

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).¹⁶⁹ 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.

¹⁶⁹ 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

jako individuální postava. A jak jsme viděli podle Peirceovy klasifikace obrazů, je to vláda „druhostí“, tady, kde vše je dvěma díky sobě samému. Již v prostředí se odlišují kvality-síly a stav věcí, který je aktualizuje. Situace a postava nebo akce jsou jako dva články současně korelativní a antagonistické. Jednání v sobě samém je souboj sil, série soubojů: souboj s prostředím, s druhými, se sebou. Konečně nová situace, která vzniká z jednání, vytváří dvojici s výchozí situací. Takové je sestavení obrazu-akce nebo alespoň jeho první forma. Obraz-akce ustavuje organické zobrazení, které se zdá nadáno dechem či dýcháním. Neboť se roztahuje na straně k prostředí a smršťuje na straně k jednání. Přesněji řečeno, roztahuje nebo smršťuje se na obou stranách podle stavů situace a požadavků jednání.

Vcelku lze proto říci, že je to jako dvě inverzní spirály, z nichž jedna se zužuje směrem k jednání a druhá se rozšiřuje směrem k nové situaci: forma kalíšku na vejce nebo přesýpacích hodin, která zabírá současně prostor a čas. Vzorcem tohoto organického a spirálového zobrazení je S-A-S' (od situace k transformované situaci prostřednictvím jednání). Tento vzorec podle nás odpovídá tomu, co Burch nazval „velkou formou“.¹⁾ Tento obraz-akce nebo organické zobrazení má dva póly nebo spíše dva znaky, z nichž jeden odkazuje především k organičnu a druhý k aktivnu nebo funkcionálnu. Ten první nazveme – když se částečně přizpůsobíme Peirceovi – *synznak* [synsigne]: synznak je souhrn kvalit-mocí, jak jsou aktualizovány v určitém prostředí, ve stavu věcí nebo v determinovaném časoprostoru.²⁾ A ten druhý bychom rádi nazvali *dvojčlen* [binome], aby označoval každý souboj, tedy to, co je v obrazu-akci v pravém smyslu slova aktivní. Dvojčlen existuje, jakmile stav jedné síly odkazuje k antagonistické síle, zvláště když je jedna z těchto sil (nebo obě dvě) „záměrná“ a zahrnuje přímo do svého konání i snahu předvídat konání oné

¹⁾ Noël Burch navrhuje tento termín, aby charakterizoval strukturu filmu *Vrah mezi námi* (M) od Langa: *Le travail de Fritz Lang*, in: *Cinéma, théorie, lectures*.

²⁾ Peirce píše „sinsignum“, aby trval na individualitě stavu věcí. Avšak individualita stavu věcí a jednajících nesmí být směřována se singularitou, která náleží již čistým kvalitám a silám. Proto dáváme přednost předložce „syn-“, která označuje – ostatně v souladu s Peirceovou analýzou –, že vždy existuje několik kvalit nebo sil aktualizovaných ve stavu věcí. Píšeme tedy „synznak“. [Srov. též slovník Česko-anglická terminologie. In: *Sémiotika*, vybral a přeložil Bohumil Palek, Karolinum, Praha 1997, s. 289–326, zejména s. 318, heslo „sinsignum“.]

druhé síly: jednající koná na základě toho, o čem se domnívá, že učiní ten druhý. Předstírání, předvádění se, léčky jsou tedy exemplárními případy dvojčlenů. Typický dvojčlen je ve westernu, ve chvíli souboje, kdy se ulice vyprázdňuje, kdy hrdina vychází a kráčí velmi zvláštním krokem a snaží se uhádnout, kde je ten druhý a co udělá.

Vezměme Sjöströmův film *Země věčného cyklonu* (The Wind), jeho první americký film. Na pláni vane bez ustání vítr. Je to téměř naturalistický původní svět nebo dokonce expresionistický libovolný prostor, prostor větru jako afekt. Ale je to také celý stav věcí, který aktualizuje tuto moc, kombinuje ji s mocí prairie v určeném prostoru, v Arizoně: je to realistické prostředí. Dívka pocházející z Jihu přichází do tohoto kraje, na který není zvyklá, a je polapena do série soubojů: fyzického souboje s prostředím, psychologického souboje s nepřátelskou rodinou, která ji přijímá, citového souboje s drsným kovbojem, který je do ní zamilován, souboje tělo na tělo s obchodníkem s dobyt看, který ji chce znásilnit. Poté, co zabila obchodníka, se zoufale snaží zasypat ho pískem, ale vítr pokaždé mrtvolu odkryje. Je to chvíle, kdy jí prostředí nejtvrději hází rukavici a kdy je až na dně souboje. Tehdy začíná usmířování: s kovbojem, který jí rozumí a pomůže jí; s větrem, jehož moc pochopí v téže chvíli, kdy v sobě pociťuje zrození nového způsobu bytí.

Jak se tento typ obrazu-akce vyvíjí napříč několika velkými filmovými žánry? Zaprvé dokumentární film. Toynbee rozvinul filozofii pragmatických dějin, podle níž byly civilizace odpověďmi na výzvy prostředí.³⁾ Jestliže normální nebo spíše normativní typ byl případ společenství čelících dostatečně velkým výzvám, nicméně ne tak velkým, aby pohtily všechny lidské schopnosti, mohlo se uvažovat o dvou dalších případech: tam, kde jsou výzvy prostředí tak silné, že na ně člověk může odpovídat nebo čelit jim jenom s vynaložením všech svých sil (civilizace přežívání), a tam, kde je prostředí natolik příznivé, že si člověk může užívat života (civilizace volného času). Flahertyho dokumentární filmy se zaměřují na tyto případy a odhalují ušlechtilost těchto extrémních civilizací. Nedotýká se ho tedy příliš námitka, která je proti němu vznášena, že je rousseauista a že zanedbává politické problémy,

³⁾ Srov. A. Toynbee, *The Study of History*.

kteří existují v primitivní společnosti, a roli bělochů při vykořisťování těchto společností. Bylo by to vnášení něčeho třetího, Peirceova třetího, která nemá nic společného s podmínkami, jež si stanovil Flaherty: zachytit na živém příkladu, co to znamená být sám a sám s prostředím (spíše etologie než etnologie). *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North) začíná expozicí prostředí, když přijíždí Eskymák se svou rodinou. Ohromný synznak neprůhledné oblohy a ledových svahů, kde se Nanuk stará o své přežití v tak nepřátelském prostředí: souboj s ledem, aby si postavil iglú, a především slavný souboj s tuleněm. Zde máme grandiózní strukturu SAS', protože velikost Nanukových činů spočívá spíše v přežití v neotřesitelném prostředí než ve snaze změnit situaci. *Moana* nám naopak ukáže civilizaci bez výzvy Přírody. Ale jako by člověk nemohl být člověkem jinak než skrze úsilí a vzdorování bolesti, je třeba, aby doplnil příliš příznivé prostředí a vymyslel si zkoušku tetování, kterou se dostává do základního souboje se sebou samým.

Zadruhé psychologicko-sociální film: v celé realistické části svého díla dokázal King Vidor vystavět velké globální syntézy, které jdou od kolektivity k jednotlivci a od jednotlivce ke kolektivitě. Takovou formu, která se ostatně prosazuje ve všech žánrech, můžeme nazvat „etikou“, vždyť étos označuje zároveň místo nebo prostředí, pobyt v prostředí, a zvyk nebo habitus, způsob bytí. Tato etická či realistická forma, zdaleka nevylučující sen, zahrnuje oba dva póly amerického snu: na jedné straně idea unanimitického společenství nebo národa-prostředí, tavícího kotle a splynutí všech menšin (jednomyslný výbuch smíchu na konci filmu *Ecce Homo!* nebo stejný výraz, který se objeví na tváři Číňana, černocha, bělocha ve filmu *Nevěrná žena* [Street Scene]); na druhé straně idea nějakého vůdce, to znamená člověka tohoto národa, který dokáže odpovědět na výzvy prostředí i na obtíže určité situace (*Chléb náš vezdejší* [Our Daily Bread], *An American Romance* [Americká romance]). Tento dobře řízený unanimitismus se dokonce i v těch nejvážnějších krizích přemísťuje a opouští místo jen proto, aby se znovu vynořil jinde: když je zkažen městem, přechází do zemědělských společenství, pak přeskakuje „od obilí k oceli“, k velkoprůmyslu. Nicméně jednomyslnost může být falešná a jedinec vydán napospas sám sobě. Nebyl přesně to případ filmu *Ecce Homo!*, kde město už bylo

jenom umělým a lhostejným kolektivem, a jedinec opuštěnou bytostí, zbavenou všech prostředků i reakcí? Vzorec SAS', kde individuum pozměňuje situaci, má i svůj rub, situaci SAS, kdy individuum už neví, co má dělat, a ocitá se v nejlepším případě znovu v téže situaci: americký zlý sen z filmu *Ecce Homo!*

Může se dokonce stát, že se situace zhorší a že individuum padá stále hlouběji v sestupné spirále: SAS''. Je pravda, že americká kinematografie dává přednost předvádění postav již zchátralých, jako jsou Hawksovi alkoholici, jejichž příběh bude příběhem vzestupu. Když však ukazuje samotný proces degradace, činí tak zjevně zcela jinak než expresionismus nebo naturalismus. Nejedná se již o pád do černé díry ani o entropii jako sklon pudu (i když se King Vidor přiblížil tomuto naturalistickému hledisku). Realistická degradace po americku se odlije v kadlubu prostředí-chování, situace-jednání. Nevyjadřuje úděl afektu nebo osud pudů, ale patologii prostředí a poruchu chování. Je dědicem ohromující literární tradice Fitzgeralda nebo Jacka Londona: „Pít bylo jedním ze způsobů existence, kterou jsem vedl, zvyk lidí, s nimiž jsem se stýkal...“ Degradace poznamenává člověka, který obchází prostředí bez zákona, falešně jednomyslnosti nebo falešného společenství, a může dodržovat už jen falešně integrovaná chování, chování potrhá, která již nedokážou organizovat své vlastní segmenty. Tento muž je „rozený ztracenec“, „přebytečný“. Svět barů ve Wilderově filmu *Ztracený víkend* (The Lost Weekend) – navzdory šťastnému konci –, svět kulečníku v Rossenově filmu *Hazardní hráč* (The Hustler) a zejména svět zločinu svázaný s prohibicí vytvoří velký žánr černého filmu. Z tohoto hlediska popisuje černý film výrazně prostředí, exponuje situace, zhušťuje se do přípravy akce a přesně načasované akce (například model loupežného přepadení) a vyúsťuje nakonec do nové situace, nejčastěji již znovu nastoleného pořádku. Ale právě jsou-li gangsteři, navzdory moci prostředí a účinnosti svých činů zrozeni k prohře, znamená to, že něco rozežírání sílu prostředí i účinnost činů a obrací spirálu k jejich škodě. Na jedné straně je „prostředí“ falešným společenstvím, ve skutečnosti džunglí, kde je každé spojení nestálé a vrtkavé; na druhé straně chování, ať jsou jakkoli vyzkoušená, nejsou opravdový habitus, opravdové reakce na situace, nýbrž prozrazují mezeru nebo trhliny, které je rozkládají. To je příběh

Hawksova filmu *The Scarface* (Zjizvená tvář), kde se všechny hrdinovy trhliny, všechny malé mezery, jimiž příliš mnoho zavinil, spojují do odporné krize, jež se ho zmocní se smrtí jeho sestry. Anebo jiným způsobem v Hustonově *The Asphalt Jungle* (Asfaltová džungle): mimořádná pečlivost lékaře a kompetentnost vraha podlehnou zradě statisty, která uvolní u jednoho z nich malou erotickou trhlinku, u druhého nostalgii po rodné zemi, a oba je vede k neúspěchu nebo ke smrti. Máme z toho vyvozovat, že společnost je k obrazu svých zločinů a že všechna prostředí jsou patologická a všechna chování narušená? To by bylo bližší Langovi nebo Pabstovi. Americká kinematografie však měla prostředky, aby zachránila svůj sen tím, že překonala noční můry.

Čtvrtým velkým žánrem je western, pevně zakotvený v prostředí. Od Ince a podle vzorce SAS' (uvidíme, že to není jediný vzorec westernu) je prostředí Atmosférou nebo Obklopujícím. Hlavní vlastností obrazu je zde vanutí, dýchání. To nejen inspiruje hrdinu, ale sjednocuje věci do celku organického zobrazení a smršťuje se nebo se roztahuje podle okolností. Když se tohoto světa zmocní barva, šíří se v něm podle chromatické škály a sytost v něm souzní s rozředěností (s touto barvou vytvářející atmosféru se setkáme v umělých dekoracích Fordova filmu *Bylo jednou zelené údolí* [How Green Was My Valley]). Posledním obklopujícím je obloha a její pulzace, a to nejen u Forda, ale i u Hawkse, jenž nechává jednu ze svých postav ve filmu *The Big Sky* (Vysoké nebe) říci: je to velká země, jediné, co je ještě větší, je nebe... Prostředí, obklopené nebem, pak samo obklopuje společenství. Hrdina se jakožto představitel kolektivity stává schopným akce, která ho činí rovným prostředím a nastoluje znovu náhodně nebo periodicky ohrožovaný pořádek: zprostředkování společenství a *land* jsou zapotřebí proto, aby ustavily vůdce a aby učinily jedince schopným tak velkých činů. Rozpoznáváme Fordův svět s intenzivními kolektivními momenty (svatby, svátky, tance a písně), konstantní přítomnost *landu* a imanenci oblohy. Někteří z toho vyvozovali, že u Forda jde o uzavřený prostor bez skutečného pohybu a času.⁴⁾ Nám se

⁴⁾ Podle Mitryho (Ford, Ed. Universitaires) je Ford mnohem spíše tragický než epický a má tendenci konstruovat uzavřený prostor bez reálného času a reálných pohybů: je to jako „idea pohybu“ sugerovaná statickými a pomalými obrazy. Henri Agel přejímá toto hledisko v souladu se svou alternativou „uzavřený – otevřený“, „roztažený – smršťený“ (*L'espace cinématographique*, Delarge, s. 50–51, 139–141).

spíše zdá, že pohyb je skutečný, ale místo toho, aby se uskutečňoval od části k části nebo ve vztahu k nějakému celku, jehož změnu by tlumočil, se realizuje v obklopujícím, jehož dýchání vyjadřuje. Vnějšek obklopuje vnitřek, oba komunikují a vpřed se postupuje přecházením od jednoho k druhému v obou směrech, podle obrazů filmu *Přepadení* (The Stagecoach), kde se interiér dostavníku střídá s dostavníkem viděným zvenčí. Je možno jít od známého bodu k bodu neznámému, k zaslíbené zemi jako ve filmu *Wagonmaster* (Vůdce karavany): podstatným zůstává obklopení, které je oba zahrnuje a které se rozpíná tou měrou, jak se ztěžka postupuje vpřed, a smršťuje se při zastavení a odpočinku. Fordova originalita spočívá v tom, že jediné obklopující udává takt pohybu nebo organický rytmus. Takže je tavicím kotlem menšin, to znamená tím, co je sjednocuje, co v nich odhaluje shody, i když vypadají, jako by si oponovaly, což už v nich ukazuje fúzi pro zrození národa: jako tři skupiny pronásledovaných, kteří se setkávají ve *Wagonmaster* – mormoni, kočovní herci, indiáni.

Dokud s tím zůstáváme u této první aproximace, jsme ve struktuře SAS, jež se stala kosmickou nebo epickou: hrdina se vskutku prostřednictvím společenství rovná prostředí, které neproměňuje, nýbrž v něm znovu nastoluje cyklický pořádek.⁵⁾ Přesto by bylo nebezpečné vyhrazovat pro Ince a Forda epický talent, zatímco by podle toho ostatní, novější autoři koncipovali tragický, či dokonce romaneskní western. Hegelovo a Lukácsovo schéma o sledu těchto žánrů se na western aplikuje špatně: jak ukázal Mitry, western od začátku prozkoumává všechny směry, epický, tragický, romaneskní, s již nostalgickými, samotářskými, stárnoucími nebo i předem prohrávajícími kovboji, s rehabilitovanými indiány.⁶⁾ Ford v celém svém díle neustále zachycoval vývoj situace, která uvádí dokonale reálný čas. Existuje zajisté veliký rozdíl mezi westernem a tím, co můžeme nazvat neo-western; ten se však nevysvětluje sledem žánrů, ani přechodem od uzavřeného k otevřenému v prostoru. Fordův hrdina se nespokojuje

⁵⁾ Srov. Bernard Dort, *Le western*, 10–18: epopej (pastorální) se definuje přiměřeností duše a světa, hrdiny a prostředí; také indiáni jsou pouze špatné mocnosti, které však již nepolemizují o kosmu a jeho řádu víc než o kataklyzmatu, požáru či potopě; a hrdinova práce nemodifikuje prostředí, ale znovu je ustavuje, znovu je dobývá, tak trochu jako se obnovuje cesta.

⁶⁾ Mitry, *Cahiers du cinéma*, č. 19–21, leden–březen 1953.

s tím, že obnoví epizodicky ohrožený pořádek. Organizace filmu, organické zobrazení není kruhem, nýbrž spirálou, kde se konečné situace liší od situace počáteční: SAS'. Je to spíš etická než epická forma. Ve filmu *The Man Who Shot Liberty Valance* (Muž, který zastřelil Libertyho Valance) je bandita zabit a pořádek opět nastolen; ale kovboj, který ho zabil, nevyvrací domněnku, že to udělal budoucí senátor, akceptuje takto transformaci zákona, který přestává být nevysloveným epickým zákonem Západu, aby se stal psaným nebo románovým zákonem průmyslové civilizace. Podobně je tomu ve filmu *Two Rode Together* (Dva jeli spolu), kde tentokrát šerif rezignuje na svůj úřad a odmítá vývoj městečka.⁷⁾ V obou případech Ford vynalézá velmi zajímavý postup, jímž je pozměněný obraz: určitý obraz je ukázán dvakrát, ale podruhé je pozměněn nebo doplněn tak, aby byl cítit rozdíl mezi S a S'. V *The Man Who Shot Liberty Valance* se na konci ukazuje skutečná smrt bandity a střílející kovboj, zatímco předtím bylo vidět sestřižený obraz, jehož se přidrží oficiální verze (banditu zabil budoucí senátor). V *Two Rode Together* je nám ukazována táž situeta šerifa v témž postoji, ale už to není týž šerif. Je pravda, že mezi oběma, mezi S a S' je mnoho dvojznačnosti a pokrytectví. Hrdina *The Man Who Shot Liberty Valance* se snaží očistit od zločinu, aby se stal ctihodným senátorem, kdežto novináři se snaží ponechat mu jeho legendu, bez níž by nebyl ničím. A jak ukázal Roy, námětem filmu *Two Rode Together* je spirála peněz, která od začátku podrývá společenství a jen rozšiřuje své panství.

Bylo by však možné říci, že to, co je v obou případech pro Forda důležité, je skutečnost, že si společenství o sobě může dělat jisté iluze. Podle toho je velký rozdíl mezi zdravými a patologickými prostředími. Jack London popsal nemálo stran, aby ukázal, že alkoholické společenství si o sobě koneckonců žádné iluze nedělá. Alkohol, místo aby způsoboval snění, naopak „odmítá nechat snítka snít“, působí jako „čistý rozum“, který nás přesvědčuje, že život je maškaráda, společnost džungle, život beznaděj (odsud alkoholikův úšklebek). Totéž by bylo možno říci o zločineckých společenstvích. Společnost je naopak zdravá, pokud

⁷⁾ Pečlivou analýzu filmu *Two Rode Together* nalezneme u Jeana Roye, *Pour John Ford*, Ed. du Cerf: podrhuje „spirálovitý“ charakter filmu a ukazuje, že tato forma spirály je u Forda častá (s. 120). Stejně tak jeho velmi pěkná analýza filmu *Wagon-master*, s. 56–59.

vládne jakýsi konsenzus, který jí dovoluje dělat si o sobě iluze – o svých motivech, o svých touhách a svých chtivostech, o svých hodnotách a svých ideálech: iluze „vitální“, iluze realistické, pravdivější než čistá pravda.⁸⁾ To je také Fordovo hledisko: již od filmu *Denunciant* (The Informer) ukazoval téměř expresionistický úpadek udavačského zrádce jako toho, kdo si už nemohl dělat iluze. Nebude tedy možné vytýkat americkému snu, že je pouhým snem: chce jím být a čerpá proto všechnu svou moc z toho, že je snem. Společnost se mění a nepřestává se měnit, pro Forda jako pro Vidora, avšak její změny se odehrávají v Obklopujícím okolí, které je přikrývá a které je posvěcuje zdravou iluzí jako kontinuitu národa.

Koneckonců americká kinematografie nepřestala točit a znovu natáčet tentýž základní film, jímž bylo Zrození národa-civilizace, jehož první verzi podal Griffith. Se sovětskou kinematografií má společnou víru v účelnost obecných dějin: zde rozbřesk amerického národa, tam nástup proletariátu. Organické zobrazení ovšem u Američanů samozřejmě nezná dialektický vývoj, je samo o sobě celou historií, zárodečným potomstvem, z něhož se každý národ-civilizace vytrhuje jako organismus a každý ohlašuje Ameriku. Odtud hluboce analogický nebo paralelistický charakter toho pojetí dějin, jaké nalézáme v Griffithově *Intoleranci*, kde se proplétají čtyři období, nebo v první verzi *Desatera přikázání* (The Ten Commandments) od Cecila B. De Milla, který klade paralelně vedle sebe dvě období, jejichž završením je Amerika. Dekadentní národy jsou nemocné organismy, jako Griffithova Babylonie nebo De Millův Řím. Bible je základní proto, že Hebrejci a pak křesťané zplodí zdravé národy-civilizace, které již prezentují oba rysy amerického snu: být kotlem, v němž se přetavují menšiny, být kvasem, který formuje vůdce schopné reagovat na všechny situace. Fordův Lincoln naopak shrnuje biblické dějiny, soudí stejně dokonale jako Šalamoun, zajišťuje jako Mojžíš přechod od kočovného zákona k zákonu psanému, od nomos k logos, vstupuje do města na svém oslu jako Kristus (*Young Mr. Lincoln* [Mladý Lincoln]). A historický film představuje tak velký žánr

⁸⁾ Jack London, *Le Cabaret de la dernière chance* (Kabaret poslední naděje), 10-18, s. 283n. A Ford: „Věřím v americký sen.“ (Andrew Sinclair, *John Ford*, Ed. France-Empire, s. 124).

americké kinematografie patrně proto, že v podmínkách Americe vlastních byly už všechny ostatní žánry historické, ať byl jejich stupeň fikce jakýkoli: zločin s gangsterstvím, dobrodružství s westernem měly statut historických, patogenních nebo příkladných, struktur.

Je snadné vysmívat se historickým koncepcím Hollywoodu. Nám se naopak zdá, že přebírají nejdůležitější aspekty historie nahlížené 19. stoletím. Nietzsche rozlišil tři z těchto aspektů, „historii monumentální“, „historii antikvární“ a „historii kritickou“ či spíš etickou.⁹⁾ Monumentální aspekt se týká fyzického a lidského obklopujícího okolí, přírodního a architektonického prostředí. Babylonie a její pád u Griffitha, Hebrejci, poušť a moře, jež se otevírá, anebo Filištínští, Dagonův chrám a jeho zničení Samsonem u Cecila B. De Milla, to jsou nesmírné synznaky, které způsobují, že sám obraz je monumentální. Zpracování může být velmi rozdílné – ve velkých freskách v *Desateru přikázání* nebo v sérii rytin ve filmu *Samson and Delilah* (Samson a Dalila) zůstává obraz vznešený, a Dagonův chrám nás může rozesmát, je to olympský smích, který se zmocňuje diváka. Podle Nietzscheho analýzy přeje takový aspekt dějin paralelám a analogiím mezi jednou a jinou civilizací: má se za to, že velké okamžiky lidstva, ať jsou od sebe jakkoli vzdáleny, komunikují vrcholky a konstituují „sbírku účinků o sobě“, jež se dají tím lépe srovnávat a jež působí tím více na mysl moderního diváka. Monumentální historie směřuje tedy přirozeně k univerzálnímu a nalézá své vrcholné dílo v *Intoleranci*, protože různá období zde pouze nenásledují, nýbrž se střídají podle mimořádné rytmické montáže (Buster Keaton podává její groteskní verzi ve filmu *Láska kvete v každém věku* [The Three Ages]). A konfrontace období, ať postupuje jakýmkoli způsobem, nepřestane být snem monumentálního historického filmu i u Ejzenštejna.¹⁰⁾ Tato koncepce dějin má nicméně jednu velkou nevýhodu: pojednává o jevech jako o účincích

⁹⁾ F. Nietzsche, *Nečasové úvahy, O užtku a škodlivosti historie pro život*, § 2 a 3. [Český překlad: F. Nietzsche, *Nečasové úvahy I*, Mladá fronta, Praha 1992, přeložil Jan Krejčí, s. 94.] Tento text o dějinách v Německu v 19. století si podle nás uchoval zcela aktuální hodnotu a vztahuje se zvláště na každou kategorii historických filmů od italských velkofilmů zvaných „peplum“ k americké kinematografii.

¹⁰⁾ O projektu „triptychu boje člověka o vodu“ (Tamerlan – carismus – kolchozy) srov. Ejzenštejn, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, s. 325.

o sobě, oddělených od každé příčiny. Na to upozornil již Nietzsche a kritizuje to Ejzenštejn v americkém historickém a sociálním filmu. Jako paralelní jsou uvažovány nejen civilizace, ale i hlavní jevy téže civilizace, například bohatí a chudí jsou pojednáváni jako „dva paralelní nezávislé jevy“, jako čisté účinky, které konstatujeme, nanejvýš s lítostí, aniž bychom však stanovili jejich příčinu. Proto je nevyhnutelné, aby příčiny byly odsunuty na druhou stranu, objevují se pouze ve formě individuálních soubojů, které proti sobě staví jednou představitele chudých a představitele bohatých, jednou dekadenta a muže budoucnosti, jindy zase spravedlivého člověka a zrádce atd. Ejzenštejnovou silou je tedy to, že ukázal, jak se hlavní *technické aspekty* americké montáže – paralelní střídavá montáž, která skládá situaci, a sbíhavá střídavá montáž, která vyústí v souboj – již od Griffithových časů vztahují k této sociální a buržoazní historické koncepci. Tento úhlavní nedostatek chce Ejzenštejn napravit: bude požadovat předvádění opravdových příčin, při němž bude nutné podřídit monumentálno „dialektické“ stavbě (v každém případě třídní boj namísto zrádce, dekadenta nebo zlosyna).¹¹⁾

Jestliže monumentální historie uvažuje o účincích, pojatých samy o sobě a z příčin bere v úvahu jen prosté souboje, stavící proti sobě jedince, je třeba, aby se příčinami zabývala historie antikvární a aby rekonstruovala jejich obvyklé dobové formy: války a střetnutí, boje gladiátorů, závody vozů, rytířské turnaje atd. Antikvárnost se nespokojuje pouze se souboji v přísném slova smyslu, rozpíná se k vnější situaci a smršňuje se v prostředcích jednání a intimního užití: široké závěsy, oděvy, ozdoby, stroje, zbraně nebo náčiní, klenoty, soukromé předměty. Orgie nechává koexistovat gigantismus a intimismus. Antikvární zdvojuje

¹¹⁾ Ejzenštejn, *Film Form*, Meridian Books, s. 235: „Koncepce montáže u Griffitha jakožto montáže především paralelní se přirozeně jeví jako reprodukce jeho dualistického vidění světa, postupující vpřed po dvou paralelních liniích chudých a bohatých k hypotetickému usmíření. Je správné domnívat se, že naše koncepce montáže se musela zrodit z úplně jiného způsobu chápání fenoménů, způsobu založeného na současně monistickém a dialektickém vidění světa.“ Totéž platí rovněž o projektu všeobecných dějin: Ejzenštejnův triptych se měl zakládat na dialektice sociálních formací, které Ejzenštejn přirovnává ke třístupňové raketě. Z toho, jaké tyto tři stupně měly být (despotická formace – kapitalismus – socialismus), pochopíme, že byl projekt zastaven (Stalin nenáviděl jakýkoliv historický odkaz k despotickým formacím).

monumentální. I zde se ironizuje na účet hollywoodských rekonstitucí a „zbrusu nový“ vzhled rekvizit: nové je, jako u starožitníka, znakem aktualizace epochy. Látky se stávají základním prvkem historického filmu, zvláště s obrazem-barvou, jako ve filmu *Samson and Delilah*, kde vyložení látek obchodníkem a Samsonova krádež třiceti tunik vytvářejí dva barevné vrcholy. Také stroje vytvářejí vrchol, buď když vedou ke zrodu nového národa-civilizace, nebo když ohlašují jeho úpadek nebo zmizení. Hawks ve svém jediném skutečně historickém filmu *Land of the Pharaohs* (Země faraonů) jako by se zajímal jenom o jediný okamžik, na samém konci, kde architekt, který je rovněž inženýrem, sestrojí pro faraona nový mimořádný stroj, který kombinuje písek a kamení, průtok písku a pád kamení, aby umožnil zcela hermetické vnitřní uzavření pohřební místnosti v pyramidě.

