nadán tímto násilím, které jej předurčuje pro Loseyho). Je to opak akčního, realistického násilí. Je to násilí jako výkon, dříve než začne jednat. Není víc svázáno s obrazem činu než s představou nějaké scény. Je to násilí nejen vnitřní nebo vrozené, ale *statické*, k němuž nacházíme ekvivalent jedině v malířství u Bacona, když vyvolává „emanaci“, která vychází z nehybné postavy, nebo v literatuře u Jeana Geneta, když popisuje mimořádné násilí, které může obývat nehybnou ruku v klidu.<sup>13)</sup> Film *Time Without Pity* (Nemilosrdný čas) představuje obžalovaného mladého muže, o němž se nám říká, že je nejen nevinný, ale že je něžný a milující; a přesto se divák chvěje, stejně jako se postava sama chvěje násilím, chvěje se pod svým vlastním zadržovaným násilím.

Zadruhé toto původní násilí, toto násilí pudu, pronikne část po části do daného prostředí, do odvozeného prostředí, které doslova vyčerpá v průběhu dlouhého procesu degradace. Losey si

<sup>13)</sup> Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, H. Skira, s. 30–32; Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, s. 14n. [Český překlad: J. Genet, *Deník zloděje*, Reflex, Praha 1992, s. 15n. Přeložil Ladislav Šerý.]

v tomto ohledu s oblibou vybírá „viktoriánské“ prostředí, viktoriánské město nebo dům, v nichž se drama odehrává a v nichž dostávají schodiště podstatnou důležitost, protože rýsují *linii největšího sklonu*. Pud propátrává prostředí a nedoznává jiného ukojení než zmocnit se toho, co se pro něj zdá být uzavřeno a po právu náležet do jiného prostředí, na vyšší úroveň. Odtud perverze u Loseyho, která spočívá zároveň v tomto šíření degradace a ve výběru nebo volbě nejobtížněji dosažitelného „kusu“. *The Servant* (Sluha) svědčí o tomto ovládnutí pána a domu sluhou. Je to svět lupičů: *Tajný obřad* (Secret Ceremony) vede přesně ke střetu několika typů lupičů, šelmy, dvou chamtivců a ponížené, oddané a mstivé hyeny. *Posel* (The Go-Between) rozmnožuje tyto procesy, neboť pachtýř se nejen zmocní dívky ze zámku, ale oba milenci se zmocňují dítěte, donuceného a fascinovaného, paralyzovaného v jeho roli *go-between* a dopouštějí se na něm podivného znásilnění, které zdvojuje jejich rozkoš. V Loseyho světě pudů je možná jedním z nejdůležitějších pudů „servilita“, povýšená do stavu pravého elementárního lidského pudu, která je v činnosti u služebníka, ale latentní a propukající u pána, u milenců, u dítěte (ani film *Don Giovanni* jí není ušetřen).<sup>14)</sup> Servilita je věcí pána stejně jako věcí sluhy, jako příživnictví u Buñuela. Úpadek je příznakem tohoto pudu univerzální servility, jíž odpovídají, jako tolik fetišů, mámivá zrcadla a uhrančivé sochy. Fetiš se objevují i ve zneklidňující formě magických voskových figur (vults), s kabalou filmu *M. Klein* (Pan Klein) nebo zvláště s rulíkem ve filmu *Posel*.

Je-li pravda, že naturalistická degradace procházela u Stroheima jistým druhem entropie a u Buñuela cyklem nebo opakováním, pak si zde vypůjčuje jinou podobu. Jde zatřetí o to, co bychom mohli nazvat obrácení proti sobě samotnému. Tento pojem zde má prostý, Loseyemu vlastní smysl. Původní prudkost pudů je stále v činnosti, ale pro jednání je příliš velká.

<sup>14)</sup> O filmu *The Servant* Losey prohlašuje: „Pro mne je tento film pouze filmem o servilitě, servilitě naší společnosti, servilitě pána, servilitě sluhy a servilitě v postoji všech druhů lidí reprezentujících různé třídy a situace. (...) Je to společnost strachu a reakcí na strach není ve většině případů odpor a boj, nýbrž servilita, a servilita je stav ducha.“ (*Présence du cinéma*, č. 20, březen 1964). Srov. také Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, s. 275n.; a o filmu *Don Giovanni* s. 408n.