Konečně je pravda, že monumentální a antikvární koncepce dějin by se nespojily tak dobře bez etického obrazu, který je obě měří a šíří. Jak říká Cecil B. De Mille, jedná se o Dobro a Zlo se všemi svůdnostmi nebo hrůzami Zla (barbaři, nevěřící, netolerantní, orgie atd). Je třeba, aby antická či nedávná minulost podstoupily proces, aby byly postaveny před soud, aby se odhalilo, co způsobuje dekadenci a co způsobuje zrození, jaké jsou fermenty dekadence a zárodky zrození, orgie a znamení kříže, všemocnost bohatých a bída chudých. Je třeba, aby silný etický soud pranýřoval nespravedlnost „věcí“, přinesl soucit, ohlásil novou civilizaci na pochodu, zkrátka aby nepřestal znovu a znovu objevovat Ameriku... tím spíš, že se od počátku zřekneme jakéhokoli zkoumání příčin. Americká kinematografie se spokojuje s tím, že se dovolává slábnutí civilizace v prostředí a zásahu zrádce v akci. Zázrak však tkví v tom, že při všech těchto omezeních se jí podařilo navrhnout silnou a soudržnou koncepci všeobecné, monumentální, antikvární a etické historie.¹²⁾

¹²⁾ U každého velkého proudu historického filmu by bylo třeba položit si stejnou otázku: jaká je implikovaná koncepce dějin? Analýza vztahů kinematografie-historie je již velmi pokročilá díky pracím Marka Ferra (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) a studiím Cahiers du cinéma (č. 254, 257, 277, 278, zvláště články Jeana-Louise Comolliho). Avšak nastíněný problém je hlubší než problém, na který zde upozorňujeme, a týká se vztahu mezi výpovědním procesem a historickými výpověďmi na jedné straně, a výpovědním procesem a kinematografickými obrazy na straně druhé. Naše otázka je pouze částí této otázky.

2| Jaké jsou napříč všemi těmito žánry zákony obrazu-akce? První se týká obrazu-akce jako organického zobrazení v jeho celku. Je strukturální, protože umístění a okamžiky jsou dobře definovány ve svých protikladech i ve svých komplementárnostech. Z hlediska situace (S), z hlediska prostoru, rámu a záběru organizuje obraz-akce způsob, jakým prostředí uplatňuje několik sil, část každé z nich, například Fordovy oblohy, konflikt nebo shoda těchto sil, zvláštní úloha země, *landu*, která je současně jednou silou mezi ostatními a místem střetnutí nebo usmíření všech; ale také způsob, jakým se Vše zakřivuje okolo skupiny, postavy nebo rodiny, ustavuje obklopující okolí, z něhož se uvolňují nepřátelské nebo příznivé síly, způsob, jakým se indiáni vynoří na vrcholku kopce, na hranici nebe a země... A z hlediska času nebo sledu záběrů tento zákon organizuje přechod od S k S', mohutné dýchání, střídání okamžiků smršťování a roztahování, střídání vně a uvnitř, dělení hlavní situace na situace druhotné, které jsou jako odpovídající počet malých místních skvrn ve skvrně globální. Ze všech těchto pohledů je organické zobrazení rozvinutou spirálou, která obsahuje prostorové a časové cézury. Tuto koncepci znovu nalézáme u Eizenštejna, ačkoli ten pojímá zcela jinak rozdělení a sled vektorů na spirále. U Griffitha a v americké kinematografii stačí paralelní střídavá montáž k tomu, aby empiricky zorganizovala vzájemné vztahy vektorů.

Střídavá montáž zahrnuje ještě další figuru, již ne paralelní, nýbrž sbíhavou či konvergentní. To znamená, že přechod od S k S' se odehrává prostřednictvím A, rozhodujícího jednání, umístěného nejčastěji docela blízko S'. Je třeba, aby se synznak smrštil v dvojčlen nebo duel, aby se síly, které aktualizuje, znovu rozmístily novým způsobem, aby se utišily nebo uznaly vítězství jedné z nich. Druhý zákon tedy řídí přechod od S k A. Rozhodující akce nebo duel se tedy mohou odehrát pouze tehdy, když z různých bodů obklopujícího vycházejí tentokrát sbíhavé linie jednání, které umožní konečné individuální střetnutí, pozměňující reakci. Jsou to ony linie jednání, které jsou předmětem střídavé konvergentní montáže, druhé podoby montáže u Griffitha. Je však možné, že dokonalosti dosáhl Lang ve filmu *Vrah mezi námi*, který konkrétně připravil Langův odjezd do Ameriky. Při analýze konvergentní montáže tohoto filmu, odlišné od předchozích Langoých filmů, navrhuje Noël Burch termín „velké formy“. Globální

situace je vskutku nejprve dobře vystavěna v determinovaném a individuovaném časoprostoru: dvůr městského domu, podesta a kuchyně jednoho bytu v domě, cesta z bytu do školy, plakáty na zdech, rozčilení lidí... Velmi rychle se však v tomto prostředí ukazují dva body, později dvě linie jednání, které se budou neustále sbíhavě střídat s konstantními „rýmy“ od jedné linie k druhé a vytvoří kleště k polapení zločince: linie policie a linie podsvětí (které se obává, aby vrah dětí neuškodil jeho počínání). Všimneme si, že na základě silně strukturálního charakteru organického zobrazení má záporný nebo kladný hrdina již dlouho připravené místo, dříve než je přijde zaujmout, a dokonce ještě dříve, než se dozvídáme, že je zaujme: tak je tomu například s postupným odhalováním vraha. A když se ho podsvětí zmocnilo, tehdy jsme přítomni opravdové akci a tehdy skutečně poznáváme vraha. To je souboj M s tribunálem lupičů a žebráků. Dvojí linie se svými cézurami a svými rýmy nás dovedla od situace k souboji, od synznaku k dvojčlenu. Je pravda, že organické zobrazení si uchovává svou konečnou dvojnárodnost; neboť právě když policie předstihne podsvětí a vyrve mu vraha, aby ho předala legálnímu soudu, nevíme, zda se tím situace změní, obnoví, očistí od zločinu, nebo zda již nic nebude jako dřív, a zločin bude povolán k neustálému obnovování („teď bude lepší dávat na ně pozor, na ty malé...“): S' nebo S?

Třetí zákon je jako inverze zákona druhého. Je-li střídavá montáž vskutku naprosto nezbytná pro přechod od situace k jednání, zdá se, že v takto sevřené akci, na dně souboje, se cosi vzpírá jakékoli montáži. Mohli bychom tento třetí zákon nazvat Bazinovým zákonem nebo zákonem „zakázané montáže“. André Bazin ukazoval, že mohou-li dvě nezávislá jednání, která přispívají k tomu, aby bylo dosaženo účinku, ospravedlňovat montáž, pak ve vytvořeném účinku nutně existuje okamžik, kdy se obě složky střetnou tváří v tvář a musí být uchopeny v neredukovatelné simultánnosti, aniž je možno uchýlit se k montáži nebo k postupu pole-protipole. Bazin cituje Chaplinův *Cirkus* (The Circus): jsou povoleny všechny triky, ale je zapotřebí, aby Charlie vlezl do lví klece a byl se lvem ve společném záběru. A stejně tak je nutné, aby se v jednom záběru střetli Nanuk a tuleň.¹³⁾ Tento zákon dvojčlenu se už netýká SS' ani SA, nýbrž A o sobě.

¹³⁾ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 59.

Souboj ostatně není jediným a lokalizovaným momentem obrazu-akce. Souboj vytyčuje směr linií jednání tím, že vždy označuje nutné simultánnosti. Přechod od situace k jednání je tedy doprovázen vzájemným zapadáním jedněch soubojů do druhých. Dvojčlen je mnohočlenem. I ve westernu, který prezentuje souboj v nečistším stavu, je obtížné vymezit jej s konečnou platností. Je soubojem kovbojův souboj s banditou či s Indiánem? Anebo se ženou, s přítelem, s novým mužem, který ho vystrnadí (jako v *The Man Who Shot Liberty Valance*)? Je ve filmu *Vrah mezi námi* opravdový souboj mezi M a policií či společností, nebo mezi M a podsvětím, které ho nechce? Není opravdový souboj ještě jinde? Mohl by koneckonců být vnějškový vůči filmu, a přitom vnitřní vůči kinematografii. Ve scéně tribunálu podsvětí uplatňují lupiči a žebráci práva zločinu-habitu nebo chování, zločinu jako racionální organizace, a vyčítají M, že jedná z vášně. Na což M odpovídá, že to jej činí nevinným: nemůže jednat jinak, koná pouze z pudu nebo afektu, a herec právě v tom momentu – a pouze v tom momentu – hraje expresionistickým způsobem. Neodehrává se konečně ve *Vrahovi mezi námi* opravdový souboj mezi Langem samým a expresionismem? Je to jeho sbohem expresionismu, je to jeho vstup do realismu, který potvrdí film *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse) – tam, kde se Mabuse stáhl do pozadí ve prospěch chladné realistické organizace.

Existuje-li však takovéto zapadání soubojů do sebe, pak v důsledku pátého zákona: mezi obklopujícím a hrdinou, prostředím a chováním, které je bude modifikovat, situací a akcí nutně existuje *velké rozpětí*, které může být zaplněno pouze postupně, v průběhu filmu. Lze si představit situaci, která by se okamžitě obrátila v souboj, ale to by bylo „groteskní“: Fields v krátkém mistrovském díle (*The Fatal Glass of Beer* [Osudná sklenice piva]) otevírá v pravidelných intervalech dveře své chýše na dalekém Severu, vykřikuje „to je počasí, že by psa nevyhnal“ a ihned dostává dvěma anonymními koulemi sněhu přímo do obličeje. Ale normálně je od prostředí ke konečnému souboji dlouhá cesta. Hrdina není ihned zralý pro čin; je jako Hamlet, čin, který má vykonat, je pro něho příliš veliký. Ne že by byl slabý: je naopak roven obklopujícímu okolí, avšak roven pouze potencionálně. Je třeba, aby se jeho velikost a jeho síla aktualizovaly. Je třeba, aby se zřekl svého ústraní a svého vnitřního klidu nebo aby znovu našel síly, o něž ho

situace připravila, nebo aby čekal na vhodnou chvíli, kdy se mu dostane nezbytné pomoci společenství a skupiny. Hrdina opravdu potřebuje nějaký lid, nějakou základní skupinu, která ho posvěcuje, ale také příležitostnou, různorodější a užší skupinu, která mu pomáhá. Musí čelit selháním a zradám jedné, stejně jako vytáčkám druhé. To jsou proměnné, které nacházíme také ve westernu, v historickém filmu. I u Ejzenštejna – což sovětská kritika nedocenil – je to hamletovský charakter *Ivana Hrozného*: dva velké okamžiky pochybnosti, jimiž prochází, jako dvě cézury filmu; a rovněž jeho aristokratická povaha, která způsobuje, že lid pro něho nemůže být základní skupinou, ale jen skupinou příležitostnou, která mu slouží jako nástroj. Obecně je třeba, aby hrdina prošel vnitřními nebo vnějšími okamžiky bezmoci. Filmu *Samson and Delilah* od Cecila B. De Milla dodávají intenzitu obrazy ukazující slepého Samsona otáčejícího mlýnkem, pak obtěžkaného řetězy a poháněného do nitra chrámu, tápajícího, poskakujícího po kousnutí kočičích čelistí, které otevírají groteskní trpaslci; konečně, když znovu našel veškerou sílu a posunuje ohromný chrámový sloup ke sklouznutí z podstavce, v obraze, který se „rýmuje“ s obrazem jeho mimořádné bezmoci, když otáčel vrzající mlýnkem. Naopak kočičí čelisti, které hryžou bezmocného Samsona, se rýmují s oslí čelistí, kterou silný Samson na počátku použil, aby skolil útočnicka. Existuje zkrátka celé časoprostorové putování, které se směřuje s procesem aktualizace a skrze něž se hrdina stává „schopným“ akce; a jeho síla se vyrovnává síle obklopujícího okolí. Někdy jsme dokonce svědky štafety mezi dvěma postavami, kdy jedna přestává být něčeho schopná do té míry, jak se sám stav věcí vyvíjí, zatímco druhá se schopnou stává: od Mojžíše k Jozuovi. Ford má rád tuto dualistickou strukturu, která opět indikuje dvojčlen: muž zákona, který přebírá štafetu od muže Západu v *The Man Who Shot Liberty Valance*; nebo v *Hroznech hněvu* (*The Grapes of Wrath*) matriarchální matka rolnické rodiny, která přestává „mít v tom jasno“ tou měrou, jak se skupina rozkládá, zatímco syn začíná mít jasno tou měrou, jak chápe smysl a dosah nového zápasu. Ze všech těchto hledisek je organické zobrazení řízeno tímto posledním zákonem vývoje: je třeba velkého rozpětí mezi situací a akcí, která má přijít, avšak toto rozpětí existuje jen proto, aby bylo zaplněno procesem vyznačeným cézurami stejně jako ústupy vzad a postupy vpřed.

3 | Obraz-akce inspiruje kinematografii chování (behaviorismus), protože chování je jednání, které přechází od jedné situace ke druhé, které reaguje na situaci proto, aby se jí pokusilo změnit nebo aby nastolilo jinou situaci. Merleau-Ponty spatřoval v tomto vzestupu chování společný znak moderního románu, moderní psychologie a ducha kinematografie.¹⁴⁾ V této perspektivě je ovšem zapotřebí velmi silné senzomotorické vazby, je třeba, aby chování bylo opravdu strukturováno. Velké organické zobrazení SAS' nesmí být pouze sestavené, nýbrž zplozené: na jedné straně je třeba, aby situace hluboce a nepřetržitě vsakovala do postavy, a na druhé straně, aby se nasáklá postava aktivovala v přetržitých intervalech. To je vzorec realistického násilí, zcela odlišného od násilí naturalistického. Struktura je vejce: jeden pól vegetační či vegetativní (vsakování) a jeden pól animální (*acting-out* [přehrávání]). Je známo, že obraz-akce v tomto smyslu došel své systematizace v Actors' Studiu a v Kazanově filmu. Tam se obrazu zmocnilo senzomotorické schéma a tam usiluje genetický prvek o své uvolnění. Pravidla Actors' Studia jsou od počátku platná nejen pro hercovo hraní, ale také pro koncepci a odvíjení filmu, jeho rámování, jeho rozzáběrování, jeho montáž. Je tedy třeba odvozovat jedno od druhého, hraní realistického herce od realistické povahy filmu a naopak. Nestačí říci, že herec není nikdy neutrální a že se nikdy nezastavuje. Když nevybuchuje, tak se vsakuje a nikdy nežůstává v klidu. Základní neurózou pro herce jako pro postavu je hysterie. Vegetativní pól vskutku není na místě méně v pohybu než animální pól při prudkém přemísťování. Houbovitě vsakování má stejně tolik intenzity jako *acting-out* nenadálého vypětí. Proto také toto strukturální a genetické zobrazení obrazu-akce poskytuje vzorec, jehož aplikace jsou doslova nekonečné. Kazan doporučoval nechat postavy v konfliktu spolu jíst: společné pohlcování ještě posílí propukání soubojů. Všimněme si nedávného filmu Arthura Penna *Čtyři přátelé* (*Four Friends*), který aplikuje Metodu nebo Systém. Jedna scéna ukazuje oběd, při němž se setkají otec-miliardář mladé dívky a proletářský snoubenec-emigrant; vidíme, jak se napětí situace zvnitřňuje v protagonistech; poté otec řekne: „nemám ve zvyku rozdávat to, co mi patří“, a ta slova jsou již jako

¹⁴⁾ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, článek *Le cinéma et la nouvelle psychologie*.

exploze, která pozměňuje situaci, jelikož vnáší nový prvek in-cestního vztahu otce s dcerou. Později v průběhu zasnubního obřadu se téměř nevnímavý otec, rozplynulý za velkými prosklenými dveřmi, zdá do sebe vsakovat situaci jako nějakou jedovatou rostlinu; jenom malé děcko ho zpozoruje a čeká; a otec se vyřítní ven, zabije svou dceru a vážně zraní snoubence, dále tak modifikuje situaci touto animální reakcí.

Je to jako diferenciaci života podle Bergsona: rostlina nebo vegetativno si uložilo za úkol shromažďovat výbušniny na místě, kdežto zvíře si ukládá nechat je explodovat v náhlých pohybech.¹⁵⁾ Fullerova originalita tkví možná v tom, že dovedl tuto diferenciaci k maximu, připraven postupovat trhavými pohyby a rozbíjet zřetězení. K tomu je vhodný válečný film se svým neko-nejčným očekáváním a nasáklostí ovzduší na jedné straně, svými brutálními výbuchy a sebeředváděním na straně druhé. V mezním případě nalezne Fuller podoby svého násilí u vegetativních bláznů, kteří se jako rostliny zdržují v chodbě v *Shock Corridor* (Chodba šoků), a v rasistickém psovi z filmu *White Dog* (Bílý pes) který vybuchuje v aktech útoku. Je pravda, že tito blázni sami mají své nepředvídatelné detonace a že onen pes prodělal své dlouhé tajuplné vsakování. „Vysvětlil jsem tomu psovi, že je herec...“ Ale Fuller to dokáže vysvětlit také rostlinám. U něho je důležité toto extrémní rozpojení, které zdvojuje každou z obou stran násilí a jež někdy způsobuje inverzi pólů: je to situace, která pak dosahuje k pochmurnému naturalismu.

Kazan rovněž dovede rozložit póly a *Baby Doll* je jedním z nejkrásnějších vegetativních filmů, vyjadřujícím současně zhoubný a zpomalený život Jihu a vegetativní existenci mladé ženy v kolébce. Avšak tím, co zajímalo Kazana a co určuje vývoj jeho díla, je takové zřetězení impregnací a výbuchů, aby získal spíš nepřetržitě strukturování než strukturu o dvou pólech. Širokouhlá panoramatická projekce tuto tendenci posiluje. A je to samozřejmě ortodoxnost Actors' Studia: velký „globální úkol“, SAS', se dělí na „lokální úkoly“, postupné a nepřetržitě (s1 a1 s2 a2 s3...). Ve filmu *Ameriko, Ameriko* (America, America) má každá sekvence svou geografii, svou sociologii, svou psychologii, svou tonalitu, svou situaci, která závisí na předcházejícím

¹⁵⁾ H. Bergson, *Vývoj tvořivý*, kap. II.

jednání, která podnítl nové jednání a také zavlče hrdinu do následující situace, pokaždé impregnací a výbuchem až k výbuchu finálnímu (políbit nábreží New Yorku). Hrdina – oloupený, prostitut, vrah, snoubenec, zrádce – prochází těmito sekvencemi, jež jsou všechny zahrnuty do velikého všudypřítomného úkolu, uniknout Anatolii (S), aby se dosáhlo New Yorku (S'). A ono obklopující, tento velký úkol posvěcuje nebo přinejmenším promíjí hrdinovi vše, co musel učinit zde i tam: zneuctěn zvenčí uchoval si svou vnitřní čest, čistotu svého srdce a budoucnost své rodiny. Ne že by našel mír. Je to Kainův svět, je to Kainovo znamení, které nezná mír, které však způsobuje, že v hysterické neuróze vyjde nastejno nevina a vina, hanba a čest: co je a zůstává podlostí v takové či takové lokální situaci, je také hrdinstvím vyžadovaným velkou globální situací, cenou, kterou je nutno zaplatit. Film *On the Waterfront* (V přístavu) hojně rozvíjí tuto teologii: nezradím-li ostatní, zradím sám sebe a zradím spravedlnost. Je zapotřebí projít mnoha špinavými vsakujícími situacemi a mnoha hanebnými výbuchy, abychom skrze ně zahlédli stopu, jež nás očistí, a výbuch, jenž nás zachraňuje nebo nám odpouští. *Na východ od ráje* (East of Eden) ustavuje velký biblický film, příběh Kaina a zrady, který rovněž, jinými způsoby, pronásledoval Nicholase Raye a Samuela Fullera.¹⁶⁾ V americké kinematografii a v její koncepci svaté a světské Historie bylo toto téma odevždy. Nyní je však tím hlavním, Kain se stal realistou. Zvláštní je u Kazana způsob, jakým se americký sen a obraz-akce společně utvrzují. Americký sen se stále více projevuje jako sen, nic jiného než sen, kterému fakta odporují; vytěží však z toho náhlý vzrůst síly, poněvadž nyní zahrnuje takové jednání jako zradu a udávání (právě ty, které podle Forda měl sen za úkol vyloučit). A právě po válce, v těžce chvíli, kdy se americký sen hroutí a kdy obraz-akce vstupuje do definitivní krize, jak to uvidíme, právě v této chvíli nalézá sen svou nejpregnantnější formu a jednání své nejnásilnější, nejvýbušnější

¹⁶⁾ Ve všech těchto bodech týkajících se Kazana (současně estetické problémy strukturování a osobní problémy udávání, které mají vliv na dílo) se odvoláváme na analýzy Rogera Taillera, *Kazan*, Seghers. Viděli jsme, jak americká kinematografie – a zejména historický film – dávala velikou důležitost tématu zrádce. Ale jeho důležitost ještě vzrůstá po válce a s maccarthysmem. U Fullera nacházíme originální pojednání tohoto tématu zrádce: srov. Jacques Lourcelles, *Thème du traître et du héros*, *Présence du cinéma*, č. 20, březen 1964.

schéma. To je agonie akční kinematografie, i když se ještě dlouho pokračuje v tvorbě filmů tohoto typu.

Tato kinematografie chování se nespokojuje s jednoduchým senzomotorickým schématem typu reflexu, byť podmíněného. Je to mnohem komplexnější behaviorismus, který si bytostně uvědomuje vnitřní činitele.¹⁷⁾ Tím, co se musí objevit na povrchu, je skutečně to, co se odehrává uvnitř postavy, na křížovatce situace, která ji vsakuje, a jednání, kterému dá vybuchnout. Je to věru pravidlo Actors' Studia: *platí jen nitro*, ale toto nitro není ani mimo svět, ani skryté, směřuje se s genetickým prvkem chování, který musí být ukázán. Není to nějaké zdokonalení jednání, je to naprosto nezbytná podmínka vývoje obrazu-akce. Tento realistický obraz opravdu nikdy nezapomíná, že prezentuje již svým vymezením fiktivní situace a předstírané akce: člověk se nenalézá „skutečně“ v naléhavé situaci, a nezabývá se nebo se nepije „skutečně“. Je to jenom divadlo nebo film... Velcí realističtí herci si toho jsou dokonale vědomi a Actors' Studio jim nabízí metodu. Je třeba na jedné straně vytvořit smyslový kontakt s objekty příslušejícími situaci: kontakt, i imaginární, s hmotou, se sklenicí, s určitým druhem sklenice, nebo s nějakou látkou, oblekem, nástrojem, žvýkáčím gumou. Na druhé straně je třeba, aby objekt takto probudil afektivní paměť, znovu aktualizoval emoci, která není nutně totožná, nýbrž analogická s tou, kterou mobilizuje role.¹⁸⁾ Ovládat příslušný objekt, probouzet emoci, která odpovídá situaci: tímto vnitřním poutem objektu a emoce se uskuteční vnější svázání fiktivní situace a předstíraného jednání. Metoda Actors' Studia nevybízí herce, aby se ztotožnil se svou rolí, o nic víc než jiná metoda; je pro ni charakteristický dokonce opačný postup, při němž je realistický herec považován za schopného ztotožňovat role s určitými vnitřními prvky, které jsou mu vlastní a které v sobě vybírá.

Avšak vnitřní prvek není pouze hercovou výchovou, objevuje se v obraze (odtud stálý herecův neklid). Je sám o sobě a přímo prvkem chování, senzomotorickou formací. Upravuje vsakování

¹⁷⁾ O vývoji behavioristické psychologie, která přičítala stále větší a větší důležitost vnitřním faktorům chování, srov. Tilquin, *Le behaviorisme*, Vrin.

¹⁸⁾ O nitru, kontaktu a afektivní paměti srov. Stanislavskij, *La formation de l'acteur*, Payot; Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors' Studio*, Gallimard, s. 96–142. O Actors' Studiu a jeho následovnicích Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle*, Seghers, s. 258n.

a vybuchnutí jedno podle druhého. Dvojice objektu a emoce se tedy v obrazu-akci objeví jako jeho genetický znak. Objekt bude takto uchopen ve všech svých virtuálnostech (použit, prodán, koupen, vyměněn, rozbit, objímán, odvržen...) v téže době jako odpovídající aktualizované emoce: například ve filmu *Ameriko, Ameriko* nůž darovaný babičkou, opuštěné střevíce, fez a slamáček, které jsou důležité pro S a S'... Ve všech těchto případech existuje dvojice emoce-objekt, která náleží pouze k realismu, ale která se svým způsobem rovná dvojici pudu a fetiše nebo afektu a obličeje. Ne že by se kinematografie chování nutně vyhýbala detailu (Tailleur analyzuje velmi pěkný obraz z filmu *Baby Doll*, kde muž „vstupuje“ doslova do detailu mladé ženy, jeho ruka se odvažuje na tvář, jeho rty na krajíček vlasů).¹⁹⁾ V každém případě může emocionální manipulace objektem, akt emoce ve vztahu k objektu mít větší účinek než detail v obrazu-akci. V jedné situaci ve filmu *On the Waterfront*, kde se žena chová ambivalentně a kde se muž cítí bázlživě a provinile, sbírá muž rukavici, kterou žena nechala upadnout, ponechává si ji a hraje si s ní, nakonec do ní zasune ruku.²⁰⁾ Je to jako genetický nebo embryonální znak pro obraz-akci, který bychom mohli nazvat *vtisk* (emocionální objekt) a který už funguje jako „symbol“ v oblasti chování. Zvláštním způsobem současně sjednocuje nevědomí herce, osobní pocit viny autora, hysterii obrazu, například spálená ruka, vtisk, který se neustále dere na povrch v Dmytrykových filmech. Ve své nejobecnější definici je vtisk vnitřní, avšak viditelný svazek mezi vsakující situací a výbušnou akcí.

¹⁹⁾ Roger Tailleur, *Kazan*, Seghers, s. 94.

²⁰⁾ Michel Ciment v otázkách, které klade Kazanovi, pěkně odhaluje tento typ obrazu, který má tendenci nahradit detail, viz *Kazan par Kazan*, Stock, s. 74n.

1 | Nyní je třeba všimnout si úplně jiného aspektu obrazu-akce. Sdružuje-li obraz-akce vždy na všech svých úrovních „dvojici“, je normální, že má sám dva odlišné aspekty. Velká forma SAS' probíhala od situace k jednání, které modifikovala situaci. Existuje však jiná forma, která jde naopak od jednání k situaci, k novému jednání: ASA'. Tentokrát je to jednání, které odhaluje situaci, jednu část nebo jednu stránku situace, která uvádí v chod nové jednání. Jednání postupuje naslepo a situace se odhaluje v temnu nebo v dvojznačnosti. Od jednání k jednání se situace pozvolna vynořuje, mění se, konečně se vyjasní nebo si uchová své tajemství. Nazývali jsme velkou formou obraz-akci, který probíhal od situace jako obklopující (synznak) k jednání jako souboji (dvojčlen). Bude vhodné nazvat malou formou obraz-akci, který jde od jednání, od chování nebo habitu k částečně odhalené situaci. Je to obrácené senzomotorické schéma. Takové zobrazení již není globální, nýbrž lokální. Již není spirálovité, nýbrž eliptické. Již není strukturální, nýbrž událostní. Již není etické, nýbrž komediální (říkáme „komediální“, protože toto zobrazení poskytuje místo veselohře, i když není nutně komické a může být dramatické). Znakem skladby tohoto nového obrazu-akce je index.

Zdá se, že tento obraz-akce si sám sebe uvědomil zejména ve filmu *Pařížská maitressa* (A Woman of Paris), jehož autorem, nikoliv však hercem byl Chaplin, nebo v celém Lubitschově díle. I když se spokojíme s povrchní analýzou, vidíme, že existují dva druhy nebo dva póly indexu. V prvním případě jednání (nebo ekvivalent jednání, jednoduché gesto) odhaluje situaci, která není dána. Situace je tedy vyvozena z jednání bezprostředním úsudkem nebo relativně komplexním uvažováním. Protože situace není dána pro sebe samu, je zde index indexem nedostatku, implikuje mezeru ve vyprávění a odpovídá prvnímu významu slova „elipsa“. Kupříkladu v *Pařížské maitresse* trval Chaplin na mezeře jednoho roku, kterou nic nezaplnilo, ale která se odvodila z nového chování a oblékání hrdinky, jež se stala milenkou bohatého

muže. Ani obličej neměly pouze expresivní nebo autonomní afektivní hodnotu, také však prostě nenaznačovaly, co pokračovalo mimo pole: fungovaly skutečně jako indexy globální situace. Tak jako slavný obraz vlaku, který vidíme přijíždět pouze ve světlech, přebíhajících po ženské tváři, nebo erotické obrazy, o nichž můžeme usuzovat pouze podle reakcí diváků. Příklady jsou ještě pádnější, když index zahrne jakkoli letmé rozvažování: například „posluhovačka otevírá prádelník a na zem náhodou padá pánský límeček, což odhaluje Ednin vztah“.¹⁾ U Lubitsche nacházíme soustavně tyto rychlé úsudky vkládané přímo do obrazu, který pak funguje jako index. Ve filmu *Láska mezi umělci* (Design for Living), který si uchoval všechnu svou odvážnost, takže hrdinka se přirozeně či prostě dovolává práva žít nebo bydlet se dvěma milenci, vidí jeden z nich časné ráno druhého u společné milenky oblečeného do smokingu: vyvozuje z tohoto indexu (a stejně tak i divák), že jeho přítel strávil s mladou ženou noc. Index spočívá tedy v tom, že jedna z postav je „příliš“ oblečena, příliš dobře oblečena ve večerním obleku na to, aby nebyla během noci ve velmi intimní situaci, která nebyla ukázána. To je obraz-úšudek.

Existuje druhý, komplexnější typ indexu, index dvojznačnosti, který odpovídá druhému (geometrickému) významu slova „elipsa“. Ve filmu *Pařížská maitressa* vzbuzuje mnoho indexů prvního typu domněni, že hrdinku k jejímu milenci mnoho nepoutá (její podivná poušmání). Se svým bohatým milencem má ovšem vztah méně jasný, takže se divák nepřestává ptát: je k němu poutána bohatstvím, přepychem a určitým spiklenectvím, nebo ho miluje mnohem chápavější a hlubší láskou? Je to táž otázka jako v Lubitschově filmu *Osmá žena Modrovousova* (Bluebeard's Eighth Wife). V těchto případech je to celý svět drobností, jiný typ indexů, co způsobuje naše váhání; a to nikoli kvůli něčemu, co schází nebo co není dáno, nýbrž na základě dvojznačnosti, která plně patří indexu (tak například ve scéně s vyhozeným a opět získaným náhrdelníkem z filmu *Pařížská maitressa*). Jako kdyby

¹⁾ Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (budeme se odvolávat na dokumentaci o filmu *Pařížská maitressa* v Cinématographe, č. 64, leden 1981; zvláště článek Jeana Tédésca, z doby natočení filmu, a analýza Jacquese Fieschiho). [Slovenský překlad autobiografie Ch. Chaplina *Můj život*, Tatran, Bratislava 1989, s. 220–221. Přeložil Vladimír Soják.]

nějaký čin, nějaké chování skrývalo v sobě nepatrný rozdíl, který nicméně stačí k tomu, aby je simultánně odkazoval ke dvěma zcela vzdáleným, naprosto cizím situacím. Nebo jako kdyby dvě jednání, dvě gesta byla jen nepatrně rozdílná, a přesto by při své sotva postižitelné rozdílnosti odkazovala ke dvěma situacím, které stojí či je možné je postavit proti sobě. Ony dvě situace mohou být takové, že jenom jedna je reálná a druhá zdánlivá nebo lživá; mohou však být rovněž reálné obě dvě; a konečně se mohou natolik proměnit, že jedna se stane reálnou a druhá zdánlivou a naopak. Některé z těchto případů jsou běžné v kterémkoli filmu: například nevinný považovaný za viníka (nějaký člověk drží nůž vedle mrtvoly – je to proto, že zabil, nebo pouze právě vytáhl nůž?). Komplexnější případy, které jsme právě uvedli, jsou zajímavější. Umožňují vyvodit zákon nového indexu: *nepatrný rozdíl v jednání nebo mezi dvěma jednáními navozuje velmi velkou vzdálenost mezi dvěma situacemi*. Je to elipsa ve druhém smyslu slova, jelikož vzdálené situace jsou jako dvojité ohnisko. Je to index dvojznačnosti nebo spíše vzdálenosti, nikoli už nedostatku. A málo záleží na tom, zda je jedna ze situací vyvrácena nebo popírána, neboť je taková až poté, co vyčerpala svou funkci, a nikdy není taková natolik, aby potlačila dvojznačnost indexu a vzdálenost mezi vyvolávanými situacemi. Ve filmu *To Be or Not To Be* (Být, či nebýt) Lubitsch nepochybně dosáhl dokonalého ovládnutí těchto komplexních indexů. Někdy v nerozhodnutelných obrazech, například když divák opouští křeslo, jakmile herec začíná svůj monolog: je to proto, že už toho má dost, nebo proto, že má schůzku s hercovou ženou? Někdy pro celek zápletky, která rozehrává celou montáž: nepatrný rozdíl v gestu, ale také ohromnost distance mezi dvěma situacemi, podle toho, zda by herecká společnost hrála role Němců před diváky nějakého kusu, nebo by naopak „dělala“ Němce před Němci, kteří by pak vypadali, jako když hrají svou vlastní roli. Otázka života nebo smrti: situace jsou tím vzdálenější, čím více postavy vědí, že všechno závisí na nepatrných rozdílech v chování.

V malé formě usuzujeme v každém případě z jednání na situaci či situace. Zdá se, že tato forma je v zásadě lacinější, ekonomičtější: tak Chaplin vysvětluje, že zachytil odražený stín a světlo vlaku na tváři proto, že neměl skutečný francouzský vlak k přímému předvedení... Tato ironická poznámka je důležitá,

protože ukazuje na obecný problém: působení filmů kategorie B nebo malého rozpočtu na obrazové vynálezy v kinematografii. Je jisté, že ekonomická omezení podnítila ohromující inspiraci a že obrazy vynalezené v podmínkách úspornosti mohly mít univerzální ohlas. Mnoho takových příkladů bylo v neorealismu, v nové vlně, ale platí to odjakživa a kategorii B lze často považovat za aktivní středisko experimentování a tvorby. Ostatně „malá forma“ nemá nutně svůj počátek – a určitě ne svůj plný výraz – ve filmech s malým rozpočtem. Nachází v cinemascopu (systém barevné širokouhlé projekce), v barvě, v okázalé režii, v dekoracích tolik výrazových činitelů jako sama velká forma. Nazývat ji malou formou je samo o sobě nepřiměřené; je to pouze z toho důvodu, abychom proti sobě postavili ony dva vzorce obrazu-akce: SAS' a ASA', to znamená velký jednoznačný organismus, který zahrnuje orgány a funkce, nebo naopak jednání a orgány, které se skládají poněkud v mnohoznačnou organizaci.

Nadále lze ke dvěma vzorcům obrazu-akce snadno nalézt odpovídající žánry nebo stavy žánrů, které tyto vzorce inspirují. To, co jsme právě viděli, je mravoličná komedie malé formy ASA, jež se takto odlišuje od psychologicko-sociálních filmů velké formy SAS. Ale analogické rozlišení nebo protiklad se uplatňují v nejrůznějších oblastech. Vraťme se nejprve k velkému historickému filmu SAS, k historii monumentální a antikvární. Proti ní stojí typ neméně historického filmu, typ ASA, který byl velmi správně nazván „kostýmní film“. V tomto případě kostým, oděv a dokonce látka fungují jako chování nebo habity a jsou indexy situace, kterou odhalují. Není tomu vůbec tak jako v historickém filmu, kde, jak jsme viděli, byly látky a kostýmy velmi důležité, ale jenom pokud se integrovaly do monumentálního nebo antikvárního přístupu. Zde je to modistický nebo návrhářský přístup, jako kdyby krejčí, dekorační technik zaujali místo architekta a starožitníka. V kostýmním filmu stejně jako v mravoličné komedii je vzhled [habitus] neodlučitelný od oděvů [habits], jednání jsou neodlučitelná od stavu kostýmu, který ustavuje jejich formu, a situace, která z toho vyplývá, je neodlučitelná od látek a tapet. Nepřekvapuje, že Lubitsch v počátcích svého díla, ve svém německém expresionistickém období dělal kostýmní filmy poznamenané již vlastním talentem (*Anna Boleynová* [Anna Boleyn], *Madame Dubarry* a zejména orientální fantazie *Sumurun*): látky,

oděvy, stavy odívání, jejichž texturu, matnost nebo jas uměl podat v obraze a které fungovaly jako indexy.²⁾

V oblasti dokumentárního filmu se anglická škola roku 1930 postavila proti velkému dokumetaristovi Flahertymu. Grierson a Rotha vyčítali Flahertymu jeho sociální a politickou lhostejnost. Namísto toho, aby se vycházelo od něčeho obklopujícího, od prostředí, z něhož se chování lidí vyvozovalo „přirozeně“, bylo třeba vyjít z chování proto, aby se z něho vyvodila sociální situace, která nebyla dána jako něco o sobě, ale která sama odkazovala ke stále činným nebo se transformujícím zápasům a chováním. Habitus takto svědčil o civilizačních rozdílech a o rozdílech v jedné a téže civilizaci. Šlo se tedy od chování k situaci takovým způsobem, že od jednoho ke druhému existovala možnost „tvůrčí interpretace skutečnosti“. Tento přístup bude převzat za jiných podmínek v *cinéma direct* a v *cinéma vérité*.

Existuje rovněž detektivní film [policier] a jeho rozdíl vzhledem k filmu gangsterskému [criminel]. Je zajisté možné mít v gangsterském filmu policisty, nelze je nemít ve filmu detektivním. Tím, co odlišuje tyto dva typy, je skutečnost, že v gangsterském vzorci SAS se postupuje od situace nebo od prostředí k akcím, které jsou souboji, zatímco v detektivním vzorci ASA se postupuje od akcí naslepo, jako od indexů, k podezřelým situacím, které varíjí od celku k celku nebo které se zcela převrátí podle nepatrné variace indexu. Formulace spisovatele Hammetta vysvětluje přesně tento typ obrazu: „nechat ve stroji francouzský klíč“. Právě gesto naslepo prolomí zcela temnou situaci, vytrhne situační zlomky. Z toho vyšly velmi krásné filmy: Hawksův *The Big Sleep* (Velký spánek), Hustonův *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*). Titíž autoři se proslavili rovněž ve velké formě gangsterského filmu. Vrcholného díla žánru dosáhl pravděpodobně Lang ve filmu *Beyond a Reasonable Doubt* (Mimo jakoukoli pochybnost): hrdina v rámci kampaně proti justičnímu omylu vyrábí falešné indicie, které ho obžalovávají ze zločinu; důkazy této výroby však zmizely,

²⁾ Lubitsch se odborně vyznal v látkách a v „konfekci“ stejně dobře jako Sternberg v krajkách a „galanterii“. Lotte Eisnerová, navzdory své přisnlosti vůči Lubitschovým kostýmním filmům, uznala, že přinesl do expresionismu a do jeho zalíbení v hlubinách nový prvek: hry světla na látkách, na povrchu obrazu. To bude také později jedním z oslňujících úspěchů Murnaua ve filmu *Tartuffe*. Srov. *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 39–43 a 141.

a tak se ocitá v situaci zatčeného a odsouzeného: již má dostat milost, když se během poslední návštěvy své snoubenky zmylí, unikne mu indicie, ze které ona pochopí, že je vinen a že skutečně zabil. Vyrábění falešných indicíí bylo způsobem, jak smazat ty pravé, ale dospělo oklikou k téže situaci jako ty pravé. Žádný jiný film se nepouští do takového tance indexů, s takovou pohyblivostí a směnitelností vzdálených protikladných situací.

2 | Western klade koneckonců stejný problém do obzvláště bohatých podmínek. Viděli jsme, že velká dechová forma se bezpochyby nespokojovala s epikou, ale skrze své variety udržovala obklopující prostředí, globální situaci podněcující jednání, ve stavu schopném opět situaci zevnitř modifikovat. Toto velké organické zobrazení, kupříkladu u Forda, mělo přesné rysy: obsahovalo základní skupinu nebo několik skupin, každou přesně určenou, stejnorodou, se svými místy, interiéry, zvyklostmi (tak například oněch pět skupin ve filmu *Wagonmaster*); obsahovalo také nahodilou nebo příležitostnou skupinu, různorodější, různějších sklonů, ale funkční. Konečně, *existovalo velké rozpětí mezi situací a akcí, která měla být podniknuta, ale toto rozpětí existovalo jen proto, aby bylo zaplněno*: hrdina měl vskutku aktualizovat sílu, která by jej učinila rovným situaci, měl se stát akceschopným a postupně se jím stával, jakožto představitel „dobré“ základní skupiny, a nalézal nezbytnou pomoc v příležitostné skupině (lékař alkoholik, lehká dívka s velkým srdcem atd. se ukázali jako velmi schopní). A pozoruhodné je, že Hawks se zapisuje do tohoto organického zobrazení, ale podrobuje je takovému zpracování, že z něho vychází hluboce zasažené, deformované. Když se toto zobrazení vyjadřuje plně jako na začátku *Red River* (Červená řeka), kde je dvojice ostře se rýsující proti nebi rovna celé Přírodě, je obraz příliš silný na to, aby mohl trvat. A když trvá, pak jiným způsobem, obraz se potřebuje zkapalnit, obzor se spojuje s řekou, stejně v *Red River* jako v *The Big Sky*. Bylo by možné říci, že u Hawkse má pozemské organické zobrazení tendenci vyprázdnit se a dovoluje pouze fluidním, téměř abstraktním funkcím, které se dostávají do prvního plánu, aby přežily.

Místa nejprve ztrácejí organický život, který je obklopoval, procházel jimi a umísťoval je do nějakého souboru: ryze funkční věznice ve filmu *Rio Bravo* nepotřebuje ani ukázat svého vězně; kostel v *El Dorado* svědčí již jen o bývalé funkci; město v *Rio Lobo* se redukuje na „diagram, v němž se čtou již jen funkce, město, které vykrvácelo, odsouzené vahou minulosti“. Základní skupina se současně stává velice vágní a jediným ještě jasně definovaným společenstvím je podivná příležitostná skupina (alkoholik, stařec, mladíček...): je to funkční skupina, která již není založena v organičnu; nachází své motivace v dluhu, který je třeba zahladit, v chybě, kterou je třeba odčinit, v šikmé ploše degradace, po níž je třeba znovu vystoupit, a své síly nebo své prostředky nalézají spíše ve vynálezu nějakého důmyslného stroje než ve vystoupení nějaké kolektivity (strom-katapult ve filmu *The Big Sky*, finální ohňostroj v *Rio Bravo*, a mimo western stroj vědců ve filmu *Ball of Fire* [Ohnivá střela], až k velkému vynálezu ve filmu *Land of the Pharaons*).³⁾ U Hawkse je to ryzí funkcionalismus, který chce nahradit strukturu obklopujícího. Častokrát se upozorňovalo na klaustrofiliu určitých Hawksových filmů: konkrétně *Land of the Pharaons*, kde vynález spočívá v tom, že se zevnitř uzavře pohřební místnost, ale také v *Rio Bravo*, který bychom mohli nazvat „pokojovým westernem“. V zahlazování obklopujícího už totiž neexistuje, jako u Forda, komunikace organicky situovaného vnitřku s vnějškem, který jej obklopuje, který mu dodává živé prostředí, z něhož přichází pomoc stejně jako přepadení. Zde naopak neočekávané, násilné události přicházejí zevnitř, zatímco vnějšek je spíše místem obvyklého nebo předem promyšleného jednání ve zvláštním převrácení vnějšku a vnitřku.⁴⁾ Všichni vstupují do místnosti, kde se šerif koupe, a procházejí jí jako nějakým veřejným prostranstvím (*El Dorado*). Vnější prostředí ztrácí své zakřivení a nabývá podoby tangenty od bodu nebo od segmentu, který funguje jako interiorita: vnějšek a vnitřek se tedy stávají vnějšími *jeden vůči druhému*, vstupují do čistě lineárního

³⁾ O obou předchozích bodech srov. článek Michela Devillerse, *Cinématographe*, č. 36, březen 1978, *Quatre études sur Howard Hawks*.

⁴⁾ Positif, č. 195, červenec 1977: u tématu vnějšku a vnitřku u Hawkse se odvoláváme na články Eyquema, Legranda, Massona a Cimenta a na článek Bourgeta, který přináší mnoho nuancí o tomto tématu. V *Cinématographe* zdůrazňují Emmanuel Decaux a Jacques Fieschi obecný mechanismus zvrátů u Hawkse.

vztahu, který umožňuje funkční permutaci opozic. Odtud stálý mechanismus inverzí u Hawkse, který pracuje s naprostou jasností, nezávisle na symbolickém pozadí, i když se inverze nespojí s tím, aby působily na vnějšek a vnitřek, ale týkají se, jako v komediích, všech binárních vztahů. Jsou-li vnějšek a vnitřek čisté funkce, může vnitřek nabýt funkce vnějšku; ale také žena může převzít funkci muže ve vztahu svádění, a muž funkci ženy (*Leopardí žena* [Bringing up Baby], *I Was a Male War Bride* [Byl jsem válečnou nevěstou] a role žen v Hawksových westernech). Dospělí nebo starci mají funkce dětí a dítě obludnou funkci zralého dospělého (*Ball of Fire*, *Gentlemen Prefer Blondes* [Muži mají radši blondýnky]). Stejný mechanismus může působit mezi láskou a penězi, vznešenou řečí a argotem... Tyto inverze jakožto funkční permutace ustavují, jak uvidíme, opravdové *Figury* zajišťující změnu formy.

Hawks se věnuje topologické deformaci velké formy: proto si Hawksovy filmy zachovávají, jak říká Rivette, velký „dech“, ačkoli ten se stal plynulým, vyjadřujícím spíše kontinuitu a permutaci funkcí než jednotu organické formy.⁵⁾ Ale neo-western, navzdory svému dluhu vůči Hawksovi, kráčí jiným směrem: vypůjčuje si přímo „malou formu“ i na velké plátno. Vládne elipsa a nahrazuje spirálu a její projekce. Již to není globální nebo integrální zákon SA (velké rozpětí, které existuje jen proto, aby bylo zaplněno), ale diferenciální zákon AS: nejnepatrnější odlišnost, která existuje jen proto, aby byla prohloubena, aby podněcovala velmi vzdálené situace nebo situace, které lze postavit proti sobě. Především se indiáni už neobjevují na vrcholu kopce, kde vystupovali z oblohy, nýbrž vyrážejí z vysokých porostů, od nichž nebyli k rozeznání. Indián téměř splývá se skálou, za níž čeká (*Hombre* Martina Ritta), a kovboj má v sobě cosi nerostného, co jej směšuje s krajinou (*Man of the West* [Člověk ze Západu] Anthonyho Manna).⁶⁾ Násilí se stává hlavním impulzem a získává zde stejně na důrazu jako na překvapivosti: ve filmu *Seminole* od Boettichera se umírá pod výstřely neviditelného protivníka skrytého v bažinách. Nejenže zmizela základní skupina ve prospěch stále rozmanitějších a stále promíchanejších příležitostných skupin,

⁵⁾ Jacques Rivette, *Génie de Howard Hawks*, *Cahiers du cinéma*, č. 23, květen 1953.

⁶⁾ O rostlinném a nerostném prvku ve filmu *Man of the West* srov. Jean-Luc Godard *par Jean-Luc Godard*, Belfond, s. 199–200.

ztrácející ale tím, jak se množily, jasnou odlišnost, kterou měly ještě u Hawkse: lidé v téže skupině a od jedné skupiny k druhé mají tolik a tak komplexních vztahů a svazků, že jsou jen stěží k rozeznání a že se jejich opozice neustále přemísťují (*Major Dundee, Divoká banda* [The Wild Bunch] od Peckinpaha). Rozdíl mezi pronásledovatelem a pronásledovaným, ale také mezi bělochem a indiánem se neustále zmenšuje: v Mannově filmu *The Naked Spur* (Odhalená stopa) nelze u lovce vypsaných odměn a jeho kořisti dlouho poznat, zda jsou skutečně odlišní; a v Pennově filmu *Malý velký muž* (Little Big Man) nepřestává být hrdina bílým s bělochy, indiánem s indiány, překračuje v obou směrech nepatrnou hranici při příležitosti sotva rozlišitelných akcí. Jednání totiž nemůže být nikdy určováno předběžnou situací ani v této situaci; je to naopak situace, která postupně vyplývá z jednání: Boetticher říkal, že jeho postavy se nedefinují „příčinou“, ale tím, co dělají na její obranu. A Godard, když analyzoval formu u Anthonyho Manna, odhalil vzorec ASA', který postavil proti velké formě SAS': režie „spočívala v objevování *současně* s upřesňováním, kdežto v klasickém westernu spočívá režie v objevování, a *potom* v upřesňování“. Avšak závisí-li takto sama situace na jednání, je třeba, aby se zase jednání vztahovalo k okamžiku svého zrodu, ke chvíli, k vteřině, k nejmenšímu intervalu jako k diferenciaci, který mu slouží jako impulz.

Zadruhé tento zákon malého rozdílu platí pouze potud, pokud navozuje logicky velmi vzdálené situace. V *Malém velkém muži* se situace skutečně mění od základu podle toho, zda je uváděna do pohybu indiány nebo bělochy. A je-li okamžik diferenciací jednání, pak se v každém z těchto okamžiků může situace zvrátit, otočit se v situaci úplně jinou nebo opačnou. Nikdy není nic vyhráno. Selhání, pochybnosti, strach již tedy vůbec nemají tíž smysl jako v organickém zobrazení: už to nejsou ty úseky, někdy dokonce bolestné, které zaplňují rozpětí, jimiž se hrdina pozvedá až k požadavkům globální situace, aktualizuje svou vlastní sílu a stává se schopným tak velikého činu. Protože už vůbec neexistuje grandiózní akce, i když si hrdina uchoval mimořádné odborné vlastnosti. V krajním případě je součástí oněch *Losers* [ztracenci, poraženci], jak je představuje Peckinpah: „Nemají žádnou fasádu, už jim nezůstala jediná iluze, a tak představují nezúčastněné dobrodružství, takové, z něhož nekyne žádný zisk,

snad jen čisté uspokojení z toho, že člověk ještě žije.“ Nezachovali si nic z amerického snu, uchovali si jen život, ale v každém kritickém okamžiku se situace, kterou jejich jednání podněcuje, může obrátit proti nim a připravit je o to jediné, co jim zůstalo. Obraz-akce má zkrátka za znaky indexy, které jsou současně indexy nedostatku, o němž svědčí brutální elipsy ve vyprávění, a indexy vzdálenosti nebo mnohoznačnosti, o nichž svědčí možnost a skutečnost náhlých zvrátů situace.

Nejedná se pouze o nerozhodnost mezi dvěma vzdálenými nebo opačnými, ale simultánními situacemi. Následné situace, z nichž každá je již sama v sobě dvojnásobná, zformují potom jedny s druhými a s kritickými okamžiky, které je podněcují, lomenou linií o nepředvídatelné – byť nutné a přesné – dráze. To platí jak o místech, tak o událostech. U Peckinpaha už neexistuje jedno prostředí, jeden Západ, ale různé Západy, včetně Západů s velbloudy, Západů s Čiňany, to znamená soubory míst, lidí a mravů, které „se mění a vylučují“ v tomtéž filmu.⁷⁾ U Manna a také u Davese existuje jakási „kratší cesta“, jež není přímou linií, ale jež sdružuje jednání nebo části, A a A', z nichž si každá zachovává svou nezávislost, z nichž je každá jedním různorodým kritickým okamžikem, „přítomností zaostřenou až do nejzazšího bodu sebe samé“.⁸⁾ Je to jako zauzlovaná šňůra, která by se kroutila při každém uchopení, při každé akci, při každé události. Proti *prostoru-dechu* [l'espace-respiration] organické formy se ustavuje zcela jiný prostor: *prostor-kostra* [l'espace-ossature] s chybějícími prostředníky, s různorodostmi, které přeskakují od jednoho ke druhému nebo se rovnou spojují. Není to již okolní prostor, ale prostor vektorový, prostor-vektor s časovými vzdálenostmi. Není to již obklopující rys jedné veliké kontury, ale napříč mezerami lomený rys vesmírné linie. Vektor je znakem takové linie. Je to genetický znak nového obrazu-akce, zatímco index byl jeho znakem kompozičním.

⁷⁾ Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

⁸⁾ Philippe Demonsablon, *Le plus court chemin*, Cahiers du cinéma, č. 48, červen 1955, s. 52–53. V tomto závažném krátkém textu autor analyzuje Mannův film *Vzdálená země* (The Far Country). Pro zevrubnější analýzu Manna a Davese v tomto ohledu odkazujeme na texty Clauda-Jeana Philippa a Christiana Ledioua, *Etudes cinématographiques, le Western*.