Řeklo by se, že snad neexistuje natolik velký čin, aby mu byla v odvozeném prostředí přiměřená. Postava, která je sama kořistí prudkosti pudu, se chvěje strachem před sebou a v tomto smyslu se stává kořistí, obětí svého vlastního pudu. Losey tak nastražuje léčky, které jsou současně psychologickými protismysly k jeho dílu. Postava může vzbuzovat dojem, že je to slaboch, který svou slabost kompenzuje zjevnou surovostí, které podléhá, když už neví, co dělat, i kdyby se měl ihned nato zhroutit. Takový případ je zřejmě již ve filmu *Time Without Pity* a později pak ve filmu *La truite* (Pstruh): dospělý vždy zabíjí v situaci bezmocnosti a zhroutí se jako dítě. Ve skutečnosti však Losey nepopisuje žádný psychologický mechanismus, objevuje extrémní logiku pudů. Nemá smysl hovořit o masochismu. V základě je pud, který je svou přirozeností příliš silný pro postavu, ať je její charakter jakýkoliv. Toto násilí je v ní a zdaleka není jen zdáním; nemůže se však probudit, to znamená procitnout v odvozeném prostředí, aniž by naráz nerozbilo postavu nebo ji přivedlo do vývoje znamenajícího její vlastní úpadek a její vlastní smrt. Loseyho postavy nejsou falešné tvrdé nатуry, ale falešní slabochi: jsou předem odsouzeni násilím, jež v nich přebývá a jež je nutí jít až na konec prostředí, které pud propátrává, avšak za tu cenu, že je samotné odstraní i s jejich prostředím. Loseyho film *M. Klein* je víc než kterýkoli jiný jeho film příkladem takového stávání, které nám nastražuje léčku psychologických nebo psychoanalytických interpretací. Hrdina je právě tímto zhuštěním násilí, které u Loseyho stále znovu nacházíme (Alain Delon má toto statické násilí nezbytné pro Loseyho herce). Ovšem *M. Klei-novi* je vlastní, že prudkost pudů, které v něm přebývají, jej zavléká do toho nejpodivnějšího dění: považován za Žida, zaměněn s Židem za nacistické okupace začíná protestovat, vkládá celou svou chmurnou násilnost do pátrání, v němž chce odhalit nespravedlnost tohoto připodobňování. Avšak není to ve jménu práva nebo uvědomění si základnějšího bezpráví, je to pouze ve jménu násilí, které je v něm, že učiní poznamenání rozhodující objev: i kdyby byl Žid, všechny jeho pudby by se znovu stavěly proti odvozenému násilí řádu, který jim není vlastní, ale který je společenským řádem vládnoucího režimu. Takže postava na sebe vezme tento stav židovství, ač Židem není, a souhlasí s tím, že sama zmizí v davu Židů vlečených na smrt. To je přesně stávání

se Židem z ne-žida.<sup>15)</sup> Ve filmu *M. Klein* byla často komentována role dvojníka a postup pátrání. Tato témata se nám zdají být druhořadá a podřízená obrazu-pudu, to znamená tomu statickému násilí postavy, které v odvozeném prostředí nemá jiné východisko než obrátit se proti sobě samé, dění, které ji vede k zničení jako k nejpřevratnějšímu povznesení.

Existuje u Loseyho spása, byť s takovou dvojnáčetností jako u Stroheima nebo u Buñuela? Je-li tu nějaká, je třeba ji hledat u žen. Zdá se, že svět pudů a prostředí příznaků hermeticky obklopují muže a vydávají je napospas jistému druhu mužských homosexuálních hrátek, z nichž nevybředají. Naopak v Loseyho naturalismu není původní žena (s výjimkou *Modesty Blaise* [Modesty Blaisová], ženy s pudby a fetiši, která se však předvádí jako parodie). U Loseyho se ženy často objevují v předstihu před prostředím, ve vzpouře proti němu a mimo původní svět mužů, ve kterém budou jednou pouze obětí nebo podruhé uživatelkou. Právě ony vyznačují linii úniku a dobývají si tvůrčí, uměleckou nebo prostě praktickou svobodu: není jim hanba ani nemají pocit viny, ani v nich není statické násilí, které by se obrátilo proti nim samotným. Je to sochařka z filmu *The Damned* (Proklatci), ale je to také *Eve* (Eva) a nová Eva, kterou Losey objevuje v díle *La truite*. Vycházejí z naturalismu, aby dosáhly lyrické abstrakce. Tyto ženy v předstihu se trochu podobají ženám Thomase Hardyho, které mají analogické funkce.

Loseyho původní světy, neoddělitelné od odvozených prostředí, mají zvláštní rysy náležející jeho stylu. Jsou to podivné ploché prostory, často – ale ne vždycky – přečnickující, skalnaté nebo kamenité, skrze něž procházejí kanály, chodby, zákopy, tunely, které vytvářejí horizontální labyrint: to je útes ve filmu *The Damned*, vysoké plošiny ve *Figures on a Landscape* (Postavy v krajině), vysoká terasa v *Boom* (Bum!); ale může to být směrem dolů mrtvé, „téměř prehistorické“ město, Benátky z filmu *Eve*,

<sup>15)</sup> Je to rovněž téma jednoho z nejlepších románů Arthura Millera *Focus*, Ed. de Minuit [Česky *Ohnisko nenávisli*, 1949, 1966.]: průměrný Američan neprávem považovaný za Žida, pronásledovaný K. K. K. [Ku-klux-klan], je opuštěn svou ženou a přáteli, začíná protestovat, zkouší dokázat, že je čistý árijec; pak si postupně uvědomuje, že i kdyby opravdu byl Žid, nebyla by perzekuce o nic méně odporná, a nakonec se dobrovolně zaměňuje za Žida, ač jím není. Loseyho film se nám zdá být duchem velmi blízký tomuto Millerovu románu.