3 | Viděli jsme, jak se klasické kinematografické žánry mohly souhrnně roztřídit podle dvou forem obrazu-akce. Nuže existuje-li žánr, který se zdá být zasvěcen výlučně malé formě tak dalece, že ji vytvořil a že posloužil jako podmínka pro mravoličnou komedii, je to groteska. Zde nachází forma AS úplné rozvinutí svého vzorce: velmi nepatrný rozdíl v jednání nebo mezi dvěma akcemi, který zdůrazní nekonečnou vzdálenost mezi dvěma situacemi a který existuje jen proto, aby tuto vzdálenost zdůraznil. Vezměme slavné příklady z Chaplinovy série: Charlie, viděn zezadu, opuštěn svou ženou, jako by se otřásal ve vzlycích, zatímco, jakmile se otočí, vidíme, že třese šejkrem a připravuje si koktejl. Stejně tak ve válce – Charlie namaluje tečku pokaždé, když vystřelí; ale jednou se stane, že mu nepřátelská kulka odpoví a on smaže značku. Důležité je, v čem spočívá groteskní proces: jednání je natočeno z hlediska svého nejmenšího rozdílu s jiným jednáním (vystřelit z pušky – zahrát kulečnickový úder), ale odhaluje tak nesmírnost distance mezi dvěma situacemi (partie kulečnicku – válka). Když se Charlie zachytí klobásky visící u uzenaře, dotahuje analogii, která nechá pěkně vystoupit celou vzdálenost, oddělující tramvaj od uzenařství. Totéž znovu nalézáme ve většině zneužití užitkových předmětů: nepatrný rozdíl zavedený do předmětu vyvolá funkce, které se mohou postavit proti sobě, nebo situace, které proti sobě stojí. Je to potenciálnost náradí; a když se Charlie konfrontuje se stroji, vede ho to k myšlence přehnaně velikého náradí, které automaticky zvrátí situaci v její protiklad. Odtud Chaplinův humanismus, ukazující, že pouhé „nic“ dokáže obrátit stroj proti člověku, učinit z něj nástroj zajetí, znehybnění, frustrace, ba i mučení na úrovni nejelementárnějších potřeb (dva veliké stroje ve filmu *Moderní doba* [Modern Times] jsou konfrontovány s prostým lidským stravováním, kterému kladou do cesty nerozpletitelné nesnáze). V sérii filmů s Charliem se nespokojujeme s tím, že znovu nalézáme či spíš zachycujeme u zdroje zákony malé formy: zmatení, ztotožnění se s prostředím (Charlie v písku, Charlie-socha, Charlie-strom, ztělesnění prorocství lady Macbeth...); nepatrný rozdíl, který způsobuje převrácení situace, jako rozdvojení osobnosti postavy, na níž všecko závisí, ve filmu *Zlaté opojení* (The Gold Rush) nebo *Světla velkoměsta* (City Lights); okamžik jako kritický moment situací, které lze postavit proti sobě, Charlie zachycený v okamžiku, Charlie kráčející od jednoho okamžiku

k dalšímu okamžiku, z nichž každý vyžaduje všechny jeho improvizací síly; konečně vesmírná linie, kterou takto rýsuje, jako ložený tah, který se projevuje již v hranatých změnách jeho chůze a který nakonec propojuje její úseky a její směry jenom tím, že je seřazuje na dlouhé cestě, do níž se Charlie viděný zezadu hrouží, mezi kůly a stromy bez listů, nebo na hranici, kterou sleduje, pajdá cikcak mezi Amerikou, kde na něho číhá policie, a Mexikem, kde na něho čekají bandité. To je tedy celá hra indexů a vektorů, která ustavuje znak groteskního obrazu: elipsa ve svých dvou významech.

Právě zákon indexu, nepatrný rozdíl v jednání, který zdůrazňuje nekonečnou vzdálenost dvou situací, se ovšem zdá jakoby všudypřítomný v grotesce obecně. Harold Lloyd rozvíjí obzvláště jednu variantu, která přemísťuje postup – od obrazu-akce k čistému obrazu-vjemu. Dostáváme první vjem, například Harold v drahém voze znehybněném při zastavení; pak se objeví druhý vjem, když se vozidlo dá do pohybu a ukáže Harolda na bicyklu chudáka. Byl jenom zarámován oknem automobilu a nekonečně malý rozdíl mezi těmito dvěma vjemy nám dovolí tím spíš uchopit nekonečnou vzdálenost situací „bohatý – chudý“. Stejně tak v jedné krásné scéně z filmu *O patro výš* (Safety Last) nám první vjem ukazuje shrbeného sedícího muže, mříže, visící smyčku, plačící ženu, faráře, který káže, zatímco druhý vjem odhaluje, že se jedná pouze o loučení na peronu nádraží, kde je každý prvek docela oprávněný.

Chceme-li definovat Chaplinovu originalitu, to, co mu dalo v grotesce nezastupitelné místo, pak musíme hledat jinde. Chaplin si totiž dokázal vybrat blížká gesta a vzdálené odpovídající si situace tak, aby se z jejich vztahu zrodila zároveň se smíchem mimořádně intenzivní emoce a aby touto emocí smích znásobil. Jestliže nepatrný rozdíl v akci navozuje a způsobuje střídání velmi vzdálených nebo proti sobě postavitelných situací, S' a S'', bude jedna z těchto dvou situací „skutečně“ dojemná, hrozná, tragická (a nejen díky optické iluzi jako u Harolda Lloyda). V předchozím příkladu *Dobrý voják Chaplin* (Shoulder Arms) je skutečnou a přítomnou situací válka, zatímco partie kulečnicku ustupuje do nekonečna. A přece neustupuje dost na to, aby nám zabránila se smát; naopak, náš smích nebrání emoci tváří v tvář obrazu války, který se prosazuje a rozvíjí až po zaplavené zákopy. Zkrátka

nekonečná vzdálenost mezi S' a S'' (válka a partie kulečnicku) nás dojímat tím víc, čím víc nás rozesměje sblížení oněch dvou jednání, nepatrný rozdíl v jednání. Je to proto, že Chaplin dokáže objevit minimální rozdíl mezi dvěma dobře vybranými činy, že také dovede vytvořit maximální vzdálenost mezi dvěma odpovídajícími si situacemi, z nichž jedna dociluje emoce, druhá dosahuje čistého komična. Je to okruh smích-emoce, kde jedno odkazuje k malému rozdílu, druhé k velké vzdálenosti, aniž by jedno smazávalo či oslabovalo druhé, nýbrž obě se vzájemně povzbuzují a předávají si štafetu. Není důvod hovořit o tragickém Chaplinovi. Určitě není důvod říkat, že se smějeme, zatímco bychom měli plakat. Chaplinův talent spočívá v tom, že způsobuje obojí najednou, člověk se směje tím více, čím více je dojatý. Ve filmu *Světla velkoměsta* nepředstavují mladá nevidomá a Charlie oddělené role: ve scéně rozuzlení – mezi slepou akcí, která směřuje ke zrušení veškerého rozdílu mezi jedním vláknem a druhým, a viditelnou situací, která se zcela transformuje podle toho, zda Charlie, považovaný za bohatého, drží přadeno, nebo zda ubohý Charlie ztrácí svoje hadry –, jsou tyto dvě postavy ve stejném okruhu, obě dvě komické a dojímaté.

Poslední Chaplinovy filmy současně objevují zvukový film a vydávají Charlieho smrti (nejenom Verdoux se znovu stává Charliem, když kráčí na smrt, ale i diktátor, který vystupuje na tribunu, se směšuje s Charliem vystupujícím na popraviště). Týž princip jako by tedy nabyl nové síly. Bazin trval na následujícím: *Diktátor* (The Great Dictator) by nebyl možný, kdyby Hitler ve skutečnosti nebyl převzal a ukradl Charlieho knírek.⁹⁾ Mezi malým židovským holičem a diktátorem je tak malý rozdíl, jako je rozdíl těchto dvou knírků. A přece z toho vycházejí dvě nekonečně vzdálené situace, které lze postavit proti sobě tak jako situace oběti a kata. Stejně tak je ve filmu *Monsieur Verdoux* rozdíl mezi dvěma stránkami nebo chováními téhož muže, vraha žen a milujícího manžela chromé choti, tak mizivý, že je třeba veškeré intuice manželky, aby jednoho dne vytušila, že se „změnil“. Jak říká Mireille Latilová, není to věcí neschopnosti, je to věcí velkého nápadu, že Chaplin v obou polohách pana Verdoux, „téměř nestřídal vzezření postavy a nic na své hře

⁹⁾ Bazin a Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, s. 28–32.

neměnil“.¹⁰⁾ Z malého, prchavého rozdílu přesto vychází velká vzdálenost opačných situací, o nichž svědčí frenetické pobíhání sem a tam mezi falešnými bydlíšti a pravým domovem. Chce snad Chaplin v těchto dvou filmech říci, že v každém z nás je nějaký Hitler, nějaký možný vrah? A že jsou to jen situace, které nás činí dobrými nebo zlými, oběťmi či katy, schopnými milovat nebo ničit? Nezávisle na hloubce nebo plytkosti podobných myšlenek se nezdá, že by to byl Chaplinův způsob uvažování, snad jen velmi podružně. Neboť ještě důležitější než ony dvě opačné situace dobrého a zlého jsou skryté *promluvy*, které se jako takové vyjadřují na konci těchto filmů. Také proto tyto filmy povedou současně k postupnému dobytí zvukového filmu a k postupné eliminaci Charlieho. Promluvy ve filmu *Diktátor* a *Monsieur Verdoux* říkají, že sama Společnost se dostává do situace, kdy dělá z každého mocného člověka krvavého diktátora, z každého obchodníka vraha, doslova vraha, protože nám dává velký zisk z toho být špatní, místo aby vytvářela situace, v nichž se svoboda, lidskost mísí s naším zájmem nebo se smyslem naší existence. To je myšlenka blížká Rousseauovi, a to Rousseauovi, jehož společenská analýza byla od základu realistická. Je tedy vidět, co se s posledními Chaplinovými filmy změnilo. Promluva jim přináší zcela nový rozměr a vytváří „diskurzivní“ obrazy.

Nejedná se už pouze o dvě opačné situace, které zdánlivě vznikají z nepatrných rozdílů mezi jednáními, mezi lidmi nebo v tomtéž člověku. Jedná se o dva stavy společnosti, o dvě Společnosti, které lze postavit proti sobě, z nichž jedna činí z malého rozdílu mezi lidmi nástroj nekonečné vzdálenosti situací (tyranie) a druhá by z malého rozdílu mezi lidmi učinila proměnnou velké společné a společenství se týkající situace (Demokracie).¹¹⁾ V němé sérii mohl Chaplin dosáhnout tohoto tématu pouze idylickými obrazy nebo snem (velký sen z filmu *Chaplin strážcem veřejného pořádku* [Easy Street] nebo idylický obraz ve filmu

¹⁰⁾ Mireille Latil Le Dantec, *Chaplin ou le poids d'un mythe*, Cinématographe, č. 35, únor 1978 („Verdoux podvodník dojímat bohatou ženu, když jichne nad poslední nemocí své choti, rozhlížeje se po zahradě plné růží, odkud nedlouho předtím ironicky stoupal dým, stopa jeho zločinu. Avšak tato manželská fikce hrůzně připomíná skutečnost jeho lásky k jeho pravé ženě a kvetoucí rámeček jeho domu.“)

¹¹⁾ Srov. závěrečný projev filmu *Diktátor*, jehož část je publikována Bazinem a Rohmerem.

Moderní doba). Ale realistickou sílu dá tématu až zvukový film ve formě promluv. Lze možná říci, že Chaplin je jedním z těch tvůrců, který nejvíce nedůvěřoval mluvenému filmu a který jej zároveň radikálně, originálně využil: zvukový film slouží Chaplinovi k tomu, aby vnesl do kinematografie Figuru promluvy a transformoval takto počáteční problémy obrazu-akce. Odtud mimořádný význam *Diktátora*, kde se závěrečný projev (ať je jeho skutečná hodnota jakákoli) ztotožňuje s veškerou lidskou řečí, představuje vše, co člověk může říci ve vztahu k falešnému jazyku nesmyslu a teroru, hluku a zuřivosti a co Chaplin geniálně nalézá v tyranových ústech. Groteskní malé formě nic nechybělo; avšak Chaplin ji ve svých posledních filmech posouvá k hranici, která ji znovu připojuje k velké formě a která již grotesku nepotřebuje, uchovává si z ní ovšem její sílu a znaky. Je to skutečně stále onen malý rozdíl, který se vyhloubí ve dvou nesouměřitelných nebo opačných situacích (odtud trýznivá otázka filmu *Světla ramp* [Limelight]: jaké je to „nic“, ona trhlina stáří, ten malý rozdíl v opotřebování, který způsobuje, že krásné klaunské číslo se stává žalostnou podívanou?). Avšak v posledních filmech, také a zvláště ve *Světlech ramp*, představují malé rozdíly mezi lidmi nebo u téhož člověka samy o sobě stavy života na nejnižší úrovni, variace životního elánu, který klaun může vyjádřit mimicky, zatímco situace, které lze postavit proti sobě, se stávají dvěma stavy společnosti, jeden nelitostný a proti životu, druhý, který ještě může umírající klaun zahlédnout a sdělit uzdravené ženě. Také ve *Světlech ramp* probíhá vše uvedením promluvy, uvedením na shakespearovský způsob, nejvíce shakespearovský ze tří Chaplinových promluv. Chaplin si na to vzpomene, když se král ve filmu *Král v New Yorku* (A King in New York) pouští do projevu Hamleta, který je jako rub nebo protinožec americké společnosti (demokracie se stala „královstvím“, poněvadž Amerika se stala společností propagandy a policie).

Situace Bustera Keatona je zcela odlišná. Keatonův paradox spočívá v tom, že grotesku vepsal přímo do velké formy. Je-li pravda, že groteska náleží svou podstatou malé formě, pak u Keatona existuje něco neporovnatelného, dokonce i s Chaplinem, který dobývá velkou formu jenom figurou promluvy a relativním vymazáním groteskní postavy. Hluboká originalita Bustera Keatona spočívá v tom, že naplnil velkou formu groteskním

obsahem, který zdánlivě odmítala, že navzdory veškeré pravděpodobnosti usmířil grotesku a velkou formu. Hrdina je jako nepatrný bod přivtělený do nesmírného a katastrofického prostředí, do prostoru proměn: rozsáhlé měnící se krajiny a deformovatelné geometrické struktury, peřeje a vodopády, veliká loď unášená mořem, město smetené cyklonem, most, který se zhroutil jako rovnoběžnostěn srovnaný do přímky... Keatonův pohled, jak jej popisuje Benayoun, vyzařující z anfasu nebo z profilu, vidí jednou vše z pozice periskopu, jindy zas daleko z pozice hlídky.¹²⁾ Je to pohled stvořený pro velké vnitřní a vnější prostory. Před našimi vlastními zraky se současně rodí typ obrazů v grotesce neočekávaných. To je úvod filmu *Frigo, oběť krvinné msty* (Our Hospitality) s nocí, bouří, blesky, dvojí vraždou a vyděšenou ženou, čistý Griffith. Je to také cyklon z *Plavčička na sladké vodě* (Steamboat Bill, Jr.), udušení potápěče na dně moře ve filmu *Frigo plave* (The Navigator), srážka vlaku a povodeň ve *Frigovi na mašině* (The General), strašlivý boxerský zápas ve *Frigových cestách ke kráse a síle* (Battling Butler). Někdy je to speciálně nějaký prvek obrazu: čepel šavle, která se hrouží do nepřítelových zad v *Frigovi na mašině*, nebo nůž, který ve filmu *Kameraman* (The Cameraman) vklouzne do ruky čínskému demonstrantovi. Vezměme si příklad boxerského zápasu, protože tímto tématem prošly všechny grotesky. Charlieho zápasy zcela odpovídají zákonu malé formy: zápas-balet nebo zápas-úklid. Ale ve *Frigových cestách ke kráse a síle* jsou tři zápasy: jeden zápas, který se zdá být skutečný, je-li vnímán ve své násilnosti; tréninková hodina pojednaná tradičním groteskním způsobem, Keaton jako lechtivé děcko, které poskakuje a je pak ohrožováno otcem-trenérem; a konečně vyřizování účtů mezi Keatonem a šampionem, ve vší své ohavnosti, s tělem, které se třese strachem, s pokroucením a zhmožděním kůže pod ranami, s nenávisí, jež se objevuje ve tváři. Je to jedna z největších obžalob boxu. Lépe pak rozumíme historce, kterou Keaton vypravoval: když si přál udělat potopu, producent mu namítl, že takovými věcmi nemůže lidi rozesmát; na to mu Keaton odpověděl, že Chaplin také rozesmál první světovou válkou; producent však trval na svém a akceptoval jen cyklon (protože zřejmě nevěděl,

¹²⁾ Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Ed. Herscher.

kolik mrtvých mají cyklony na svědomí).¹³⁾ Producent má správnou intuici: jestliže Chaplin vzbuzuje smích první světovou válkou, je to proto, jak jsme viděli, že vztahuje hroživou situaci ke směšnému rozdílu, který je sám o sobě malý. Keaton se naopak ukazuje ve scéně nebo situaci vně groteskního v obrazu-limitu, stejně tak u cyklonu jako u zápasu. Již se nejedná o malý rozdíl, který přispěje k uplatnění situací, jež je možno postavit proti sobě, jedná se o velké rozpětí mezi danou situací a očekávanou komickou akcí (zákon velké formy). Bude toto rozpětí zaplněno, a to nejen tak, že ke komickému jednání „přece jen“ dochází, ale i tak, že toto jednání pokrývá celou situaci, zmocňuje se jí a shoduje se s ní? Chaplin ani Keaton nejsou označováni za tragické. Ale důvod je u obou autorů naprosto rozdílný.

U Bustera Keatona je jedinečný způsob, jakým pozdvihuje grotesku přímo k velké formě. Používá však několika postupů. První nazývá David Robinson „gag-dráha“ [gag-trajectoire]. Mobilizuje celé umění rychlé montáže: tak ve filmu *Láska kvete v každém věku* hrdina jakožto Říman uniká ze žaláře, popadne štít, vybíhá po schodišti, vytáhne oštěp, skočí na koně a vzpřímen proskakuje vysokým oknem, posune dva pilíře, strhne strop, zmocní se dívky, sklouzne se po oštěpu a skáče do nosítek právě v okamžiku, kdy je odnášejí. Anebo moderní hrdina vyskakuje z vysokého domu na strom, ale padá, zachytí se ochranné stříšky, spadne na rouru, která se vyvléká z háku a přenáší ho o dvě poschodí níž do požárního hydrantu, odkud sjede po poplachové tyči a naskakuje dozadu do hasičského vozu, který právě vyjíždí. Ostatní grotesky včetně Chaplinových obsahují mimořádně rychlé honičky a běhy s jistou stálostí v rozmanitosti, ale Buster Keaton je možná jediný, kdo z nich dělá čistě nepřetržité tratě. Největší rychlosti na trati je dosaženo v *Kameramanovi*, kde mladá dívka telefonuje hrdinovi, který se žene do New Yorku a ocitá se u ní už v té chvíli, kdy ona zavěšuje. Nebo bez montáže v jediném záběru ve filmu *Friigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock, Jr.) prolézá Keaton poklopem na střechu vlaku, přeskakuje z jednoho vagonu na druhý, zachytí řetěz cisterny, který je vidět od začátku, a je smeten na koleje přívalem vody, kterou vypustil, a utíká

¹³⁾ Citováno Davidem Robinsonem, *Buster Keaton*, Revue du cinéma, č. 234, prosinec 1969; k filmu *Plavčík na sludké vodě*, s. 74.

do dále, zatímco dva přicházející lidé jsou smáčeni záplavou. Gag-dráha je také získáván změnou záběru, přičemž herec zůstává nehybný: tak ve slavné sekvenci snu ve *Friigovi jako Sherlockovi*, kdy střihy ukazují po sobě zahradu, ulici, propast, písčnou dunu, útes bičovaný mořem, sněžnou pláň a konečně se vracejí k zahradě (stejně tak projížďka v nehybném voze díky změnám dekorací).¹⁴⁾

Jiný postup bychom mohli nazvat strojový gag. Životopisci a komentátoři Keatonova díla zdůrazňovali jeho zálibu ve strojích a v tomto směru jeho příbuznost nikoli snad se surrealismem, nýbrž s dadaismem: stroj-dům, stroj-loď, stroj-vlak, stroj-kino... Stroje, a nikoli nástroje: zaprvé je zde důležitý aspekt rozdílnosti od Chaplina, který pracuje s nástroji a *staví se proti* stroji. Na druhém místě ovšem dělá-li Keaton ze strojů své nejcennější spojení, je to proto, že jeho postava je vynalézá a je jejich součástí, jsou to stroje „bez matky“ jako Picabiovy stroje. Mohou se vymknout jeho kontrole, stát se absurdními anebo být takovými od začátku, komplikovat jednoduché: neustále slouží tajnému vyššímu účelu, v hlubinách Keatonova umění. Modelový dům ve filmu *Friigo staví dům* (One Week), jehož části byly smontovány nepořádně a který se stane vírem, *Scarecrow* (Strašák), kde dům bez matky a z jednoho kusu plete každou možnou věc s jinou, každé kolečko s jiným, vaříč s gramofonem, vanu s divanem, postel s varhanami: takové stroje-domy činí z Keatona dokonale dadaistického architekta. Na třetím místě však nás samy vedou k otázce: jaký je účel absurdního stroje, tato čistá forma nonsensu u Keatona? Jsou to zároveň geometrické struktury a fyzické kauzality. Ale v celku Keatonova díla spočívá jejich zvláštnost v tom, že jsou geometrickými strukturami se „zmenšující“ funkcí nebo fyzickými kauzality s „vracející se“ funkcí.

Ve filmu *Friigo plave* není stroj jen velký parník sám o sobě: je to parník pojmáný ve zmenšující funkci, kde každá z jeho částí, určená pro stovky osob, je přizpůsobována osamocené a prostředků zbavené dvojici. Obraz, obraz-limit je tedy objektem

¹⁴⁾ Budeme se odvolávat na analýzy Davida Robinsona, často záběr po záběru: nejen pro film *Láska kvete v každém věku* a *Friigo jako Sherlock Holmes*, ale i pro velkou scénu peřejí a vodopádů ve filmu *Friigo, oběť krevní msty* (s. 46–48). Stejně tak pro stálou pozici postavy při změnách dekorací a technických problémech s geometrií, které se tehdy vyskytují (za nepřítomnosti zadních projekcí): srov. s. 53–54.

série, která nezamýšlí hranici překročit nebo jí dosáhnout, ale přitáhnout, polarizovat. Jak uvařit malé vejce v obrovském hrnci? U Keatona se stroj nedefinuje ohromností, implikuje ohromnost, avšak odhaluje zmenšující funkci, transformující ohromnost díky důmyslnému systému, který je sám strojový, vybraný z hromady kladek, lan a pák.¹⁵⁾ Stejně tak ve filmu *Frigo na mašině* ani neuvěříme, že mladá dívka, příkládající pod kotel lokomotivy docela malé kousíčky dřeva, se chová neobratně a nepřizpůsobivě. Je to přesto pravda, ale uskutečňuje zároveň Keatonův sen vzít největší stroj na světě a udržovat jej v chodu docela malými prvky, změnit jej takto k použití pro každého, udělat z něho věc všech. Keatonovi se stává, že přechází přímo od skutečného velkého stroje k jeho reprodukci jako hračce, například na konci filmu *Frigo u kováře* (The Blacksmith). Ve *Frigovi a krávi* (Go West) provádí velice různá zmenšení, od maličkého revolveru k malému telátku, které má shromáždit obrovské stádo. Takový je účel samotného stroje: nezahrnuje pouze své velké součástky a soukolí, zahrnuje rovněž své obrácení v malé, své obrácení k malému, mechanismus transformace, který jej přizpůsobuje osamělému člověku, ztracené dvojici, bez ohledu na kompetence a specializace. *Must* to být součástí stroje: nejsme si v tomto směru jisti, že Keatonovi schází politické vidění, které je naopak přítomno u Chaplina. Existují spíše dvě velice rozdílná „socialistická“ vidění, jedno humanisticko-komunistické u Chaplina, druhé strojově-anarchistické u Keatona (trochu jako Illich, který vyžaduje právo na užívání velkých strojů nebo jejich zmenšování).

Tato zmenšení se mohou provádět pouze procesy fyzické příčinnosti, které procházejí oklikami, prodlouženími, nepřímými cestami, svazky mezi různorodostmi, dodávající stroji nezbytný prvek absurdnosti. Již v sérii o Malcovi, ve filmu *Frigo král štěstí* (The High Sign) navrhuje neobvyklé zkrácení příčinné série: stroj na střílení, kde hrdina šlape na skrytý pedál, takže systém lan a kladek srazí kost, na kterou chce dosáhnout pes taháním za šňůru takovým způsobem, že rozezní zvonek terče (na to, aby se

stroj rozbil, stačí jediná kočka). Vzpomeneme si na kresby Ruba Goldberga, které jsou také dadaistické: zázračné příčinné série, kde například „podání dopisu na poště“ prochází dlouhým sledem nesourodých ozubených mechanismů vzájemně do sebe zapadajících, začínajícím botou, která kope rugbyový míč do nádrže, a pak se konečně převod od převodu před očima odesílatele objeví štítek, na němž je napsáno *You Sap Mail that Letter*. Každý prvek série je takový, že sám nemá žádnou funkci, žádný vztah k cíli, ale nabývá je vztahem s jiným prvkem, který sám nemá žádnou funkci ani vztah... atd. Tyto příčinnosti fungují prostřednictvím série výpadků: některé Tinguelyho stroje, blízké strojům Keatonovým, sestávají z několika struktur, z nichž každá obsahuje nějaký prvek, který není funkční, ale který se jím stává v další struktuře (babička, která šlape v automobilu, neuvede do pohybu vůz, ale spustí stroj na řezání dřeva...). Těmito vratnými kauzalitami se uskutečňuje osvojování velkých geometrických struktur, ale také rozvinutí velkých drah. Struktura je náčrtem dráhy, ale dráha není o nic méně trasou stroje. Každá dráha sama ustavuje nějaký stroj, jehož jedním kolečkem mezi rozličnými prvky je člověk, jako například Mechanik sedící na hybné páce lokomotivy, která vtahuje jeho nehybné tělo do série kruhových oblouků. Obě základní formy gagu u Keatona, gag-dráha a strojový gag jsou aspekty téže skutečnosti, stroje, který produkuje člověka bez matky nebo člověka budoucnosti. Velké rozpětí mezi nesmírnou situací a nepatrným hrdinou bude zaplněno těmi zmenšujícími funkcemi a vratnými sériemi, které činí hrdinu rovným situaci. Takto Keaton vynalézá grotesku, která nedbá na žádné zjevné podmínky žánru a jako rámeček si přirozeně bere velkou formu.

¹⁵⁾ D. Robinson: „Mladá a bohatá dvojice, která se nikdy nenaučila postarat se o sebe, vyjíždí na opuštěném parníku ponechána napospas moři. Obvyklé existenční nespáze zvyšuje fakt, že vše, co loď nabízí, není určeno jedincům, ale tisícům lidí... Musejí se vyrovnávat s vybavením pro domácnost používaným obyčejně stovkami osob.“ (s. 54–56).

1 | Rozlišení mezi oběma akčními formami je samo o sobě jednoduché a jasné, avšak způsoby jeho užití jsou složité. Viděli jsme, že vliv mohly mít otázky rozpočtu, ale že nebyly určující, jelikož malá forma – stejně jako velká – k tomu, aby se vyjádřila a rozvíjela, potřebuje široké plátno, bohatou výpravu a barvy. Je třeba brát v úvahu, že Malé a Velké je zde užito v Platónově smyslu slova; u něho jim odpovídaly dvě Ideje; a Idea, to je ve skutečnosti především forma jednání. To není bez důsledků pro kinematografii. Někteří autoři proto dávají přednost jedné nebo druhé formě nebo mají nadání pro jednu či druhou formu; přesto si však občas vypůjčují tu druhou formu, a to buď proto, aby vyhověli novým požadavkům, nebo proto, aby si dopřáli změnu, odpočinuli si, vyzkoušeli si něco jiného, udělali určitou zkušenost atd. Například Ford je mistrem velké formy se synznaky a dvojčelny: neudělal však o nic méně mistrovských děl malé formy, přičemž použil indexy (to je případ filmu *Světla přistavů* [The Long Voyage Home], kde je útok letadel ohlašován pouze zvukem a rozbouřením moře vlnami na přední palubě lodi). Jiní autoři přecházejí snadno od jedné formy k druhé, jako kdyby žádnou nepreferovali: viděli jsme to u Hawksových černých filmů, ale je tomu tak proto, že dokázal objevit originální formu, formu s deformacemi, schopnou hrát si s oběma druhými, jak o tom svědčí jeho westerny. Znak takových deformací, transformací a transmucí nazveme *Figurou*. Existují zde všechny možné druhy estetických a tvůrčích posuzování, která přesahují otázku obrazu-akce a která se samozřejmě nevyskytují jenom v rámci americké kinematografie, nýbrž týkají se ve všech dobách celé kinematografie.

Malé a Velké totiž neoznačuje pouze akční formy, ale koncepcí, způsoby pojmání a nahlížení nějakého „syžetu“, vyprávění nebo scénáře. Koncepcí, tento druhý smysl Ideje, je v kinematografii o to podstatnější, že obvykle předchází scénář a určuje jej, ale může rovněž přijít až po (Hawks trval na tomto bodě, na nedůležitosti scénáře, kterou může nabýt zcela hotový scénář). Koncepcí zavazuje režii, deкупáž a montáž, které na scénáři nějakým

jednoduchým způsobem nezávisí. Michail Romm uvádí rozhovor, který vedl s Ejzenštejnem, když dělal film *Pyška* (Kulička) podle Maupassantovy povídky.¹⁾ Ejzenštejn se nejprve táže: kterou ze dvou částí vyprávění si vyberete: na jedné straně Rouen, německá okupace a nejrůznější druhy postav, na druhé straně příběh dostavníku? Romm odpovídá, že si vybere dostavník, onen „drobný příběh“. Ejzenštejn odvětí, že on osobně by si vybral tu první, velkou: je to dokonalá alternativa mezi dvěma formami obrazu-akce, SAS' a ASA'. Poté Ejzenštejn žádá Romma o jeho „objasnění režijního postupu“: Romm odpovídá vysvětlením svého scénáře, Ejzenštejn však odvětí, že to naprosto není smyslem jeho otázky. Otázkou je, jak Romm pojímá scénář, jak vidí například první obraz. „Chodba, dveře, detail, boty přede dveřmi,“ odpovídá. Ejzenštejn vyvozuje: nuže natočte boty tak, aby to byl překvapivý obraz, i kdybyste měl natočit jen tento... Což, zdá se nám, znamená: vyberete-li si malou formu ASA', pak udělejte obraz, který bude skutečně indexem, který funguje jako index. Ejzenštejn si možná připomíná příkladný úspěch žánru, Pudovkinovy střevíce ve filmu *Bouře nad Asií*. Pudovkin to sám vysvětluje: „drží se idey“ svého filmu, opravdu ho sestavuje, nikoli díky scénáři, ale když si představuje konkrétního a bezvadně vyleštěného anglického vojáka, který se vyhýbá tomu, aby si zablátil boty za pochodu, a který potom prochází stejnou ulicí, brodí se bahnem a nevšímá si toho.²⁾ Toto je „vysvětlení režijního postupu“. Mezi oběma chováními A a A' se cosi odehrálo, bylo třeba, aby se voják ocitl ve zneklidňující, téměř ponižující situaci (oprava Mongola), jejímž indexem je A'. A to je nejobecnější postup Pudovkinova díla: ať je velikost zobrazovaného prostředí jakákoli, Sankt Petěrburg nebo mongolské stepi, ať je velkolepost očekávané revoluční akce jakákoli, postupuje se od scény, v níž chování odhalují určitý aspekt situace, k jiné scéně, přičemž každá scéna označuje určitý okamžik vědomí a spojuje se s ostatními, aby formovaly progresivní pohyb vědomí, který se stává přiměřený celku odhalené situace. Romm je Pudovkinovým žákem mnohem víc, než si myslí (v generaci, pro niž je velká forma často pouhým přežitkem nebo požadavkem, který uložil Stalin). Rommův film

¹⁾ Michail Romm, *Cahiers du cinéma*, č. 129, duben 1970.

²⁾ Pudovkin citovaný Georgesem Sadoulem, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, s. 487.

Devět dní jednoho roku (Devjať dnej odnogo goda) postupuje prostřednictvím jasně rozlišených dnů, z nichž každý má své indexy a jejichž celek je rozvojem v čase. Navíc ve filmu *Obyčejný fašismus* (Obyknovennyj fašizm) usiloval o takovou montáž dokumentů, která by se dokázala vyhnout dějinám fašismu nebo rekonstruování velkých událostí: bylo třeba ukázat fašismus jako situaci, která se odkrývala na obyčejném chování, každodenních událostech, postojích lidu nebo gestech vůdce zachycených v jejich psychologickém obsahu jako momenty choré mysli.

Viděli jsme, jak si sovětská filmaři definovali dialektickou koncepci montáže; byla to nicméně definice nominální, která je dokázala odlišit od ostatních velkých kinematografických proudů, která však nebránila jejich vlastním vzájemným hlubokým rozdílům ani jejich antagonismům, natolik se každý z nich zajímal o určitý aspekt nebo o speciální „zákon“ dialektiky. Dialektika pro ně nebyla záminkou a nebyla ani teoretickou a dodatečnou reflexí: byla to především koncepce obrazů a jejich montáže. Pudovkina zajímá zákon kvantity a kvality, kvantitativního procesu a kvalitativního skoku; všechny jeho filmy nám ukazují okamžiky a přetržité skoky uvědomování si jako něco, co předpokládá stálý lineární vývoj a postup v čase, ale také na ně reagují. Je to malá forma ASA' se svými indexy a vektory, kostra, ale prostoupená dialektikou: lomená linie přestala být nepředvídatelná a stává se „linií“ politickou a revoluční. Je zjevné, že Dovženko koncipuje jiný aspekt dialektiky, zákon celku, souboru a částí: jak celek přítomný již v částech musí projít od stavu o sobě ke stavu pro sebe, od virtuálního k aktuálnímu, od starého k novému, od legendy k historii, od snu ke skutečnosti, od Přírody k člověku. To zpěv země prochází všemi písněmi člověka, i těmi nejsmutnějšími, a skládá se opět ve velký revoluční zpěv. S Dovženkem dostává velká forma SAS' od dialektiky dech a snovou a symfonickou sílu přesahující hranice organična.

Pokud jde o Ejzenštejna, ten se považuje za učitele všech, protože se zajímá o třetí, podle něho nejhlubší zákon, zákon rozvinutého a překonaného protikladu (jak se Jedno stává dvěma, aby vytvořilo novou jednotu). Jistěže ti ostatní nejsou jeho žáky. Ejzenštejn se však právem domnívá, že vytvořil *transformující se formu*, která je schopna přecházet od SAS' k ASA'. Skutečně „vidí velké věci“, jak to připomíná rozhovor s Rommem. Když však

vychází z velkého organického zobrazení, z jeho spirály nebo z jeho dechu, traktuje je tak, že dává spirálu do vztahu k příčině nebo zákonu „růstu“ (zlatý řez), a že tedy určí v organickém zobrazení stejně tolik cézur jako zastavení dechu. A vidíme, že jeho cézury označují krize nebo přednostní okamžiky, které samy zase vstoupí podle vektorů do vztahu jedněch s druhými: také bude patetično, jež si vezme na starost „vývoj“ tím, že provede kvalitativní skoky mezi dvěma okamžiky dovedenými k jejich vrcholu. Tato vazba patetična s organičnem, podle Ejzenštejna „patetizace“, pracuje tak, jako by se malá forma zevnitř naroubovala na velkou formu. Zákon malé formy (kvalitativní skoky) se neustále kombinuje se zákonem velké formy (celek vztažený k příčině). Tak se přechází od velkých synznaků-duelů k indexům-vektorům: ve filmu *Křižník Potěmkin* jsou krajina, silueta lodi v mlze synznakem, ale kapitánův lorňon houpačící se v lanoví, je indexem.

Ejzenštejnova transformující se forma často vyžaduje složitější okruh: transformace bude nepřímá, o to však účinnější. Jedná se o složitou otázku „montáže atrakcí“; analyzovali jsme ji již dříve a definovali ji vkládáním speciálních obrazů, buď divadelních či scénografických zobrazení, nebo sochařských či výtvarných zobrazení, která jako kdyby přerušovala běh děje. Ve druhé části filmu *Ivan Hrozný* je situace dvakrát vystřídána divadelním zobrazením, které nahrazuje jednání nebo předjímá jednání, jež přijde: jednou to jsou bojaři, kteří posvěcují své popravené druhy, jindy je to Ivan, který poskytuje své příští oběti pekelnou podívanou na klauny a cirkus. Akce se naopak může protahovat v sochařských a výtvarných zobrazeních, která nás vzdalují od přítomné situace: samozřejmě kamenní lvi v *Potěmkinovi*, ale především skulpturní série v *Deseti dnech, které otřáslý světem* (například volání kontrarevolucionářů k bohoslužbám pokračuje sérií afrických fetišů, hinduistických božstev a čínských buddhů). V *Generální linii* nabývá tento druhý aspekt svého plného významu: jednání se zastavilo, bude odstředivka fungovat? Padá jedna kapka, potom proud mléka, který se však prodlužuje v zástupných obrazech vodotrysků a ohňostrojí (mléčná fontána, exploze mléka). Psychoanalýza podrobila tyto slavné obrazy odstředivky a toho, co následuje, tak dětinskému pojednání, že se stalo obtížným nalézt znovu jejich prostou krásu.

Technická vysvětlení, která podává sám Ejzenštejn, jsou nejlepší vodítkem. Říká, že jde o to „patetizovat“ něco skromného a každodenního; již to není situace Potěmkina, která byla patetická sama o sobě. Je tedy zapotřebí, aby kvalitativní skok nebyl již pouze materiální, týkající se obsahu, ale aby se týkal formy a přecházel od jednoho obrazu k docela jinému druhu obrazu, který bude mít jen *nepřímý reflexivní vztah* s počátečním obrazem. Ejzenštejn dodává, že pro tento jiný druh obrazu měl na výběr mezi zobrazením divadelním a zobrazením výtvarným: ale divadelní zobrazení, takové jako tančící rolníci na Lysém vrchu, by bylo směšné a navíc divadelní způsob již použil v jedné předcházející scéně téhož filmu. Potřeboval tedy dostatečně silné výtvarné zobrazení, aby se s jeho pomocí oklikou opět vrátil k ději. Taková byla role vody a ohně.³⁾

Vezměme si nyní znovu oba případy. Na jedné straně v divadelním zobrazení nevyvolává skutečná situace okamžitě jednání, které jí odpovídá, ale vyjadřuje se ve fiktivním jednání, které jenom předznamená záměr nebo příští skutečné jednání. Namísto $S \rightarrow A$ máme: $S \rightarrow A'$ (fiktivní divadelní jednání), A' slouží od nynějška jako index skutečného jednání A , které se připravuje (zločin). Na druhé straně ve výtvarném zobrazení jednání neodhaluje ihned situaci, kterou obklopuje, ale samo se vyvíjí ve velkolepých situacích, které zahrnují implikovanou situaci. Namísto $A \rightarrow S$ máme: $A \rightarrow S'$ (výtvarné zpodobení), S' jako synznak nebo obklopující sloužící reálné situaci S , která se rozkryje jenom jeho prostřednictvím (radost vesnice). V jednom případě situace odkazuje na jiný obraz než na obraz toho jednání, které podnítl, a ve druhém případě jednání odkazuje na jiný obraz než na obraz situace, kterou indikuje. Ukazuje se tedy, že v prvním případě je malá forma jakoby vstříknuta do velké formy prostřednictvím divadelního zobrazení; a ve druhém případě je velké forma vstříknuta do malé prostřednictvím zobrazení sochařského nebo výtvarného. V každém případě již neexistuje přímý vztah nějaké situace a jednání, určitého jednání a situace: mezi dvěma obrazy nebo mezi dvěma prvky obrazu zasahuje třetí, který zajišťuje obrácení forem. Řekli bychom, že základní dualita, která charakterizovala

³⁾ Ejzenštejnův velice podrobný komentář se nachází v kapitole *La centrifugeuse et le Graal, La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

obraz-akci, má tendenci přerůst do vyšší instance jako jakási „třefost“, schopná konvertovat obrazy a jejich prvky. Půjčme si příklad od Kanta: despotický Stát se představuje přímo v určitých jednáních jakožto otrocká a mechanická organizace práce; ale „ruční mlýnek“ bude nepřímým zpodoběním, v němž se tento Stát odráží.⁴⁾ Ejzenštejnův postup ve filmu *Stačka* (Stávka) je přesně týž: carský Stát se představuje přímo ve střelbě do manifestujících, ale „jataka“ jsou současně nepřímým obrazem, který odráží tento Stát a který zpodobňuje toto jednání. Ejzenštejnovy „atrakce“, ať už jsou divadelní nebo výtvarné, nezajišťují pouze obrácení jedné formy jednání v druhou, ale dovádějí situace a jednání do krajnosti, pozdvihují je až ve třetí formu, která přesahuje jejich konstitutivní dualitu. Úřady, které kontrolovaly sovětskou kinematografii, nebyly na tyto nepřímé obrazy nutně vnímavé a mohly v nich dokonce spatřovat nebezpečný, úchylkářský postup. A tak může Ejzenštejn až v *Que viva Mexico!* dosáhnout svobodného vývoje divadelních a výtvarných zobrazení, která odrážejí Ideu života a smrti v Mexiku, spojující scény a fresky, skulptury a dramata, pyramidy a bohy (ukřižování, býčí zápasy, ukřižovaný býk, velký ples smrti...).

Figury jsou tyto nové vábné, přitažlivé obrazy, které obíhají obrazem-akcí. Když se Fontanier na počátku 19. století pokouší o svou velkou klasifikaci „figur promluvy“, pak se vskutku to, co takto nazývá, představuje ve čtyřech formách: v prvním případě tropy v pravém slova smyslu – určité slovo vzaté v přeneseném významu nahrazuje jiné slovo (metafory, metonymie, synekdochy); v druhém případě nevlastní tropy – to je skupina slov, věta, která má přenesený význam (alegorie, personifikace atd.); v třetím případě je to jistě substituce, ale slova ve svém striktně doslovném významu podstupují výměny a transformace (inverze je jedním z těchto postupů); poslední případ konečně spočívá ve figurách myšlení, které neprocházejí žádnou modifikací slov (uvažování, přípustek, podpoření, personifikace atd.).⁵⁾ Na této úrovni naší analýzy neklademe žádnou obecnou otázku týkající se vztahu filmu a řeči, obrazů a slov. Zjišťujeme pouze, že kinematografické obrazy mají figury, které jsou jim vlastní

⁴⁾ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* § 59 (to, co Kant zase nazývá „symbol“).

⁵⁾ Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion.

a které svými vlastními prostředky odpovídají čtyřem Fontanierovým typům. Skulpturální nebo výtvarná zobrazení Eizenštejnova jsou obrazy, které zpodobňují nějaký jiný obraz, a i když jsou snímány v sérii, každý je tu sám za sebe. Ale divadelní zobrazení pracují sekvencemi a sekvence obrazů má figurální roli. Poznáváme první dva předcházející případy. Další případy jsou jiné povahy. Doslovné figury, pracující například s inverzí, se v kinematografii vždy velmi rozvíjely, zvláště v travestované grotesce. U Hawkse jsme však viděli, že tyto mechanismy zvratu dosahují stavu autonomní a generalizované figury. Co se týče figur myšlení, přítomných již v Chaplinových mluvených filmech, můžeme odhalit jejich povahu a funkci až později, v další kapitole, protože se již nespokojují s hraním na hranicích obrazu-akce, ale vyvíjejí se do nového typu obrazu, který předchodí figurou pouze ohlašují.

2 | Velké a Malé jakožto Ideje označují současně dvě odlišné formy a dvě odlišné koncepce, jsou však také schopny přecházet jedno v druhé. Mají ještě třetí význam a označují Vize, které tím spíše zasluhují název Ideje. A ačkoli to platí pro všechny autory, které studujeme, chtěli bychom z tohoto hlediska uvažovat o Herzegových akčních filmech jako o mezním případě. Neboť toto dílo se rozděluje podle dvou obsedantních témat, která jsou jako vizuální a hudební motivy.⁶⁾ V jednom pronásleduje nezměrný člověk nezměrné prostředí a připravuje akci, která je stejně velká jako prostředí. Je to forma SAS⁷⁾, ale velice zvláštní: jednání není ve skutečnosti vyžadováno situací, je to šílený podnik, zrozený v hlavě vizionáře, podnik, který se zdá jako jediný schopný vyrovnat se celému prostředí. Anebo se spíše jednání zdvojuje: je vznešená akce, vždy v zámezí, sama ale vyvolávající jiné jednání, jednání heroické, které se pak zase samo konfrontuje s prostředím, proniká neproniknutelné a překonává nepřekonatelné. Je zde tedy současně halucinační dimenze, kde se jednajícím mysl pozdvihuje až k neomezenému v Přírodě, a dimenze hypnotická, kde mysl

vzdoruje mezím, které jí Příroda klade do cesty. A obě dimenze jsou rozdílné, mají figurální vztah. Ve filmu *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, hněv boží) je heroické jednání, sjezd peřejí, podřízeno vznešenému jednání, které jediné odpovídá panenskému pralesu: Aguirrovi plánu být jediným Zrádcem, zradit vše najednou, Boha, krále, lidi, aby v incestním svazku se svou dcerou založil čistou rasu, v níž se Dějiny stanou „operou“ Přírody. A ve *Fitzcarraldovi* (Fitzcarraldo) je heroické (překonání hory těžkou lodí) ještě přímějí prostředkem vznešeného: celý prales se stane chrámem Verdiho Opery a Carusova hlasu. A konečně ve filmu *Das Herz aus Glass* (Srdce ze skla) ukrývá bavorská krajina hypnotické dílo z rubínového skla, ale přesahuje dále do halucinačních krajín, které vyzývají k hledání veliké propasti Vesmíru. Takto se Velké uskutečňuje jakožto čistá Idea ve dvojité povaze krajín a akcí.

Ale ve druhém tématu – nebo v souladu s druhou stránkou Herzogova díla – se Ideou stává Malé a uskutečňuje se nejprve v trpaslících, kteří „sami rovněž začínali malí“, a pokračuje v lidech, kteří sami rovněž nepřestali být trpaslíky. Již to nejsou „dobyvatelé neúžitečného“, ale nepoužitelné bytosti. Již to nejsou vizionáři, ale debilové, idioti. Krajiny se zmenšují nebo se zplošťují, stávají se smutnými a chmurnými, dokonce mají tendenci zmizet. Bytosti, které je obcházejí, už nemají Vize, ale zdají se být redukovány na elementární dotek jako hluchoněmí ve filmu *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Země mlčení a temna) a chodí těsně při zemi podle nejisté linie, která jim dopřává pauzu, pozůstatek vize, jen mezi dvěma utrpeními, v rytmu jejich kroků nebo jejich nestvůrných nohou. Je to způsob chůze Kašpara Hausera (*Jeder für sich und Gott gegen alle* [Každý pro sebe a Bůh proti všem]) v profesorově zahradě. Je to *Stroszek* s jeho trpaslíkem a prostitutkou, s jeho linií útěku z Německa k žalostné Americe. Je to *Nosferatu – Phantom der nacht* (Nosferatu – fantom noci) pojednaný obráceně než u Murnaua, uchopený v děložní regresi, zárodek redukován na své debilní tělo a na to, čeho se dotkne a co vysaje, který se bude šířit ve vesmíru jenom v podobě svého nástupce, malého bodu přechájecího k horizontu ploché země. Je to *Woyzeck* (Vojcek), věčně skloněný nad svým vlastním Utrpením, kde země, rudý měsíc, černý rybník jsou již jen odvozeny z přerývaných indexů namísto

⁶⁾ Srov. M.-L. Potrel-Dorget, *Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog*, Revue du cinéma, č. 342.

z grandiózních „synznaků“.⁷⁾ Tentokrát je to tedy malá forma ASA', ale rovněž redukována na svůj nejochablější aspekt. Neboť v obou případech, v sublimování velké formy a v oslabování malé formy, je Herzog metafyzikem. Je nejmetafyzičtější z filmových tvůrců (ačkoli již německý expresionismus byl proniknut metafyzikou, bylo to však v mezích problému Dobra a Zla, který je Herzogovi lhostejný). Když se Bruno táže, kam odcházejí předměty, které již nejsou k potřebě, lze odpovědět, že odejdou normálně do popelnice, ale tato odpověď je nedostatečná, protože otázka je metafyzická. Bergson kladl tutéž otázku a metafyzicky odpovídal: to, u čeho přestalo užitečné bytí, začíná zcela prostě *být*. A když Herzog poznamenává: *ten, kdo kráčí, je bezbranný*, bylo by možné dále říci, že chodec je vskutku zbaven všech svých sil ve vztahu k automobilům a k letadlům. Ale zde to byla opět metafyzická poznámka.⁸⁾ „Naprostě bezbranný“, to je Brunova definice sebe sama. Chodec je bezbranný, jelikož je tím, kdo začíná být a nepřestává být malým. Je to chůze Kašpara, chůze nepojmenovatelného. A Malé tu vstupuje s Velkým do takového vztahu, že obě Ideje komunikují a vyměňují se, vytvářejí figury. Vznešený plán vizionáře ztroskotal ve velké formě a veškerá jeho skutečnost přešla v ochablosti: Aguirre skončil jako samotář sám na svém oslizlém prámu a jediné potomstvo je z vrhu opic; Fitzcarraldo se oddává poslední podívané na nevalnou skupinu zpívající před nepočetným obecenstvem a malým černým vepřem; a požár sklárny nevede k ničemu jinému, než že dělníci sbírají střepy. Ale naopak neduživí, kráčeji v malém útvaru mají takové dotekové vztahy se světem, že nadouvají a vdechují sám obraz, jako když se hluchoněmé dítě dotýká stromu, kaktusu nebo jako když Woyzeck ve styku s dřevem, které řeže, cítí vystupovat síly Země. A toto uvolnění hmatových hodnot se nespokojuje s tím, že nadouvá obraz: pootevřít jej, znovu do něho uvádí rozsáhlé halucinační vize rozjezdu, vzestupu nebo přejezdu, jako rudý lyžař v plném skoku ve filmu

⁷⁾ Ve velice pěkné knize Werner Herzog, Edilig, analyzoval Emmanuel Carrère tuto nepřítomnost krajiny ve filmu *Woyzeck*, stejně jako analyzoval existenci velikých vizí v jiném případě.

⁸⁾ Herzog podává tuto myšlenku jako samozřejmost v záhybu jedné věty na konci svého chodeckého deníku [journal de marche] *Sur le chemin des glaces*, Hachette, s. 114: „...a protože věděla, že jsem z těch, kdo kráčeji, a jak jsem bezbranně odcházel, porozuměla mi.“

Land des Schweigens und der Dunkelheit, nebo tři velké sny o krajinách ve filmu *Jeder für sich und Gott gegen alle*. Zde jsme tedy rovněž přítomni zdvojení, jež je analogické se zdvojením vznešeného; a všechno vznešené se znovu ocitá na straně Malého. Tak jako u Platóna tu není Malé o nic méně Ideou než Velké. V jednom i v druhém smyslu Herzog ukázal, že albatrosovy velké nohy a jeho velká bílá křídla bylo totéž.

3 | Konečně je třeba určit základní oblasti, kde by malá a velká akční forma projevil současně svou skutečnou odlišnost a všechny své možné transformace. Je to především oblast fyzikálně-biologická, která odpovídá pojmu *prostředí*. Neboť tento pojem označuje v prvním významu interval mezi dvěma tělesy či spíš to, co zaujímá tento interval, fluidum, které na dálku přenáší působení jednoho tělesa na druhé (dotýkání se, jež tak implikuje nekonečně malou vzdálenost). Nacházíme se tedy v charakteristické formě ASA'. Prostředí však poté označovalo atmosféru nebo obklopující okolí, tedy to, co těleso obmyká a působí na ně, dokonce i vzbuzuje případnou reakci tělesa na prostředí: forma SAS'. Přechází se snadno od jednoho významu ke druhému, avšak tyto kombinace nevyhlazují odlišný původ obou idejí, z nichž jedna je v linii mechaniky kapalin, druhá v bioantropologické sféře.⁹⁾

Matematická oblast, která odpovídá pojmu *prostoru*, vyvolává rovněž dvě odlišné koncepce. „Globální“ se bude říkat koncepci, která vychází ze souboru, jehož struktura je dána, aby určila jednoznačné místo a funkci prvků, které náležejí k tomuto souboru (ještě předtím, než je známa jeho povaha). To je prostor-atmosféra, který může podstoupit určité transformace vzhledem k figurám, jež jsou v něm ponořeny: SAS'. Naopak „lokální“ koncepce vychází z infinitesimalního prvku, který spolu se svým bezprostředním sousedstvím vytváří kus prostoru; avšak tyto prvky nebo tyto kusy nejsou k sobě připojeny, dokud nebyla určena linie spojení tečnovými vektory (ASA'). Poznamenejme, že obě koncepce nestojí proti sobě jako celek a část, ale spíš jako dva způsoby,

⁹⁾ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Le vivant et son milieu, Hachette.

jak ustavit jejich vztah.¹⁰⁾ Jedná se o dva prostory, které se liší povahou a které nemají stejnou hranici. Hranicí prvního by byl prázdný prostor, avšak hranicí druhého by byl prostor rozpojený, jehož části se mohou připojovat nekonečně mnoha způsoby. Nicméně existují podmínky, za nichž se přechází z jednoho prostoru do druhého; a samy obě hranice se slučují v pojmu libovolného prostoru. Jsou to však prostory velice rozdílného původu a pojetí. Kdyby měl western čisté geometrické zobrazení, pak by dva aspekty, které jsme analyzovali, odpovídaly těmto dvěma prostorovým formám.

Zatřetí budeme uvažovat o estetické oblasti, která odpovídá pojmu *krajiny*. Čínské a japonské malířství se dovolává dvou základních principů: na jedné straně počáteční prázdnota a životodárný dech, který nasycuje všechny věci jako Jedno, sdružuje je do celku a transformuje je podle pohybu velkého kruhu nebo organické spirály; na druhé straně prostřední prázdnota a kostra, členění, spáry, lomená rýha či ryska, která jde od jedné bytosti ke druhé a vynáší je na vrchol jejich přítomnosti podle vesmírné linie. V jednom případě záleží na spojení, roztažení a stažení srdce, ale v druhém případě je to spíš rozdělení na nezávislé události, které jsou všechny rozhodující. V jednom případě je přítomnost věcí v jejich „vyjevení se“, kdežto v druhém případě je sama přítomnost v „zmizení“, jako věž, jejíž vrchol se ztrácí v nebi a jejíž základna je neviditelná, nebo jako drak schovaný za mraky.¹¹⁾ Je jisté, že oba principy jsou neoddelitelné a že první převládá: „Čáry by měly být přerušované, nikoliv však dech, formy by měly být přetržité, nikoli však mysl... Celá dovednost provedení je v útržkovitých záznamech a v přerušováních, i když cílem je získat ucelený výsledek...“ Jak namalovat štiku bez odhalení lomené linie vesmíru, která ji spojuje s kamenem, o který zavadí ve vodní hlubině, a s travami u břehu, v nichž se ukrývá? Ale jak ji namalovat bez jejího oživení kosmickým dechem, jehož pouhou částicí, otisk tvoří? Z hlediska těchto dvou principů nemají

¹⁰⁾ O těchto dvou koncepcích srov. Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, kap. I. a II. U Lautmana jim odpovídají dvě platónské Ideje.

¹¹⁾ Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Age d'homme, s. 167n. A François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil (odkud jsme si vypůjčili dvě následující citace čínských malířů, s. 53).

ostatně věci též znak a prostory nemají tutéž formu, synznaky pro dech nebo spirálu, vektory pro linie vesmíru: „jednotná čára“ a „zvrásněná čára“.