poloostrov podobající se konci světa, Norfolk z *Posla*, italská zahrada pro *Dona Giovanniho*, zrušený park jako ten, kde hrdina z *Time Without Pity* zřídil svůj podnik a svůj automobilový okruh, jednoduchý žulový dvůr jako v *The Servant*, kriketové hřiště (které Losey s oblibou natáčí, i když tento sport nemá rád), zimní velodrom s jeho tunely v *M. Klein*. Původní svět je zabydlen jeskyněmi a ptáky, ale také pevnostmi, vrtulníky, plastikami, sochami; a neví se, zda jsou jeho kanály umělé nebo přirozené, měsíční. Původní svět tedy nestaví Přírodu proti lidským výtvorům: ignoruje toto rozlišení, jež platí pouze v odvozených prostředích. Avšak když tento svět vyvstává mezi jedním prostředím, jehož umírání nebere konce, a druhým, jemuž se nedaří zrodit se, přivlastní si stejně zbytky prvního jako náčrty druhého, aby z nich učinil své „morbidní symptomy“, jak říká Gramsci v jedné formulaci, která slouží jako motto *Dona Giovanniho*. Původní svět obemývá futurismus i archaismus. Jemu jako šílenému pánu útesu náleží vše, co je činem nebo gestem pudu. A původní svět komunikuje shora dolů, tentokrát vertikálními spádovými cestami, nebo zvenčí dovnitř odvozenými prostředími, zároveň jako dravec, který si v nich vybírá svou kořist, a jako příživník, který urychluje jejich degradaci. Prostředím je viktoriánský dům, docela jako původní svět, je to divoká krajina, která se nad ním tyčí nebo která ho obklopuje.

Takto se u Loseyho organizují čtyři souřadnice vlastní naturalismu. On sám to ukazuje jasně, když v souvislosti s filmem *The Damned* definuje dvojí „kladení vedle sebe“: na jedné straně Portlandské útesy, „jejich primitivní krajina a jejich vojenská zařízení“, jejich radioaktivní mutantní děti (původní svět); ale také „ohavný viktoriánský styl malého lázeňského místa Weymouthu“ (odvozené prostředí); na druhé straně veliké tvary ptáků a vrtulníků, a plastiky (pudové obrazy a činy); ale také gang na motocyklech, jejichž řídítka jsou jako křídla (perverzní činy v odvozeném prostředí).<sup>169</sup> Od filmu k filmu se tyto čtyři dimenze variují a vstupují do různých vztahů protikladu nebo komplementárnosti podle toho, co Losey chce říci a ukázat.

<sup>169</sup> Citováno Pierrem Rissientem, *Losey*, Ed. Universitaires, s. 122–123.

11 Přistupujeme k oblasti, kterou je snazší definovat: odvozená prostředí se osamostatňují a začínají se uplatňovat sama o sobě. Kvality a síly se již nevystavují v libovolných prostorech, nezalidňují už původní světy, ale aktualizují se přímo v určených geografických, historických a sociálních časoprostorech. Afekty a pudy se již objevují pouze jako vtělené do jednání, ve formě emocí nebo vášní, které je upravují nebo vyšňují. To je Realismus. Je pravda, že zde existují všechny možné přechody. Již německý expresionismus měl tendenci umísťovat své stíny a své šerosvity do fyzicky a sociálně definovaných prostorů (Lang, Pabst). Determinované prostředí může naopak aktualizovat takovou moc, že samo platí za původní svět nebo za libovolný prostor: vidíme to ve švédském lyrismu. Je jisté, že se realismus definuje svou specifickou úrovní. Na této úrovni nikterak nevyklučuje fikci, dokonce ani sen; může zahrnovat fantastično, mimořádně, heroično a zejména melodrama; může obsahovat krajnost nebo přemíru, ale takové, jež mu jsou vlastní. Realismus je prostě tvořen prostředími a chováními: prostředími, která aktualizují, a chováními, která ztělesňují. Obraz-akce je právě vztah mezi oběma, a všechny variace tohoto vztahu. Tento model přinesl všeobecný triumf americké kinematografie do té míry, že sloužil jako cestovní doklad zahraničním autorům, kteří přispívali k jeho ustavení.

Prostředí aktualizuje vždy více kvalit a sil. Provádí jejich globální syntézu, samo je Atmosférou [Ambiance] nebo Obklopující [Englobant], zatímco kvality a moci se staly *silami* v prostředí. Prostředí a jeho síly se zakřivují, působí na postavu, vyzývají ji a vytvářejí situaci, do níž se postava dostává. Postava pak reaguje (jednání v pravém smyslu slova), způsobem, který je odpovědí na situaci, který pozmění prostředí nebo její vztah k prostředí, k situaci, k ostatním postavám. Musí získat nový způsob bytí (*habitus*) nebo zlepšit svůj způsob bytí podle požadavků prostředí a situace. Z toho vzniká pozměněná nebo restaurovaná situace, nová situace. Vše je individuováno: prostředí jako jistý časoprostor, situace jako určující a určovaná, kolektivní stejně