Ejzenštejn byl uchvácen čínskou a japonskou krajinomalbou, protože v ní viděl předobraz kinematografie.¹²⁾ Ale v samotné japonské kinematografii dával každý ze dvou velkých tvůrců, kteří jsou nám nejbližší, přednost jednomu ze dvou akčních prostorů. Kurosawovo dílo je ožívováno dechem, který proniká duely a zápasy. Tento dech je zobrazován jedinou čarou, která je současně synznakem díla a osobním Kurosawovým podpisem: představme si silnou svislou linii, která jde po plátně odshora dolů a která je přeškrtnuta dvěma slabšími vodorovnými liniemi zprava doleva a zleva doprava. To je ve filmu *Kagemuša* onen krásný sestup posla neustále stáčeného vlevo a vpravo. Kurosawa je jedním z největších filmařů deště: ve filmu *Sedm samurajů* (Šiči-nin no samurai) hustě prší, zatímco bandité chycení do pastí přejíždějí tryskem na koních z jednoho konce vesnice na druhý. Úhel snímání vytváří často zploštělý obraz, který zhodnocuje neustálé boční pohyby. Tento velký prostor-dech, ať roztažený nebo stažený, lépe pochopíme, když se odvoláme na japonskou topologii: nezačíná se od jednotlivosti proto, aby se označilo číslo, ulice, čtvrt, město, vychází se naopak z hradeb, z města, určuje se velký blok, pak čtvrt, konečně prostranství, kde hledat neznámou.¹³⁾ Nepostupuje se od neznámé k údajům, které by byly schopny ji určit, vychází se ze všech těchto údajů, po nich se sestupuje, aby se vyznačily hranice, mezi nimiž se neznámá zdržuje. Zdá se, že to je velmi čistý vzorec SA: dříve než se jedná, a proto, aby se jednalo, je třeba znát všechny údaje. Kurosawa říká, že nejobtížnější je pro něho čas předtím: „Než postava začne jednat: abych se k tomu dostal, musím několik měsíců uvažovat.“¹⁴⁾ Je to však obtížné právě proto, že to platí pro postavu samotnou: potřebovala nejprve všechny

¹²⁾ Srov. zvláště *La non-indifférente Nature*, II, s. 71–107. Ejzenštejn se nicméně nezajímá tolik o různé prostory, jako o formu „obrazu-svitku“, který přirovnává k panoramování kamerou. Poznámává však, že první obrazy-svitky vytvářejí lineární prostor a vyvíjejí se ve smyslu tonálního uspořádání povrchů, oživeného dechem. Vyskytuje se i forma, kde se již nesvinuje povrch, ale svinuje se obraz na povrchu takovým způsobem, že vytváří celek. Nacházíme tedy znovu oba prostory. A Ejzenštejn představuje kinematografii jako syntézu obou forem.

¹³⁾ Akira Mizubajashi, *Autour du bain*, Critique, č. 418, leden 1983, s. 5.

¹⁴⁾ Kurosawa, *Entretien avec Shimizu*, Etudes cinématographiques Kurosawa, s. 7.

údaje. Proto mají Kurosawovy filmy často dvě velmi odlišné části, jednu, jež spočívá v dlouhé expozici, druhou, v níž se začíná intenzivně, brutálně jednat (*Nora-inu* [Toulavý pes], *Nebe a peklo* [Tengoku to džigoku]). Proto také Kurosawův prostor může být staženým divadelním prostorem, kde má hrdina všechny údaje před očima a neopouští je pohledem, aby jednal (*Jódžimbo* [Tělesná stráž]).¹⁵⁾ Proto se posléze prostor rozpíná a vytváří velký kruh, který spojuje svět bohatých a svět chudých, výšku a hloubku, nebe a peklo; je zapotřebí prozkoumat hlubiny a současně osvětlit vrcholy, aby se načrtl tento kruh velké formy, jímž z boku prochází průměr, kde se zdržuje a pohybuje hrdina (*Nebe a peklo*).

Kdyby však nešlo o nic jiného, byl by Kurosawa jen znamenitým autorem, který rozvinul velkou formu a dal by se chápat podle západních kritérií, která se stala klasickými. Jeho zkoumání spodiny by celkem odpovídalo kriminální kinematografii či kinematografii libující si v popisu lidské ubohosti; jeho velký kruh světa chudých a světa bohatých by odkazoval k liberální humanistické koncepci, kterou dokázal prosadit Griffith současně jako danost Vesmíru a jako základ montáže (a tato griffithovská vize u Kurosawy vskutku existuje: jsou bohatí a chudí a měli by si porozumět, dohodnout se...). Zkrátka požadavek vysvětlení před akcí by zcela odpovídal vzorci SA: od situace k jednání. V rámci této velké formy však existují některé aspekty svědčící o hluboké originalitě, které je možno jistě přičíst japonským tradicím, které jsou ale také dlužníky Kurosawova vlastního talentu. Zaprvé údaje, které je třeba úplně vysvětlit, nejsou pouze údaji o situaci. Jsou to *údaje o otázce*, která je v situaci skryta, zahalena a kterou musí hrdina vyprostit, aby mohl jednat, aby mohl na situaci odpovědět. „Odpověď“ tedy není pouze odpovědí jednání na situaci, nýbrž hlouběji odpovědí na otázku nebo na problém, který situace nestačila odhalit. Existuje-li nějaká příbuznost mezi Kurosawou a Dostojevským, týká se přesně tohoto bodu: u Dostojevského je naléhavost situace, ať je jakkoli velká, hrdinou úmyslně

¹⁵⁾ Luigi Martelli, tamtéž, s. 112: „Všechny epizody se odehrávají před očima hlavní postavy. (...) [Kurosawa] se snažil dát přednost úhlům záběru, které přispívají ke zploštění obrazu a za nepřítomnosti hloubky pole vzbuzují dojem příčného pohybu. Tyto technické postupy hrají hlavní úlohu do té míry, že směřují k zobrazení kritického soudu, soudu hrdiny, který příběh sleduje pohledem, s nímž identifikujeme náš pohled.“

opomíjena, hrdina chce nejprve zjistit, jaká otázka je ještě naléhavější. To, co má Kurosawa v ruské literatuře rád, je spojení, které vytváří mezi Ruskem a Japonskem. Ze situace je třeba vyprostit otázku, kterou obsahuje, objevit o tajné otázce údaje, které jediné umožňují na ni odpovědět a bez nichž by samotné jednání nebylo odpovědí. Kurosawa je tedy svým způsobem metafyzik a vynalézá rozšíření velké formy: přesahuje situaci k otázce a pozdvihuje údaje na úroveň údajů o otázce, nikoli již o situaci. Nadále málo záleží na tom, že se nám situace někdy zdá neuspokojivá, buržoazní, zrozená z prázdného humanismu. Důležitá je tato forma osvobození jakékoli otázky, spíš její intenzita než její obsah, spíš její údaje než její předmět, jež z ní dělají v každém případě záhadu Sfingy, záhadu Čarodějnice.

Ten, kdo nechápe, ten, kdo pospíchá, aby jednal, protože se domnívá, že má údaje o situaci, a spokojuje se s nimi, ten zahyne bídnou smrtí: ve filmu *Krvavý trůn* (Kumonosu džo) se prostor-dech proměňuje v pavučinu, která chytí Macbetha do pastí, poněvadž nepochopil otázku, jejíž tajemství znala jen čarodějnice. Druhý případ: postava věří, že je schopna pochopit údaje o situaci, dokonce z nich vyvodí všechny důsledky, ale všimne si, že existuje skrytá otázka, kterou naráz pochopí a která změní její rozhodnutí. Tak zástupce ve filmu *Rudovous* (Akahige) chápe vědecky situaci nemocných a údaje o šílenství; chystá se opustit svého učitele, jehož postupy se mu zdají autoritativní, archaické, málo vědecké. Setkává se však s šílenou ženou a nalézá v jejím nářku něco, co bylo přece přítomno již u všech ostatních šílených žen, ozvěnu dementní, nevyzpytatelné otázky, která nekonečně přesahuje každou objektivní nebo objektivizovatelnou situaci. Pochopí náhle, že učitel té otázky „naslouchá“ a že jeho praktiky zkoumají její hlubiny: takže zůstane s Rudovousem (v Kurosawově prostoru není tak jako tak útěk možný). Zvlášť zde se objevuje fakt, že údaje o otázce obsahují v sobě samých sny a noční můry, ideje a vize, popudy a činy příslušných subjektů, zatímco údaje o situaci si podržely pouze příčiny a účinky, proti nimž bylo možno bojovat jedině odstraněním toho velkého dechu, který nesl zároveň otázku i odpověď. K odpovědi se opravdu nedojde, jestliže se nezachová a nebude respektovat otázka, a to až do hrozných, nesmyslných a dětinských obrazů, v nichž se vyjadřuje. Odtud takové Kurosawovo zrakové blouznění, že halucinační vidění nejsou

pouze subjektivními obrazy, ale spíše figurami myšlení, které odhaluje údaje o transcendentní otázce, pokud přísluší ke světu, k tomu nejhlubšímu ve světě (*Hakuči* [Idiot]). Rytmus dýchání v Kurosawových filmech nespočívá jenom ve střídání epických a intimních scén, intenzity a oddechu, jízdy kamerou a detailu, realistických a irrealistických sekvencí, ale ještě spíš ve způsobu, jakým se pozdvihujeme ze skutečné situace k nutně neskutečným údajům o otázce, která situaci zneklidňuje.¹⁶⁾

Třetí případ: je samozřejmě zapotřebí, aby postava vsákla všechny údaje. Ale jelikož se toto vsakování-dýchání vztahuje spíš k otázce než k situaci, liší se zásadně od vsakování-dýchání Actors' Studia. Namísto nasáknutí situací, aby se vytvořila odpověď, která je jen výbušným jednáním, je třeba prosáknout se otázkou, aby došlo k jednání, které je opravdu promyšlenou odpovědí. Znak otisku doznává od nynějška nebývalý rozvoj. Ve filmu *Kagemuša* musí dvojník vsáknout vše, co obklopovalo pána, on sám se musí stát otiskem a projít různými situacemi (ženy, dítěte a zvláště koně). Říká se, že západní filmy převzaly totéž téma. Ale tentokrát to, co musí dvojník vsáknout, jsou všechny údaje o otázce, kterou zná jenom pán, „rychlý jako vítr, tichý jako les, hrozný jako oheň, nehybný jako hora“. To není pánův popis, to je záhada, na niž má odpověď a odnáší si ji. Místo aby se nápodoba usnadnila, činí ji to nadlidskou nebo jí zajišťuje kosmický dosah. Zdá se, že zde narážíme na nové omezení: ten, kdo vsakuje všechny údaje, bude pouhým dvojníkem, stínem otročícím pánu, Světu. *Děrsu Uzala*, pán lesních otisků, sám sklouzává do stavu stínu, když se mu zhoršuje zrak a když už nedokáže zaslechnout vznešenou otázku, kterou lidem klade les. Zemře, přestože pro něho byla zařízena pohodlná „situace“. A *Sedm samurajů*: informují-li se tak dlouho o situaci, nevsakují-li pouze fyzické údaje o vesnici, ale i psychologické údaje o obyvatelích, činí tak proto, že existuje vyšší otázka, která bude moci vystupovat jen postupně ze všech situací. Tato otázka nezní: lze vesnici hájit, ale: co je to vlastně samuraj, dnes, právě v tomto okamžiku Dějin? A odpověď, která se dostaví s konečně dosaženou otázkou, bude, že samurajové se

¹⁶⁾ Srov. Michel Estève (tamtéž, s. 52–53) a Alain Jourdat (Cinématographe, č. 67, květen 1981) analyzují z tohoto hlediska určité velké scény z filmu *Hakuči*: snh, bruslařský karneval, oči a led, kde se zrakové halucinace nestřídají, ale uvolňují se z realismu situace.

stali stíny, které již nejsou na místě ani u pánů, ani u chudáků (opravdovými vítězi byli vesničané).

Avšak v těch mrtvých je cosi uklidňujícího, co dovoluje předpovědět úplnější odpověď. Čtvrtý případ vskutku umožňuje rekapitulovat celek. *Ikuru* (Žít) je jedním z nekrásnějších Kurosawových filmů, který klade otázku: co dělat, když člověk ví, že je odsouzen k pouhým několika měsícům života? Ale je to ta správná otázka? Vše záleží na údajích. Je třeba tomu rozumět: co dělat, aby člověk konečně poznal slast? A překvapený, neobratný muž obíhá místa slasti, bary a striptýzy. Jsou toto právě údaje pro otázku? Není to spíše rozruch, který ji znovu přikrývá a schovává? A když muž pocítí silnou náklonnost k dívce, dozví se od ní, že ona otázka již není otázkou pozdní lásky. Dívka uvádí svůj vlastní příklad, vysvětluje, že vyrábí sériově mechanické králíčky a je šťastná vědomím, že se dostanou do rukou neznámých dětí, že takto proběhnou městem. A muž pochopí: údaje otázky „Co dělat?“ jsou údaje úkolu, který je užitečné splnit. Znovu se tedy vrací ke svému plánu veřejného parku a než zemře, překoná všechny překážky, které mu bránily. Možná se tu ještě řekne, že nám Kurosawa podává dosti mělké humanistické poselství. Ale film je něco docela jiného: umíněné hledání otázky a jejích údajů skrze situace. A objevení odpovědi tou měrou, jak hledání postupuje. Jediná odpověď spočívá v tom znovu opatřit všechny údaje, znovu zasobit svět údaji, uvést do oběhu něco, čeho by pokud možno mělo být co nejvíce a – i kdyby to bylo jen málo – takovým způsobem, že skrze nové a obnovované údaje vyvstávají a šíří se méně kruté, radostnější otázky, bližší Přírodě a životu. To dělal *Děrsu Uzala*, když chtěl, aby se chatrč opravila a nechalo se trochu potravy, aby příští pocestní mohli přežít a dát se na další cestu. Pak je možné být stínem, je možné zemřít: člověk vrátí prostoru dech, znovu se připojí k prostoru-dechu, stane se parkem nebo lesem nebo mechanickým zajícem v tom smyslu, jak to vyjádřil Henri Miller: že kdyby se měl znovu narodit, narodil by se jako park.

Paralela Kurosawa – Mizoguchi je stejně běžná jako paralela Corneille a Racine (chronologické pořadí je obrácené). Proti Kurosawovu téměř výlučně mužskému světu stojí ženský svět Mizoguchiho. Mizoguchiho dílo patří k malé formě tak jako Kurosawovo k velké. Mizoguchiho podpis, to není jednoduše čára, ale čára zčeřená jako na jezeře v *Povídkách o bledé luně po dešti*

(Ugetsu monogatari), kde vlnky na vodě zabírají celý obraz. Oba autoři dokládají jasné rozlišení těchto dvou forem spíše než jejich komplementárnost, která obrací jednu v druhou. Ale stejně jako Kurosawa svou technikou a svou metafyzikou velkou formu rozšířil, což se hodí pro transformaci na místě, Mizoguchi malou formu prodloužil, protáhl, což ji transformuje samu o sobě. Z několika hledisek je zjevné, že Mizoguchi vychází z druhé zásady, kdy se nikoli dech, nýbrž kostra, malý kousek prostoru musí propojit s následujícím kusem. Vše vychází z „hloubi“, tedy z kusu prostoru rezervovaného ženám, „nejhlouběji v domě“, s jeho štíhlým trámovým a jeho záclonami. Ve filmu *Ukřižování milenci* (Čikamatsu monogatari) je to celá hra v ženiných pokojích, která zahajuje akci, totiž útěk manželky. A samozřejmě již v domě funguje celý systém spojení díky odstranitelným posuvným příčkám. Ale problém připojení jednoho kusu prostoru ke druhému se ustavuje nejprve ve vztahu k ulici; a obecněji mezi dvěma kusy prostoru působí mnoho zprostředkujících prázdnot, postava, která uprchla ze záběru, nebo kamera, která opustila postavu. Záběr určuje omezený úsek, jako např. viditelnou část jezera zahaleného mlhou v *Povídkách o bledé luně po dešti*; nebo vrch zahrazuje obzor a krajina od záběru k záběru vylučuje prolínání, stvrzuje sousedství, jež odporuje nepřetržitosti. Přesto se ovšem nebude mluvit o rozkouskovaném prostoru, i když se jedná o stálou separaci. Ale každá scéna, každý záběr musí nést postavu nebo událost na vrchol její autonomie, její intenzivní přítomnosti. Tato intenzita musí být udržována a prodlužována až do svého pádu = 0, jenž je jí vlastní a nezaměňuje ji s žádnou jinou, takže prázdnota je složkou každé intenzity, jako je „zmizení“ imanentní způsob každé přítomnosti (to je, jak uvidíme, velice rozdílné od toho, co se odehrává u Ozua).¹⁷⁾ Prostor je o to méně rozkouskovaným prostorem, že takto definované kousky jsou procesem jeho vytváření: prostor se nevytváří viděním, nýbrž putováním, jehož jednotkou je areál nebo úsek. V protikladu ke Kurosawovi, u něhož boční pohyb vděčil za všechn svůj význam tomu, že se v obou směrech setkal s ohraničeními více či méně velkého kruhu, jehož byl jen průměrem, se Mizoguchiho boční pohyb stále přibližuje v určeném,

¹⁷⁾ O intenzitě a jejím prodloužení až do prázdna u Mizoguchiho srov. Hélène Bokanowski, *L'espace de Mizoguchi*, Cinématographe, č. 41, listopad 1978.

ale neomezeném směru, jenž prostor vytváří, místo aby ho předpokládal. A určený význam nijak neimplikuje jednotnost směru, který se s každým úsekem mění, s každým úsekem je totiž spjat nějaký vektor (tato variace směrů kulminuje ve filmu *Šin Heike monogatari* [Nové vyprávění Heiku]). Není to prostá změna místa, je to paradox postupného prostoru jakožto prostoru, v němž se plně uplatňuje čas, avšak ve formě funkce proměnných tohoto prostoru: tak například v *Povídkách o bledé luně po dešti* vidíme hrdinu, který se koupe s vílou, poté záplavu vytvářející v polích potok, pak pole a planinu, konečně zahradu, kde znovu nalézáme dvojici, která právě večeří „o několik měsíců později“.¹⁸⁾

Na posledním místě stojí problém – který jde mimo neustálé bližší a bližší připojování – zobecněného propojení částí prostoru. K tomuto cíli přispívají čtyři postupy, které i zde vymezují metafyziku stejně jako techniku: relativně vysoké umístění kamery, které zajišťuje perspektivním nadhledem rozvinutí scény v omezeném prostranství; udržování stejného úhlu pro sousedící záběry, jež vytváří efekt klouzání překrývajících stříhy; princip vzdálenosti, který si zakazuje překročit polocelek a umožňuje kruhové pohyby kamery, aniž by přitom neutralizoval scénu, nýbrž naopak udržuje a prodlužuje její intenzitu až na konec prostoru (například agonie ženy ve filmu *Zangiku monogatari* [Příběh poslední chryzantémy]); a konečně a zejména takový sekvenční záběr, jaký byl analyzován Noëlem Burchem ve zvláštní funkci, již nabývá u Mizoguchiho, skutečný záběr-svitek, který odvíjí postupné úseky prostoru, k nimž se přesto vážou vektory různého směru (podle Burcha jsou nejkrásnější příklady ve filmech *Gion šimai* [Sestry z Gionu] a *Zangiku monogatari*).¹⁹⁾ Právě to se nám zdá podstatné na tom, co bylo u Mizoguchiho nazváno

¹⁸⁾ Srov. Godardovu analýzu této sekvence, Jean-Luc Godard, Belfond, s. 113–114.

¹⁹⁾ Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 235 až 250) analyzuje všechny tyto aspekty a ukazuje, jak je „záběr-svitek“ všechny integruje. Burch podtrhuje specifickou tohoto typu záběru-sekvence. A vskutku existuje mnoho druhů nesmiřitelných záběrů-sekvencí u odlišných autorů. Burch se ve svém přísném výběru těchto záběrů v Mizoguchiho filmech domnívá, že po válce, asi v roce 1948, počíná dříve slábnout a připojuje se ke „klasickému řádu“ a k „sekvenčnímu záběru à la Wyler“ (s. 249). Nám se přesto zdá, že Mizoguchiho sekvenční záběr nepřestane mít specifickou funkci vyznačování vesmírných linií: a ještě vzdálenou ozvěnu toho nalézáme jen v některých případech amerického neo-westernu.

extravagantními pohyby kamery: sekvenční záběr zajišťuje určitý druh rovnoběžnosti rozdílně směřovaných vektorů a ustavuje tak spojení různorodých úseků prostoru, poskytuje takto vytvořenému prostoru velmi specifickou stejnorodost. V tomto prodloužení nebo v tomto neomezeném protažení se tedy dotýkáme konečné povahy prostoru malé formy: jistě není menší než prostor velké formy. Je „malý“ svým procesem: jeho nesmírnost vychází ze spojení úseků, které jej skládají, z paralelních umístění rozdílných vektorů (jež si udržují svou rozdílnost), ze stejnorodosti, která se vytváří pouze postupně. Odtud Mizogučiho zájem na konci jeho života o širokouhlou panoramatickou projekci, jeho tušení, že by z ní mohl vytěžit nové zdroje pro svou koncepci prostoru. Tato koncepce je tedy onou koncepcí „zčeřené čáry“ či lomené čáry. A zčeřená nebo lomená čára je znakem jedné nebo více *linií vesmíru*, konečné povahy této stránky prostoru. Mizoguči dosáhl linií vesmíru, vláken vesmíru a neustále je ve všech svých filmech sto-
poval: dává takto malé formě nevyrovnatelný rozkmit.

Není to linie, která sdružuje v celek, ale linie, která spojuje nebo připojuje různorodosti a jako různorodosti je udržuje. Linie vesmíru připojuje zadní místnosti k ulici, ulici k jezeru, k hoře, k lesu. Připojuje muže a ženu a kosmos. Spojuje touhy, utrpení, bloudění, zkoušky, triumfy, uklidnění. Spojuje okamžiky intenzity jakožto body, jimiž prochází. Spojuje živé a mrtvé: taková je linie vesmíru, vizuální a zvuková, která váže starého císaře k zavražděné císařovně v *Jokihi* (Císařovna Jang Kwei-fei). Taková je linie vesmíru hrnčiče v *Povídkách o bledé luně po dešti*, linie, která prochází svádějící vílou a znovu nachází mrtvou manželku, jejíž „mizení“ se stalo čistou intenzitou přítomnosti: hrdina prozkoumává všechny místnosti v domě, znovu z něj vychází a vrací se domů, kde se mezitím ztělesnil přízrak. Každý z nás má svou linii vesmíru, kterou má objevit, ale objevujeme ji jen tak, že ji vyznačujeme, že vyznačujeme její zčeřenou čáru. Linie vesmíru mají současně fyziku, která vrcholí se sekvenčním záběrem a s jízdou kamery, a metafyziku vytvářenou Mizogučiho tématy. Ale tady narážíme na nejhorší překážku: na přesný bod, kde se metafyzika střetává se sociologií. Toto střetnutí není teoretické: probíhá v japonském domě, kde jsou zadní místnosti podřízeny hierarchii předních, v japonském prostoru, kde spojení úseků musí být určeno podle požadavků hierarchického systému.

Sociologická myšlenka Mizogučiho je po této stránce současně jednoduchá a nesmírně silná: pro něho neexistuje linie vesmíru, která by neprocházela ženami či která by z nich dokonce nevycházela, a přesto společenský systém ponižuje ženy do stavu útlaku, často do stavu zakuklené nebo zjevné prostituce. Linie vesmíru jsou ženské, ale společenský stav je prostituční. Jak by mohly přežít, pokračovat nebo se i osvobodit, když jsou takto podstatně ohroženy? V *Zangiku monogatari* je to právě žena, která dovádí muže na linii vesmíru a která promění hrozného herce ve velkého mistra; ale ví, že samotný úspěch zborčí linii a jí samotné přinese jen smrt v osamocení. V *Ukřižovaných milencích* dvojice neví o své vlastní lásce a objeví ji teprve tehdy, když oba musejí uprchnout, jejich linií vesmíru je již pouze linie útěku nutně odsouzeného k nezdaru. Náhlera těchto obrazů, kde je člověk přítomen zrození linie, v každém okamžiku pronásledované jejím vlastním surovým ukončením. Ještě horší je to v *Životě milostnice O'Haru* (Saikaku ičidai onna), kde je linie vesmíru jdoucí od matky k synovi nepřekonatelně přehrazena strážemi, které několikrát odhánějí nešťastnici daleko od mladého prince, jehož kdysi přivedla na svět. A jestliže Mizogučiho „gejšovské“ filmy neustále evokují linie vesmíru, není to již v mizení, které by ještě bylo způsobem jejich přítomnosti, nýbrž v překážce u zdroje, která jim již nedá přetrvat jinak než v antické beznaději nebo i v moderní tvrdosti prostitutky jako posledního útočiště. Mizoguči tak dosahuje mezní hranice obrazu-akce: když svět bídy zruší všechny linie vesmíru a nechá na povrch vyvěrat již jen dezorientovanou, rozpojenou skutečnost. Je pravda, že Kurosawa ze své strany dosáhl mezní hranice druhého aspektu obrazu-akce: když svět bídy tak vystoupil, že rozbil velký kruh a odhalil chaotickou skutečnost, která už byla jen rozptýlená (film *Dodeskaden* [Dodes'ka-den] s jeho nouzovou kolonií a jako jedinou jednotu boční pohyb idiota, který jí prochází, přičemž považuje sám sebe za tramvaj).

1 | Poté, co rozlišil afekci a akci, které postupně pojmenoval Prvost a Druhost, přidal Peirce třetí druh obrazu: „duševní“ neboli Třetost. Soubor třetosti byl termín, který odkazoval k jinému termínu prostřednictvím dalšího nebo dalších termínů. Tato třetí instance se objevila ve významu, v pravidlu nebo ve vztahu. To vše se nepochybně zdálo být zahrnuto již v akci, ale není to pravda: akce, tedy souboj nebo dvojice sil, se řídí zákony, které ji činí možnou, ale nikdy to není její zákon, který ji přivádí ke konání; akce má samozřejmě význam, ale ten nestanoví její cíl, tak jako cíl a prostředky nezahrnují význam; akce uvádí do vztahu dva členy, ale tento časoprostorový vztah (například opozice) nesmí být zaměňován se vztahem logickým. Na jedné straně neexistuje podle Peirce za hranicemi třetosti nic: za těmito hranicemi se redukuje všechno na kombinace mezi 1, 2, 3. Na druhé straně třetost, což je tři samo o sobě, se nedá převést na dualitu: jestliže například C „dostává“ B od A, není to totéž, jako kdyby A odvrhlo B (první dvojice) a C přijalo B (druhá dvojice); jestliže A a B provádějí „výměnu“, není to, jako kdyby se A a B separovaly od svého *a*, resp. *b* a pak se zmocnily *b*, resp. *a*.¹⁾ Třetost také neinspiruje jednání, nýbrž „akty“, které nezbytně obsahují symbolický prvek určitého zákona, (dát, vyměnit); nikoli vjemy, ale interpretace, které odkazují k prvku smyslu; nikoli afekce, ale intelektuální pocity vztahů, jako jsou pocity, které provázejí užití logických spojek „protože“, „ačkoli“, „aby“, „tedy“, „avšak“ atd.

Třetost nachází svou nejadekvátnější reprezentaci pravděpodobně ve vztahu; vztah je vždy třetí, neboť je vně svých členů. Filozofická tradice rozlišuje dva druhy vztahů, přirozené vztahy a abstraktní vztahy, přičemž význam je spíše na straně prvních

¹⁾ Srov. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Peirce se domníval, že „třetost“ je jedním z jeho hlavních objevů. [Srov. též slovník Česko-anglická terminologie. In: *Sémiotika*, vybral a přeložil Bohumil Palek, Karolinum, Praha 1997, s. 289–326, zejména s. 322, heslo „třetost-thirdness“.]

a pravidlo či smysl spíše na straně druhých. Těmi prvními se přirozeně a snadno přechází od jednoho obrazu ke druhému: například od portrétu k jeho modelu, potom k okolnostem, za jakých byl portrét zhotoven, potom k místu, kde je model nyní atd. Existuje tedy formování obvyklého sledu nebo série obrazů, které nicméně není nekonečné, neboť přirozené vztahy ztrácejí poměrně rychle svůj účinek. Druhý druh vztahů, abstraktní vztah, označuje naopak okolnost, kterou se srovnávají dva obrazy, jež nejsou přirozeně spojeny v mysli (dvě velmi rozdílné figury, jejichž společnou okolností však je, že jsou to kónické řezy). Zde jde o ustavení celku, nikoli již o formování série.²⁾

Peirce trval na následujícím bodu: je-li prvost „jedno“ samo o sobě, druhost dvě a třetost tři, je nevyhnutelné, že ve dvou „přebírá“ první člen svým způsobem prvost, zatímco druhý zajišťuje druhost. A ve třech bude jeden představitel prvosti, jeden druhosti a třetí bude zajišťovat třetost. Neexistuje tedy pouze 1, 2, 3, avšak 1, 2 ve 2 a 1, 2, 3 ve 3. Lze v tom vidět jistý druh dialektiky; avšak dialektika sotva zahrne celek těchto pohybů, spíše bychom řekli, že je jejich interpretací, a to interpretací velice nedostatečnou.

Obraz-afekce již nepochybně připouštěl duševno (čisté vědomí). A obraz-akce je implikoval také, a to v cíli akce (koncepte), ve výběru prostředků (soud) či v souhrnu implikací (uvažování). Tím spíše pak uváděly duševno do obrazu „figury“. Je ale naprosto rozdílné dělat z duševna vlastní předmět obrazu, specifický, explicitní obraz s jeho vlastními figurami. Znamená to snad, že nám tento obraz má představovat něčí myšlenku anebo dokonce čistou myšlenku a čistého myslitele? Samozřejmě nikoli, ačkoli v tomto směru byly učiněny jisté pokusy. Avšak obraz by se na jedné straně stal skutečně příliš abstraktním nebo směšným. A na druhé straně obraz-afekce, obraz-akce obsahovaly již dostatek myšlení (například uvažování v obraze u Lubitsche). Mluvíme-li o mentálním obraze, chceme říci něco jiného: je to obraz, který si za předmět *myšlení* bere objekty, které mají svou vlastní existenci vně myšlení, tak jako objekty vnímání mají vlastní existenci vně vnímání. *Je to obraz, který si bere za předmět vztahy*, symbolické

²⁾ Peirce se neodvolává výslovně na tyto dva druhy vztahů, jejichž rozlišení sahá až k Humeovi, ale jeho teorie „interpretanta“ a jeho vlastní rozlišení „dynamického interpretanta“ a „konečného interpretanta“ zčásti překrývá oba typy vztahů.

činy, intelektuální pocity. Může, ale nemusí být nutně obtížnější než jiné obrazy. Bude mít nutně s myšlením nový, přímý vztah, zcela odlišný od vztahu s jinými obrazy.

Co to vše má společného s kinematografií? Když Godard říká 1, 2, 3..., nejde jen o to přidávat obrazy jedny ke druhým, ale třídit typy obrazů a obíhat v těchto typech. Vezměme příklad grotesky. Necháme-li stranou Chaplina a Keatona, kteří dovedli obě dvě základní formy groteskového vnímání k dokonalosti, můžeme říci: 1, to je Langdon, 2, Laurel a Hardy, 3, Marxové. Langdon je vskutku natolik čistý obraz-afekce, že nenachází svou aktualizaci v žádné materii nebo prostředí, takže vyvolává u svého nositele neodolatelný spánek. Ale Laurel a Hardy, to je obraz-akce, věčný souboj s hmotou, prostředím, ženami, s těmi ostatními, a jednoho s druhým; dokázali souboj rozložit, přičemž rozbili veškerou simultánnost v prostoru, aby ji nahradili následností v čase, jedna rána jednomu, pak jedna rána druhému, a to takovým způsobem, že se souboj rozšiřuje donekonečna a že jeho účinky vzrůstají ve vzájemném předhánění se namísto toho, aby se únavou oslabovaly. Je však přesto pravda, že Laurel je jako číslo 1 ve dvojici, citový představitel, ten, který ztrácí hlavu a rozpoutává praktickou katastrofu, je však obdařen inspirací, která mu dovoluje procházet skrze léčky hmoty a prostředí; zatímco Hardy, číslo 2, muž akce, je natolik zbaven zdrojů intuice, natolik oddán surové hmotě, že padá do všech nástrah jednání, za něž přebírá zodpovědnost, a do všech katastrof, které rozpoutal Laurel, aniž by do nich upadl sám. Konečně Marxové, to je 3. Tři bratři jsou rozděleni tak, že Harpo a Chico jsou nejčastěji seskupeni, kdežto Groucho se vynořuje proto, aby vstoupil do nějaké aliance s dvěma ostatními. Vzato tedy v nerozlučném souhrnu těchto 3, je Harpo číslo 1, představitel nebeských pocitů, avšak také pekelných pudů, nenasytlosti, sexuality, ničení. Chico, to je číslo 2, bere na sebe jednání, iniciativu, souboj s prostředím, strategii úsilí a odporu. Harpo ukrývá ve svém obrovském pršiplášti nejrůznější předměty, součástky a úlomky, které mohou sloužit jakémukoli jednání; sám je ale užívá jen afektivně či fetišisticky, a právě Chico z nich vytěží prostředky organizované akce. Konečně Groucho, to je číslo 3, muž interpretací, symbolických činů a abstraktních vztahů. Každý z těchto tří však vždy náleží rovněž k třetí, kterou společně skládají. Harpo a Chico mají již takový vztah, že Chico nabídne

Harpovi slovo a ten musí dodat odpovídající předmět, v řadě, která nepřestává ztrácet přirozenost (jako řada *flash – fish – flesh – flask – flush...* ve filmu *Animal Crackers* [Psí suchary]); a naopak Harpo navrhuje Chicovi hádanku v posunkové řeči, v řadě mimických gest, která musí Chico neustále luštit, aby z nich získal větu. Ale Groucho dovádí umění interpretace až do nejzazšího bodu, poněvadž on je mistrem *uvažování*, argumentace a sylogismů, které naleznou v nesmyslu svůj čistý výraz: „Buď je ten muž mrtev, nebo se mi zastavily hodinky“ (říká, když Harpovi počítá puls ve filmu *Kobytkáři* [A Day at the Races]). Ve všech těchto směrech tkví velikost Marxů v tom, že uvedli do grotesky mentální obraz.

Uvést do kinematografie mentální obraz a učinit z něho dokončení, naplnění všech ostatních obrazů bylo rovněž Hitchcockovým úkolem. Jak říkají Rohmer a Chabrol o filmu *Dial M for Murder* (Vražda na objednávku), „celý konec filmu je jenom podrobný výklad úvahy, a přesto nikdy neunaví pozornost“.³⁾ A není to jen na konci, je to od začátku: *Stage Fright* (Hrůza na jevišti) se svým slavným lživým flashbackem začíná interpretací, která se předkládá jako nedávná vzpomínka nebo dokonce vjem. U Hitchcocka akce, afekce, vjemy – vše je interpretací od začátku až do konce.⁴⁾ *Rope* je postaven z jednoho záběru v tom smyslu, že obrazy jsou jen zákruty jednoho a téhož uvažování. Důvod je prostý: v Hitchcockových filmech je jednání dáno (v přítomnosti, v budoucnosti nebo v minulosti) a bude doslova obklopeno souborem vztahů, jež vytvářejí variace jeho námětu, povahy, cíle atd. Zde nezáleží na autorovi jednání, což Hitchcock s pohrdáním nazýval oním *whodunit* („kdo to udělal?“), avšak o nic víc ani na jednání samotném: záleží na souboru vztahů, do nichž je uchope-no jednání a jeho autor. Odtud velmi speciální význam rámu: předběžné náčrtky rámování, přísné vymezení rámu, zjevné vyloučení toho, co je vně rámu, se vysvětluje stálým Hitchcockovým odvoláváním se nikoli na malířství a na divadlo, nýbrž na tapiserii, tedy na tkaní. Rám je jako vzpěry, které nesou řetěz relací, zatímco jednání vytváří pouze pohyblivý útek, který prochází horem i spodem. Pak tedy chápeme, že Hitchcock obvykle postupuje pomocí krátkých záběrů, kolik rámu, tolik záběrů, přičemž

³⁾ Rohmer a Chabrol, *Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, s. 124.

⁴⁾ Srov. Narboni, *Visages d'Hitchcock*, in *Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma*.

každý záběr ukazuje jeden vztah nebo jednu variaci vztahu. Avšak teoreticky není jediný záběr z filmu *Rope* žádnou výjimkou z tohoto pravidla: Hitchcockův jediný záběr – velmi rozdílný od Wellesova nebo Dreyerova sekvenčního záběru, který chce podřídit rám dvěma způsoby určitému celku – podřizuje celek (vztahů) rámu, a spokojuje se otevřením tohoto rámu do délky pod podmínkou udržení jeho uzavřenosti do šířky, přesně jako při tkaní, při němž by se vyráběl nekonečně dlouhý koberec. Podstatné je v každém případě to, že akce, a také vnímání a afekce jsou zarámovány do přediva vztahů. Tento řetěz vztahů vytváří mentální obraz opozicí k osnově akcí, vjemů a afekcí.

Hitchcock si tedy vypůjčuje z detektivky nebo ze špionážního filmu mimořádně překvapivé jednání typu „zabít“, „ukrást“. Protože je toto jednání vpleteno do souboru vztahů, o nichž postavy nevědí (které však divák už zná nebo které objeví před nimi), je jenom zdánlivě soubojem, který ovládá celé dění: je již něčím jiným, jinou věcí, protože vztah ustavuje třeřost, která ho pozdvihuje do stavu mentálního obrazu. Nestačí tedy definovat Hitchcockovo schéma tím, že se řekne, že nevinny je obžalován ze zločinu, který nespáchal; to by byla jen chyba „sprášení“, falešná identifikace „druhého“, to, co jsme nazvali indexem dvojznačnosti. Rohmer a Chabrol naopak Hitchcockovo schéma analyzovali dokonale: zločinec vždy spáchal svůj zločin za někoho jiného, opravdový zločinec spáchal svůj zločin za nevinného, který již nevinny není. Zločin zkrátka není oddělitelný od operace, v níž zločinec „směnil“ svůj zločin, jako ve filmu *Strangers on a Train* (Cizinci ve vlaku), nebo dokonce „dal“ či „oplatil“ svůj zločin nevinnému, jako v *I Confess* (Zpovídám se). U Hitchcocka se zločin nepáchá, oplácí se, dává se nebo se směňuje. Zdá se nám, že to je nejsilnější místo Rohmerovy a Chabrolovy knihy. Vztah (směna, dar, oplátka...) se nespokojuje s tím, že jednání obklopí, proniká je zpředu a ze všech stran a transformuje je v nutně symbolický akt. Neexistuje pouze jednající a jednání, vrah a jeho oběť, existuje vždycky někdo třetí, a to nikoli náhodný nebo domnělý třetí, jakým by prostě byl nevinny v podezření, ale základní třetí, ustavený samotným vztahem, vztahem vraha, oběti nebo jednání s domnělým třetím. Toto neustálé ztrojování se rovněž zmocňuje předmětů, vjemů, afekcí. Každý obraz ve svém rámu, svým rámem musí být ukázkou mentálního vztahu. Postavy mohou jednat, vnímat, cítit,

ale nemohou mluvit ve prospěch vztahů, které je určují. Jsou to jenom pohyby kamery a jejich pohyby ke kameře. Odtud Hitchcockova opozice vůči Actors' Studiu, jeho požadavek, aby herec jednal co nejprostěji, byl neutrální až do krajnosti, o zbytek se postará kamera. Tento zbytek je to základní neboli mentální vztah. Kamera, a nikoli dialog, *vysvětluje*, proč má hrdina *Okna do dvora* zlomenou nohu (fotografie závodního automobilu v jeho pokoji, rozbítý fotoaparát). Kamera ve filmu *Sabotage* (Sabotáž) způsobuje, že žena, muž a muž nevstupují do prosté následnosti dvojic, ale do skutečného vztahu (třeřost), který způsobuje, že žena oplácí svůj zločin muži.⁵⁾ U Hitchcocka nikdy není souboj nebo dvojník: i ve filmu *Ani stín podezření* (Shadow of a Doubt) si dva Karlové, strýc a neteř, vrah a mladá dívka berou za svědka tentýž stav světa, který podle jednoho ospravedlňuje jeho zločiny a podle druhého nemůže být ospravedlněn, protože zrodil takového zločince.⁶⁾ V dějinách kinematografie se jeví Hitchcock jako ten, kdo už nepojímá vytvoření filmu jako závislé na dvou podmínkách: režisér a film, který se má natočit, ale na třech: režisér, film a publikum, které musí vstoupit do filmu nebo jehož reakce musejí být integrující součástí filmu (takový je výslovný smysl napínavosti), jelikož divák je tím prvním, kdo se „dozví“ o vztazích.⁷⁾

Z mnoha vynikajících vykladačů (neboť žádný jiný filmový autor nebyl objektem tolika výkladů) není důvod volit mezi těmi, kteří v Hitchcockovi vidí hlubokého myslitele, a těmi, kdo jej berou jen jako velkého baviče. Není ovšem nezbytně nutné dělat z Hitchcocka platónského nebo katolického metafyzika, jako

⁵⁾ O těchto dvou příkladech srov. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, s. 165 a 79–82. A strana 15: „Hitchcock je jediný filmař, který může natáčet a učinit pro nás vnímatelné myšlenky jedné nebo více postav bez pomoci dialogu.“

⁶⁾ Rohmer a Chabrol (s. 76–78) v tomto ohledu doplňují Truffauta, který zdůrazňoval pouze význam čísla 2 ve filmu *Ani stín podezření*. Ukazují, že i zde existuje vztah výměny.

⁷⁾ Truffaut, s. 14: „Umění vytvořit zdržen je současně uměním, jak uvést publikum do věci a učinit je účastným na filmu. V oblasti podívané dělat film už není hrou, která se hraje ve dvou (režisér + jeho film), ale ve třech (režisér + jeho film + publikum).“ Jean Douchet zdůrazňoval zejména toto zahrnutí diváka do filmu: *Alfred Hitchcock*, Ed. de l'Herne. A Douchet často odhaluje trojnou strukturu v samotném obsahu Hitchcockových filmů (s. 49): například ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* jsou 1, 2, 3 v takových podmínkách, že první sám je jedna (šéf FBI), druhý dvě (dvojice), třetí tři (trio špionů). Je to naprosto shodné s Peirceovou třeřostí.

Rohmer a Chabrol, nebo hlubinného psychologa jako Douchet. Hitchcock má spíš velmi jistou, pevnou koncepci vztahů, teoretickou i praktickou. Nejen Lewis Carroll, ale celé anglické myšlení ukázalo, že teorie vztahů je hlavním článkem logiky a že může současně být tím nejhlubším i tím nejzábavnějším. Existují-li u Hitchcocka křesťanská témata, počínaje prvotním hříchem, je to proto, že tato témata od počátku kladla otázku vztahu, jak to angličtí logikové dobře vědí. Hitchcock vychází od vztahů, od mentálního obrazu, od toho, co nazývá postulátem; a film se vyvíjí od tohoto základního postulátu s matematickou nebo absolutní nutností, navzdory nepravděpodobnostem zápletky a děje. Vyjde-li tedy ze vztahů, k čemu dochází právě díky jejich vnějškovosti? Může se stát, že vztah se rozplyne, náhle zmizí, aniž by se postavy změnily, ale zůstanou ponechány v prázdnu: patří-li komedie *Mr. and Mrs. Smith* (Pan Smith s chotí) k Hitchcockovu dílu, je tomu tak přesně proto, že dvojice se znenadání dovídá, že jejich sňatek byl nezákonný, a proto nebyli nikdy manželským párem. Může se naopak stát, že vztah se množí a znásobuje podle domnělých členů a podle třetích, kteří se k němu přicházejí připojit, rozdělují jej nebo jej orientují novými směry (*The Trouble with Harry* [Potíže s Harrym]). A stává se konečně, že vztah samotný prochází variacemi podle proměnných, které jej uskutečňují a vnášejí přitom změny do jedné nebo několika postav: v tomto smyslu jistě nejsou Hitchcockovy postavy intelektuálové, ale mají pocity, které lze nazvat pocity intelektuálními spíš než afekty potud, že se modelují na rozmanité hře prožitých spojek, protože... ačkoli... poněvadž... kdyby... i kdyby... (*Čtyři vyzvědači* [Secret Agent], *Pověstný muž* [Notorious], *Suspicion*). Ve všech těchto případech se ukazuje, že vztah vnáší mezi postavy, role, činy, dekorace jistou základní nestálost. Vzorem této nestálosti bude nestálost viníka a nevinného. Avšak autonomní život vztahu jej bude také zaměřovat k určité rovnováze, byť by byla zoufalá, beznadějná nebo dokonce obludná: bude dosaženo rovnováhy viník – nevinný, navrácení jeho role každému z nich, odplaty každému z nich za jeho čin, ale za cenu krajnosti, která hrozí rozleptat či dokonce vyhladit celek.⁹⁾ Tak například lhostejný obličej

⁹⁾ Proto nacházíme komentáře o „podstatné labilitě obrazu“ u Hitchcocka (Bazin) stejně jako o „zvláštní rovnováze“ jakožto krajnosti, „která určuje konstitutivní vadu“ lidské povahy (Rohmer a Chabrol, s. 117).

manželky, která zešílela, ve filmu *The Wrong Man* (Nepravý muž). Zde je Hitchcock tragickým autorem: záběr má u něho, jako v kinematografii vždycky, dvě podoby, jednu obrácenou k postavám, předmětům a akcím v pohybu, druhou obrácenou ke všemu, co se proměňuje postupně s odvíjením filmu. Ale vše, jež se mění, je u Hitchcocka vývojem vztahů, které jdou od nerovnováhy, již vnášejí mezi postavy, k hroživé rovnováze, již dosahují samy v sobě.

Hitchcock vnáší do kinematografie mentální obraz. To znamená: činí ze vztahu předmět obrazu, který se nejen připojuje k obrazům-vjemům, akcím a afekcím, ale zarámovává je a transformuje je. S Hitchcockem se objevuje nový druh „figur“, jsou to figury myšlenek. Mentální obraz sám vskutku vyžaduje zvláštní znaky, které se nezaměňují se znaky obrazu-akce. Často jsme pozorovali, že detektiv měl jen průměrnou a druhořadou úlohu, (kromě případu, kdy plně vstupuje do vztahu, jako ve filmu *Její zpověď* [Blackmail]); a že indexy jsou málo důležité. Hitchcock naopak dal zrod originálním znakům podle dvou typů vztahů, přirozených a abstraktních. Podle přirozeného vztahu odkazuje člen k dalším členům v obvyklé řadě tak, aby každý z nich mohl být „interpretován“ těmi ostatními: jsou to *značky*; ale vždycky je možné, že jeden z těchto členů vyskočí ven z osnovy a vynoří se v podmínkách, které ho vyčlení z jeho řady nebo ho k ní postaví do protikladu. V takovém případě budeme hovořit o *odznačkování*. Je tedy velmi důležité, aby členy byly naprosto běžné, aby se jeden z nich nejprve mohl odpoutat od řady: jak říká Hitchcock, *Ptáci* musejí být obyčejní ptáci. Některá Hitchcockova odznačkování jsou slavná, například mlýn z filmu *Foreign Correspondent* (Zahraniční dopisovatel), jehož křídla se otáčejí proti směru větru, nebo práškovací letadlo z filmu *Na sever Severozápadní linkou*, které se objeví tam, kde není žádné pole k práškování. Stejně tak sklenice mléka podezřelá svou vnitřní světelností v *Suspicion* nebo klíč, který nepatří k zámku v *Dial M for Murder*. Někdy se odznačkování ustavuje velice zvolna, jako například v *Její zpovědi*, kde se tážeme, zda ten, kdo si koupil doutníky, je běžně brán v řadě zákazník – výběr – příprava – zapalování nebo zda je to nějaký vyděrač, který používá doutník a celý kuřácký rituál k tomu, aby už provokoval mladou dvojici. Na druhé straně a na druhém místě, shodně s abstraktním vztahem, budeme nazývat *symbolem* nikoli abstrakci, ale konkrétní předmět, nositele rozličných vztahů nebo variací

téhož vztahu, jedné postavy k jiným a k sobě samé.⁹⁾ Takovým symbolem je náramek ve *Světovém šampionovi* (The Ring), stejně jakou pouta v *Třiceti devíti stupních* (The Thirty-Nine Steps) nebo snubní prsten v *Okně do dvora*. Odznačkování a symboly se mohou sbíhat, obzvláště v *Pověstném muži*: u jednoho ze zvěděů vyvolává láhev takovou emoci, že právě tím vyskakuje z přirozené řady víno – sklep – večere, v níž obvykle je; a klíč od sklepa, který drží hrdinka v sevřené dlani, je souhrnem vztahů, které udržuje se svým manželem, jemuž klíč ukradla, se svým milencem, jemuž klíč dá, a se svým posláním, jež spočívá v odhalení toho, co je ve sklepe. Vidíme, že stejný předmět, například klíč, může podle obrazů, v nichž je snímán, působit jako symbol (*Pověstný muž*) nebo jako odznačkování (*Dial M for Murder*). V *Ptácích* je první racek, který klóvne hrdinku, odznačkováním, protože prudce vystupuje z obvyklé řady, spojující ho s ptáky jeho druhu, s člověkem a s Přírodou. Ale ony tisíce ptáků všeho druhu, zachycených v přípravách, v útocích, ve chvílích jejich uklidnění, jsou symbolem: to nejsou abstrakce nebo metafory, to jsou skuteční ptáci, doslova a do písmene, kteří však představují převrácený obraz vztahů člověka s Přírodou, a naturalizovaný obraz vztahů lidí mezi sebou. Odznačkování a symboly se povrchově mohou podobat indexům: jsou však od nich zcela odlišné a představují dva velké znaky mentálního obrazu. Odznačkování jsou srážky přirozených vztahů (řada) a symboly jsou uzlové body abstraktních vztahů (soubor).

Když Hitchcock objevuje mentální obraz nebo obraz-vztah, používá jej k uzavírání souboru obrazů-činů a také obrazů-vjemů a afekcí. Odtud jeho pojetí rámu. A mentální obraz nejen ty druhé rámuje, ale transformuje je, přičemž jimi proniká. Tak můžeme o Hitchcockovi říci, že dokončuje, završuje veškerou kinematografii, dotlačí obraz-pohyb až do krajnosti. Hitchcock završuje kinematografii tím, že zahrnuje diváka do filmu a film do mentálního obrazu. Některé z nejkrásnějších Hitchcockových filmů nicméně nechávají vystoupit předzvěst

⁹⁾ V Peirceově klasifikaci znaků se značka [la marque] nebo odznačkování [la démarque] neobjevuje. Symbol se objevuje, ale v úplně jiném smyslu, než jaký navrhuje: pro Peirce je to znak, jenž odkazuje ke svému předmětu podle zákona buď asociativního a zvykového, nebo konvenčního (značka by tedy byla jenom případ symbolu).

důležité otázky. *Vertigo* nám sděluje opravdovou závař; a jistěže to, co je závatné, je v srdci hrdinky, vztah Těže s Touž, který prochází všemi obměnami svých vztahů k druhým (mrtvá žena, manžel, inspektor). Nemůžeme ale zapomenout na jinou závař, obyčejnější, závař inspektorovu, když není schopen vystoupit po schodišti zvonice, prožívaje zvláštní stav rozjímání, který se sděluje celému filmu a který je u Hitchcocka vzácný. A *Rodinné spiknutí* (Family Plot): objevení vztahů odkazuje, ač s úsměvem, k funkci jasnozřivosti. Hrdina filmu *Okno do dvora* nedospívá ještě bezprostřednějším způsobem k mentálnímu obrazu prostě proto, že je fotograf, nýbrž proto, že je ve stavu pohybové nemo-houcnosti: je nějak redukován na čistě optickou situaci. Je-li pravda, že jednou z Hitchcockových novinek bylo uvedení diváka do filmu, nebylo také zapotřebí, aby postavy samy byly víceméně zjevně přizpůsobitelné divákům? Pak je ovšem možné, že se ukáže jeden nevyhnutelný důsledek: mentální obraz nebude ani tak dovršením obrazu-činu a druhých obrazů, jako spíš opětovným uvažováním o jejich povaze a jejich statutu. Dokonce každý obraz-pohyb bude zvažován skrze zrušení senzomotorických vazeb v té či té postavě. Krize tradičního obrazu v kinematografii, jíž se chtěl Hitchcock vyhnout, přece přijde vzápětí po něm a zčásti také prostřednictvím jeho inovací.

2 | Může však být krize obrazu-akce prezentována jako něco nového? Nebyl to trvalý stav kinematografie? Hodnota nejčistších akčních filmů spočívala vždy v epizodách, které se udály mimo jednání, nebo v mrtvém čase mezi jednáními, v celém souhrnu extra-akcí a infra-akcí, které nebylo možné bez znetvoření filmu vystříhnout při montáži (odtud obávaná moc producentů). Také možnosti kinematografie, její nadání pro změny místa, odedávna inspirovaly u autorů touhu omezit nebo i potlačit jednotu jednání, rozložit děj, drama, zápletku či příběh a dovést dále ctižádost, která již probíhala v literatuře. Na jedné straně je to struktura SAS, nad níž se objevil otazník: neexistovala globalizující situace, jež by se mohla soustředit v rozhodující akci, ale akce nebo zápletky mohly být pouze jednou složkou v rozptýleném souboru, v otevřené celkovosti. Jean Mitry má v tomto směru pravdu, když

ukazuje, že Delluc, scenárista filmu *La fête espagnole* (Španělská slavnost) Germaine Dulacové, chtěl již ponořit drama do „prachu faktů“, z nichž by žádný nebyl hlavní nebo vedlejší, takže by bylo možné jej rekonstruovat jen podle lomené linie vytyčené mezi všemi body a všemi liniemi celé slavnosti.¹⁰⁾ Na druhé straně prošla struktura ASA obdobnou kritikou: stejně jako neexistoval předběžný příběh, neexistovala prefabrikovaná akce, jejíž důsledky na situaci by bylo možné předvídat, a kinematografie nemohla přepisovat události, které již proběhly, nýbrž se musela nutně dostat k právě probíhající události, a to buď tak, že se setkala s nějakou „aktuálností“, nebo tak, že ji podnítila či vytvořila. Jasně to ukázal Comolli: ať jde přípravná práce u mnoha autorů jakkoli daleko, nemůže se kinematografie vyhnout „oklice přes přímé natáčení“. Vždy přijde okamžik, kdy se film setkává s nepředvídatelným nebo s improvizací, s nepřevoditelností živé přítomnosti na přítomnost vyprávění, a kamera nemůže dokonce začít svou práci, dokud nezploří své vlastní improvizace současně jako překážky i jako nepostradatelné prostředky.¹¹⁾ Tato dvě témata, otevřená celkovost a právě probíhající událost náležejí k hlubokému bergsonismu kinematografie vůbec.

Nicméně krize, která otrásla obrazem-akcí, závisela na mnoha příčinách, které se plně rozvinuly až po válce a z nichž jedny byly sociální, ekonomické, politické, morální a druhé náležely vnitřněji k umění, k literatuře a zvláště ke kinematografii. Bylo by možné citovat na přeskáčku: válka a její následky, rozkolísání amerického snu ve všech jeho aspektech, nové uvědomění menšin, vzestup a inflace obrazů současně ve vnějším světě a v hlavách lidí, ovlivnění kinematografie novými způsoby vyprávění, s nimiž literatura už dříve experimentovala, krize Hollywoodu a starých žánrů... Jistěže se pokračuje v tvorbě filmů SAS a ASA: stále tudy procházejí největší komerční úspěchy, nikoli však již duše kinematografie. Duše kinematografie žádá čím dál

¹⁰⁾ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 397.

¹¹⁾ Jean-Louis Comolli, *Le détour par le direct*, Cahiers du cinéma, č. 209 a 211, únor a duben 1969. Marcel L'Herbier je jedním z těch, kdo nejlépe promluvili o podílů nevyhnutelné a „obdivuhodné“ improvizace před kamerou, o přítomnosti dokumentárna v každém filmu a o setkání s aktuálností: „Ve filmu *Eldorado* jsem opravdu využil procesů, které jsem neuspořádal, abych obohatil drama. Nechal jsem své herce na holičkách...“ (srov. Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 76).

tím více myšlení, i když zde myšlení začíná rozebráním systému akcí, vjemů a afekcí, jimiž se kinematografie až dosud živila. Už si téměř nemyslíme, že by nějaká globální situace mohla vést k akci, která by ji mohla změnit. Nemyslíme si dále, že by nějaké jednání mohlo donutit situaci, aby se, byť částečně, rozkryla. „Nejzdravější“ iluze padají. Především jsou ohrožena zřetězení situace – akce, akce – reakce, podráždění – reakce, zkrátka senzomotorické vazby, které vytvářely obraz-akci. Realismus vzdor veškerému svému násilí či spíš s veškerým svým násilím, jež zůstává senzomotorické, nebere na zřetel tento nový stav věcí, kde se synznaky rozptylují a indexy zamlžují. Potřebujeme nové znaky. Rodí se nový druh znaku, který se můžeme pokusit identifikovat v poválečné americké kinematografii mimo Hollywood.

Zprvú obraz už neodkazuje ke globalizující nebo syntetické situaci, ale k situaci rozptýlení. Postav je mnoho, se slabými vzájemnými vlivy, stávají se hlavními nebo znovu vedlejšími. Přesto však to není řada skečů nebo sled povídek, neboť všechny postavy jsou brány v těžce realitě, jež je rozptyluje. Robert Altman prozkoumává tento směr ve filmech *Svatba* (A Wedding) a zejména *Nashville* s četnými zvukovými stopami a s anamorfózní promítací plochou, která dovoluje několik simultánních mizanscén. Město a dav ztrácí svůj kolektivní a unanimistický charakter à la King Vidor; město současně přestává být městem do výšky, stojícím městem s mrakodrapy a zdvihy kamery a stává se městem ležícím, městem horizontálním nebo ve výšce člověka, kde jde každý na svou pěst za svou věcí.

Na druhém místě se přetrhla linie, která prodlužovala jedny události do druhých nebo vlákno vesmíru, které zajišťovalo připojování úseků prostoru. Malá forma ASA není tedy ohrožena méně než velká forma SAS. Elipsa přestává být způsobem vyprávění, způsobem, jímž se přechází od jednání k částečně odhalené situaci: náleží k situaci samotné a skutečnost je mezerovitá stejně, jako je rozptýlená. Řetězení, připojení nebo vazby jsou úmyslně slabé. Náhoda se stává jedinou vůdčí linií, jako je tomu v Altmanově filmu *Kvintet* (Quintet). Někdy se událost opožďuje a ztrácí v mrtvých časech, někdy je tu příliš rychle, avšak nepřísluší tomu, jemuž se přihodí (dokonce ani smrt...). A existují úzké vztahy mezi těmito aspekty události: rozptýlené, bezprostředně se uskutečňující a nepřislušející. Tyto tři aspekty rozehrává Cassavetes

v *The Killing of a Chinese Bookie* a *Too Late Blues*. Řeklo by se nevinné události, které nedosahují toho, aby se opravdu týkaly osoby, jež je vyprovokuje nebo je podstupuje, i když ji zasahují tělesně: události, jichž se nositel – člověk vnitřně mrtvý, jak říká Lumet – pospíchá zbavit. Ve Scorseseho *Taxikáři* (Taxi Driver) váhá šofér mezi sebevraždou a spácháním politické vraždy, a když nahradí své projekty závěrečným krveprolitím, sám se nad ním podivuje, jako by se ho vykonávání netýkalo více než předchozí vrtkavosti. Aktualita obrazu-akce, virtuálnost obrazu-afekce se mohou o to lépe zaměřovat, protože upadly do stejné lhostejnosti.

Zatřetí jednání nebo senzomotorickou situaci nahradila procházka, projížďka a neustálé cestování tam a zpět. Projížďka našla v Americe formální a materiální podmínky obnovování. Uskutečňuje se z vnitřní nebo vnější nezbytnosti, z potřeby útěku. Nyní však ztrácí zasněvací aspekt, který měla v německé cestě (ještě ve Wendersových filmech) a který si udržela navzdory všemu ještě v cestě beatníků (*Bezstarostná jízda* [Easy Rider] Dennise Hoppera a Petera Fondy). Stala se městskou projížďkou a odpoutala se od aktivní a afektivní struktury, která ji držela, řídila, ukazovala jí směry, i když mlhavé. Jak by mohlo existovat nějaké nervové vlákno nebo senzomotorická struktura mezi řidičem v *Taxikáři* a tím, co vidí na chodníku prostřednictvím zpětného zrcátka? I u Lumeta se vše odehrává v nepřetržitých odchodech a návratech, těsně u země, v pohybech bez cíle, kde se postavy chovají jako stěrače (*Psí odpoledne* [Dog Day Afternoon], *Serpico*). To je nejjasnější účinek moderní projížďky, odehrává se v libovolném prostoru, na seřazovacím nádraží, v opuštěném skladišti, v nerozlišeném předivu města, jako protiklad k jednání, která se nejčastěji odehrávala v časoprostorech kvalifikovaných starým realismem. Jak říká Cassavetes, jde o to rozmontovat prostor stejně jako příběh, zápletku nebo děj.¹²⁾

Začtvrté se ptáme, co udržuje pospolu nějaký soubor v tomto světě bez celkovosti a zřetězení. Odpověď je prostá: tím,

¹²⁾ Ve všech těchto bodech se budeme odvolávat zvláště na Cinématographe: o Altmanovi, č. 45, březen 1979 (Maravalův článek) a č. 54, leden 1980 (Fieschi, Carcassonne); o Lumetovi, č. 74, leden 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi); o Cassavetesovi, č. 38, květen 1978 (Lara) a č. 77, duben 1982 (Sylvie Trosa, Prades); o Scorsesem, č. 45 (Cuel).

co dělá soubor, jsou *klišé* a nic jiného. Nic než klišé, samá klišé... Tento problém se objevil již s Dos Passosem a s technickými novinkami, které zavedl do románu, ještě než na to pomyslela kinematografie: rozptýlená a mezerovitá skutečnost, hemžení postav se slabými vzájemnými vlivy, jejich schopnost stávat se hlavními a znovu se stávat podružnými, události, které dopadají na postavy a které nepatří těm, kdo je podstupují nebo kdo je vyvolávají. Tím, co toto vše stmeluje, jsou běžná klišé doby nebo okamžiku, zvukové či vizuální slogany, které Dos Passos nazývá jmény vypůjčenými od kinematografie: „aktuality“ a „oko kamery“ (aktuality jsou smíšené novinky politických nebo společenských událostí, lokálky, rozhovory a písničky, a oko kamery, to je vnitřní monolog někoho třetího, kdo není mezi postavami identifikován). Tyto kolísavé obrazy, tato anonymní klišé obíhají ve vnějším světě, avšak také každým pronikají a vytvářejí jeho vnitřní svět, takže každý v sobě nosí jen psychická klišé, jimiž myslí a cítí, uvažuje o sobě a pociťuje se, přičemž je sám jedním z klišé mezi ostatními ve světě, který jej obklopuje.¹³⁾ Fyzická, optická a zvuková klišé a klišé psychická se navzájem vyživují. Aby lidé snesli sami sebe a svět, je třeba, aby bída dosáhla nitra vědomí a aby vnitřek byl jako vnějšek. Tuto romantickou a pesimistickou vizi nacházíme znovu u Altmana nebo u Lumeta. Ve filmu *Nashville* jsou městská zákoutí zdvojená obrazy, které vyvolávají, fotografiemi, nahrávkami, televizí; a postavy se ve známém popěvku konečně spojují. Tato moc zvukového klišé, nepatrné písničky, se ukazuje ve filmu *A Perfect Couple* (Dokonalý pár) od Altmana: projížďka-balada^{13a)} zde nabývá svého druhého významu, zpívané a tančené básně. Ve filmu *Bye, bye, Braverman* (Sbohem, Bravermane) od Lumeta, který vypráví o procházce čtyř židovských intelektuálů jdoucích městem na pohřeb přítele, jeden ze čtyř bloudí mezi náhrobky a předčítá mrtvým čerstvé novinové zprávy. Ve filmu *Taxikář* podává Scorsese úplný katalog všech psychických klišé, která probíhají hlavou řidiče, ale

¹³⁾ Claude-Edmonde Magny analyzoval u Dos Passose všechny tyto body: *L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, s. 125–137. Dos Passosovy romány měly svůj vliv na italský neorealismus; obráceně on sám podléhal jistému vlivu Vertovova „kino-oka“.

^{13a)} Nepřeložitelná slovní hříčka: ve francouzském originále píše Deleuze *bal(l)ade*, kde *ballade* znamená česky balada a *balade* projížďka, procházka. Pozn. překladatele.

současné optických a zvukových klišé města-neonu, které vidí defilovat podél ulic: on sám se po svém vraždění stane národním hrdinou jednoho dne, dosáhne stavu klišé, aniž by mu ovšem proto tato událost náležela. Není už konečně ani možné rozlišit, co je fyzické a psychické v univerzálním klišé filmu *The King of Comedy* (Král komedie) vsávajícím do téže prázdnoty vzájemně zaměnitelné postavy.

Idea jedné a téže bídy, vnitřní a vnější, ve světě a ve vědomí, byla již ideou anglického romantismu v jeho nejčernější podobě, zvláště u Blakea nebo Coleridge: lidé by nepřijímali netolerovatelné, kdyby se tytéž „důvody“, které jim ho vnucují zvenčí, nevlížily do nich samotných, aby je i zevnitř přiměly k jeho přijetí. Podle Blakea zde existovalo úplné *organizování bídy*, od něhož by nás snad mohla zachránit americká revoluce.¹⁴⁾ Amerika však naopak znovu nastolila romantický problém a poskytla mu ještě radikálnější, ještě naléhavější, ještě techničtější formu: nadvládu klišé uvnitř i navenek. Jak tedy nevěřit v mocné a harmonické organizování, ve velké a mocné spiknutí, které našlo prostředek, jak přimět klišé, aby obíhala zvenčí dovnitř, zevnitř ven? Zločinecké spiknutí jako organizování Moci dostane v moderním světě nové obrátky, které se kinematografie bude snažit sledovat a ukazovat. To už vůbec není, jako v černém filmu amerického realismu, organizování, které by odkazovalo k odlišnému prostředí, ke stanovitelným jednáním, jimiž by se ohlašovali zločinci (i když v tvorbě filmů tohoto typu se pokračuje s velkým úspěchem, například Coppolův *The Godfather* (Kmotr). Neexistuje již dokonce magický střed, odkud by mohly vycházet hypnotické akce šířící se všude, jako v prvních dvou Langových Mabusech. Je pravda, že v tomto ohledu jsme byli svědky Langova vývoje: *Závěť doktora Mabuse* již nepostupuje produkcí tajných činů, ale spíše monopolem reprodukce. Okultní moc se směšuje se svými účinky, svými oporami, svými médii, svými rozhlas, svými televizemi, svými mikrofony: pracuje již pouze „mechanickou reprodukcí obrazů a zvuků“.¹⁵⁾ A to je pátý rys nového obrazu, který bude inspirovat americkou

¹⁴⁾ O významu tohoto tématu v anglickém romantismu srov. Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

¹⁵⁾ Srov. Pascal Kané, *Mabuse et le pouvoir*, Cahiers du cinéma, č. 309, březen 1980.

poválečnou kinematografii. U Lumeta je spiknutím systém odposlechu, sledování a vysílání ve filmu *The Anderson Tapes* (Záznamy o Andersonovi); stejně tak *Network* (Televizní síť) zdvojuje město všemi pořady a poslechy, které neustále produkuje, zatímco *Prince of the City* (Vládce města) nahrává celé město na magnetofonovou pásku. A Altmanův *Nashville* se plně zmocňuje tohoto postupu, zdvojujícího město se všemi jeho klišé, která vytváří, a rozdvouje sama klišé vně i uvnitř, klišé optická či zvuková a klišé psychická.

Toto je pět zjevných rysů nového obrazu: *situace rozptýlení, úmyslně slabá spojení, forma-projízďka, uvědomování si klišé, odhalení spiknutí*. Je to krize obrazu-akce a současně i amerického snu. Všude se opětovně přetřásá otázka senzomotorického schématu; a Actors' Studio se stává předmětem přísných kritik v téže době, kdy prodělává vnitřní vývoj a roztržky. Jak ale může kinematografie odhalit temnou organizaci klišé, když se podílí na jejich výrobě a na jejich šíření stejně jako obrázkové časopisy nebo televize? Speciální podmínky, za nichž produkuje a reprodukuje klišé, snad dovolují některým autorům dospět ke kritické reflexi, které by jinde nedosáhli. Organizace kinematografie způsobuje, že autor má, navzdory jakkoli mocným kontrolám, jimiž je zatížen, alespoň jistý čas na to, aby „spáchal“ nezvratné. Má šanci osvobodit Obraz od veškerých klišé a postavit jej proti nim. To ovšem za předpokladu estetického a politického projektu schopného stát se nosným programem. Zde tedy americká kinematografie naráží na své hranice. Všechny estetické i politické kvality, jež může mít, zůstávají úzce kritické a tím také méně „nebezpečné“, než kdyby probíhaly v procesu pozitivní tvorby. Takže kritika buď rychle končí a odhaluje pouze špatné užívání přístrojů a institucí, přičemž usiluje o záchranu zbytků amerického snu, jako je tomu u Lumeta; nebo pokračuje, avšak jede na prázdko a začíná skřípat jako u Altmana, kde se spokojuje s parodováním klišé, místo aby vedla ke zrození nového obrazu. Lawrence říkal již o malířství: zuřivost vůči klišé nevede k ničemu mimořádnému, pokud se spokojuje s jejich parodováním; klišé, byť pronásledováno, znetvořeno, poničeno, se rychle obrozuje ze svého vlastního popela.¹⁶⁾ To, co bylo předností americké

¹⁶⁾ D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Bourgeois, s. 253–257.

kinematografie, která se zrodila bez předchozí tradice, jež by ji rdousila, se nyní ve skutečnosti obrací proti ní. Neboť tato kinematografie obrazu-akce vytvořila sama tradici, které se ve většině případů už nedokáže zbavit jinak než negativně. Velké žánry této kinematografie, psychosociální film, černý film, western, americká komedie se hrouť, a přesto udržují svůj prázdný rám. Pro velké tvůrce se tedy cesta emigrace obrátila, a to z důvodů, které nespočívají pouze v maccarthysmu. Evropa měla v tomto ohledu skutečně více svobody; a velká krize obrazu-akce se odehrála nejprve v Itálii. Periodizace je přibližně následující: okolo roku 1948 Itálie, okolo 1958 Francie, okolo 1968 Německo.

3 | Proč nejdříve Itálie, před Francií a Německem? Je pro to možná jeden podstatný, avšak pro kinematografii vnější důvod. Z podnětů generála de Gaulla měla Francie na konci druhé světové války historickou a politickou ctižádost hrát plně roli vítězů: bylo tedy třeba, aby se hnutí odporu, i podzemního, ukázalo jako oddíl dokonale organizované pravidelné armády a aby se život Francouzů, byl prostoupený konflikty a dvojakostmi, jevil jako příspěvek k vítězství. To nebyly podmínky příznivé pro obrození kinematografického obrazu, který se udržoval v rámci tradičního obrazu-akce, ve službách čistě francouzského „snu“. A tak se francouzská kinematografie rozejde se svou tradicí až dosti opožděně, reflexivní nebo intelektuální oklikou, jíž byla nová vlna. Zcela jiná byla situace v Itálii: ta jistě nemohla pomýšlet na místo v řadách vítězů; avšak na rozdíl od Německa měla na jedné straně kinematografickou instituci, která poměrně unikla fašismu, na druhé straně se mohla dovolávat hnutí odporu a lidového života, stavějících se útlaku, i když byly zbaveny iluzí. K jejich zachycení bylo jen třeba nového typu „vyprávění“ schopného pojmut eliptično a neuspořádanost, jako kdyby kinematografie měla znovu začít od nuly a zpochybnit všechny vymoženky americké tradice. Italové si tedy mohli intuitivně uvědomit právě se rodící nový obraz. Tím nevysvětlujeme nic z geniality prvních Rosselliniho filmů. Vysvětlujeme alespoň reakci některých amerických kritiků, kteří v tom viděli přehnanou ctižádost poražené země, ohavné vydírání, způsob vyčítání

vítězům.¹⁷⁾ A především tato velice zvláštní situace Itálie umožnila neorealistickej program.

Pět předchozích znaků ukoval italský neorealismus. V situaci ukončené války odhaluje Rossellini rozptýlenou a mezerovitou skutečnost už v *Římě, otevřeném městě* (Roma, città aperta), ale zejména ve filmu *Paisà*, řadou úryvkovitých setkání, která zpochybňují formu SAS obrazu-akce. A De Sica inspiruje spíše poválečná ekonomická krize a vede jej k rozbití formy ASA: neexistuje již vektor nebo linie vesmíru, která prodlužuje a propojuje události v *Zlodějích kol* (Ladri di biciclette); déšť může vždy přerušit putování muže a dítěte nebo svěst v procházku nazařbůh. Italský déšť se stává znakem nevyužitého času a možného přerušení. A navíc krádež kola či dokonce nevýznamné události jako v *Umbertovi D.* mají životní význam pro protagonisty. Felliniho *Darmošlapové* (I vitelloni) nesvědčí však pouze o nevýznamnosti těchto událostí, ale i o nejistotě jejich zřetězení a jejich nenáležitosti k těm, kdo je podstupují v této nové formě vycházky. V bouraném nebo rekonstruovaném městě rozmnožuje neorealismus nijaké prostory, městskou rakovinu, tkáňně zbavené členitosti, nezařazené pozemky, jež se staví proti určeným prostorům starého realismu.¹⁸⁾ A tím, co se objevuje na obzoru, co se profiluje v tomto světě a co se prosadí ve třetím sledu, tím není ani syrová skutečnost, ale její dvojník, vláda klíšé, uvnitř stejně jako venku, v hlavě a srdci lidí stejně jako v celém prostoru. Nebyla to již snad všechna možná klíšé setkání Amerika – Itálie, jež nabízela *Paisà*? A ve filmu *Viaggio in Italia* (Cesta po Itálii) udělal Rossellini seznam klíšé ryzí italskosti tak, jak ji vidí buržoazie na procházce, sopka, sochy v muzeu, křesťanská svatyně... V *Generálovi della Rovere* (Il generale della Rovere) podává klíšé vyrábění hrdiny. Velice speciálním způsobem dělal Fellini své první filmy ve znamení výroby, vyhledávání a šíření vnějších i vnitřních klíšé: fotoromán *Bílý šejk*,

¹⁷⁾ Srov. rozrušený text R. S. Warshowa přetištěný v *Le néo-réalisme italien, Études cinématographiques*, s. 140–142. Stále bude existovat zášif vůči italskému neorealismu – přicházející z jedné části Ameriky –, který „se opovážil“ nastolit jinou koncepci kinematografie. Tento aspekt má i skandál Ingrid Bergmanové: tím, že se stala adoptivní dcerou Ameriky, neopouští jenom svou rodinu kvůli Rossellinimu, opouští kinematografii vítězů.

¹⁸⁾ Srov. obě čísla Cinématographe o neorealismu, 42 a 43, prosinec 1978 a leden 1979, zejména článek Sylvie Trosaové a Michela Devillerse.

fotovyšetřování *Sňatková kancelář* (Un'agenzia matrimoniale), noční podniky, music-hally a cirkusy a pak všechny ty ritornely, které uklidňují či vedou k beznaději. Bylo zapotřebí poukázat na velké spiknutí, které zorganizovalo tuto bídu a pro něž Itálie měla své jméno – Mafie? Francesco Rosi vytyčil ve filmu *Salvatore Giuliano* portrét bandity bez obličeje rozdělením příběhu do prefabrikovaných rolí vnucených neurčitelnou mocí známou jen skrze její vliv.

Neorealismus měl již vysokou technickou koncepci nesnázi, s nimiž se setkával, a prostředků, které vynalezl; neměl však o nic menší bezpečné intuitivní vědomí o právě se rodícím novém obrazu. Francouzská nová vlna pak na sebe dokázala převzít tuto mutaci spíš cestou intelektuálního a reflexivního vědomí. Zde se forma-projízďka osvobozuje od časoprostorových údajů, které jí zbývaly ještě ze starého sociálního realismu, a uplatňuje se pro sebe samotnou nebo jako výraz nové společnosti, čisté nové přítomnosti: cesta tam a zpět Paříž – venkov a venkov – Paříž u Chabrola (*Krásný Serge* [Le beau Serge] a *Les cousins* [Bratrance]); bloudění se stala analytickými, nástrojem analýzy duše u Rohmera (série *Contes moraux*) a u Truffauta (trilogie *Láska ve dvaceti letech* [L'amour à vingt ans], *Ukradené polibky* [Les baisers volés] a *Rodinný krb* [Domicile conjugal]); Rivettova anketa-procházka (*Paris nous appartient* [Paříž patří nám]); procházky-úteky u Truffauta (*Střílejte na pianistu* [Tirez sur le pianiste]) a zvláště u Godarda (*U konce s dechem* [Au bout de soufflé]), *Bláznivý Petříček* [Pierrot le fou]). Rodí se zde rasa šarmantních, dojemných postav, kterých se události, jež se jim dějí, sotva týkají, i když je to zrada i smrt, a které jsou objekty i činiteli temných událostí, jež se propojují stejně špatně jako kusy nijakého prostoru, jímž procházejí. Názvu Rivettova filmu ozvěnou odpovídá Péguyho formule-písnička „Paříž nepatří nikomu“. A v Rivettově filmu *L'amour fou* (Bláznivá láska) uvolňuje chování místo pro nepřičetné postoje, výbušné akty, které rozbíjejí činy postav stejně jako zřetězení hry, kterou zkoušejí. V tomto novém druhu obrazu mají tendenci vymizet senzomotorické vztahy, celá senzomotorická plynulost, která byla podstatou obrazu-akce. Není to jen slavná scéna z *Bláznivého Petříčka* („Nevím, co mám dělat.“), kde se projízďka-balada neznatelně stává zpívanou a tančenou básní; ale je to rovněž celý vzestup mnohdy sotva naznačených sensorických a motorických

potíží, pohybů naplano, „lehce vychýlených perspektiv, zpomalení času, střídání gest“ (*Les carabiniers* [Karabiniéři] od Godarda, *Střílejte na pianistu* nebo *Paris nous appartient*).¹⁹⁾ Předstírání se stává znakem nového realismu, v opaku s pravdivým hraním realismu starého. Neobratné zápasy muže proti muži, špatně zasazené rány pěstí a špatně mířené výstřely, celý tento fázový posun mezi akcí a promluvou nahrazuje příliš dokonalé souboje amerického realismu. Eustache nechá říci postavu z *La maman et la putain* (Maminka a děvka): „Čím falešněji člověk vypadá, tím dál to dotáhne, za vším stojí faleš.“

Pod touto silou falše se všechny obrazy stávají klišé buď proto, že se na nich ukazuje neobratnost, nebo proto, že se na nich odhaluje zdánlivá dokonalost. Neohrabaná gesta *Les carabiniers* mají jako korelát sérii pohlednic, které si přinášejí z války. Vnější optická a zvuková klišé mají jako korelát klišé vnitřní nebo psychická. Svého plného rozvoje dozná snad tento prvek v perspektivách nové německé kinematografie: Daniel Schmid vynalézá pomalost, která umožňuje rozdvojení postav, jako by byly stranou toho, co říkají a dělají, a vybíraly si z vnějších klišé to, co pak budou ztělesňovat zevnitř, při nepřetržitém permutování vnitřního a vnějšího (již ve filmu *La Paloma*, ale zejména v *Schatten der Engel* [Stín andělů], kde „Žid by mohl být fašistou, prostitutka by mohla být pasákem...“, v partii karet, kde je každý hráč sám jednou kartou, avšak kartou hranou někým jiným).²⁰⁾ Je-li tomu tak, jak neuvěřit v rozptýlené světové spiknutí, v plán na všeobecné ztrocení, který se rozprostírá do každého místa kteréhokoli prostoru a všude šíří smrt? Godardovy filmy *Vojáček* [Le petit soldat], *Bláznivý Petříček*, *Made in USA* a *Week-end* [Víkend] s jeho makisty ze závěrečné fáze hnutí

¹⁹⁾ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Callimard, s. 58. Robbe-Grillet zdůraznil význam „nesprávné působícího“ detailu; viděl v tom znak reality v protikladu k realismu nebo znak pravdy v protikladu k verismu: *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, s. 140. [Český překlad: Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*, Odeon, Praha 1970, s. 114–116. Přeložil Petr Pujman.]

²⁰⁾ Srov. *Dossier Daniel Schmid*, Ed. L'Age d'homme, s. 78–86 (zvláště to, co Schmid nazývá „klišé z papírmaše“ [les clichés papier mâché]). Ale Schmid si je dokonalé vědomí nebezpečí, jež by kinematografii ponechalo pouze funkci parodie (s. 78): také klišé se šíří pouze proto, aby z nich něco vzešlo. Ve filmu *Schatten der Engel* mohou vyjít dvě postavy, Žid a prostitutka, z klišé, na které útočí zvenčí i zevnitř, protože si dokázaly uchovat pocit „strachu“.

odporu svědčí rozdílně o neproniknutelném spiknutí. A Rivette se od *Paris nous appartient* po *Pont du Nord* (Most na severu) a přes *Jeptišku* (*La religieuse*) nepřestává odvolávat na světovou konspiraci, která rozdává role a situace jako ve zhoubné hře v kostky.

Jestliže však je všechno klišé a všude panuje spiknutí, které je má vyměňovat a šířit, zdá se, že není jiného východiska než kinematografie parodie a pohrdání, jak se to někdy vyčítalo Chabrolovi a Altmanovi. Co naopak chtěli říci neorealisté, když hovořili o úctě a lásce nezbytné pro zrození nového obrazu? Film, aniž by zůstával u negativně nebo parodicky kritického vědomí, se pustil do své nejvyšší reflexe a nepřestával ji prohlubovat a rozvíjet. U Godarda bychom našli formulace vyjadřující tento problém: jestliže se obrazy uvnitř i vně staly klišé, jak vyprostit ze všech těchto klišé Obraz, „a právě jen obraz“, autonomní mentální obraz? Ze souboru klišé *musí* vzejít nějaký obraz... S jakou politikou a s jakými důsledky? Co je to za obraz, který by nebyl klišé? Kde končí klišé a kde začíná obraz? Není-li však na tuto otázku okamžitá odpověď, je to právě proto, že soubor pěti uvedených rysů ještě neustavuje hledaný nový mentální obraz. Těchto pět rysů formuje obal (včetně fyzických a psychických klišé), jsou nezbytnou vnější podmínkou, avšak neustavují obraz, i když jej umožňují. A zde můžeme posoudit podobnost a odlišnost vzhledem k Hitchcockovi. Nová vlna mohla být poprávu nazvána hitchcockovsko-marxovskou spíš než „hitchcockovsko-hawksovskou“. Chtěla dosáhnout úplně stejně jako Hitchcock k mentálním obrazům a k myšlenkovým figurám (třeřost). Ale zatímco Hitchcock v tom viděl jakýsi doplněk, který měl prodloužit a dokončit tradiční systém „vjem-akce-afekce“, nová vlna v tom odhalí naopak požadavek, který stačí k rozbití celého systému, k odříznutí vnímání od jeho motorického prodloužení, akce od vlákna, které ji svazovalo se situací, a afekci od přimknutí nebo příslušnosti k postavám. Nový obraz by tedy nebyl završením kinematografie, ale její mutací. Bylo nutné chtít naopak to, co Hitchcock neustále odmítal. Bylo třeba, aby se mentální obraz nespokojil s tím, že by tkal soubor vztahů, nýbrž aby vytvářel novou substanci. Bylo třeba, aby se skutečně stal myšlenkou a začal myslet, i když se kvůli tomu měl stát „obtížnějším“. *Existovaly dvě podmínky*. Na jedné straně

vyžadovat a předpokládat zpochybnění obrazu-akce, obrazu-vjemu a obrazu-afektu, i za cenu, že se všude objeví klišé. Ale na straně druhé by tato krize sama o sobě byla bezcenná, byla by pouze negativní podmínkou pro to, aby se vynořil nový myslící obraz, i kdyžby jej bylo třeba hledat mimo pohyb.