

Články

GILLES DELEUZE

Film 1. Obraz-pohyb

Miroslav Petříček jr.

Otázka, která je nejvíce na místě: co je to vlastně za knihu, to jest: kam ji zařadit? A pokud je to kniha filosofická, čím by autor legitimoval tento nárok, zabývá-li se filmem? A jak vůbec specifikovat její téma? Teorie filmu, dějiny kinematografie, analýza filmového obrazu, anebo konstrukce filosofických pojmů, jejichž inspirací jsou „pohyblivé obrazy“? Ale abychom mohli skutečně odpovědět na tyto a jiné podobné otázky, museli bychom vzít v úvahu nejen bergsonovské východisko (Bergsonovy teze o času) a zrovna tak i Peirceovu klasifikaci znaků (včetně ontologického základu její „triadičnosti“). Anebo – otázka, která následuje po zoufalé snaze odpovědět na předchozí otázky: není tu nakonec film jenom „pretext“: tak jako jsou u Heideggera Hölderlin či Kleist anebo Van Gogh záminkou, tedy literatura a výtvarné umění jako pole, jehož se vampýrsky zmocňuje filosofie?

* * *

Opatrná odpověď by zněla: je tu určitý rozdíl, který vychází ze samé povahy Deleuzova myšlení, jež je vždy myšlením „zprostředka“, což znamená, že začíná vždy „mezi“, na křižovatkách různých (svébytných, byť nikoli separovaných) řad či sérií. V tomto případě by Deleuzova kniha o filmu byla křižovatkou filosofického myšlení, dějin a teorie filmu, sémiotiky, abych uvedl ty nejnapadnější linie, přičemž každá z těchto řad je zase vnitřně různě „zvětvená“. Potom je ale důležité vidět, že každá křižovatka je singulární konfigurace, jakkoli nesená „Jedním“, to jest Deleuzovou filosofickou myšlenkou. Totéž by se pak dalo sledovat i tehdy, kdybychom detailněji sledovali, jakou singulární křižovatkou je kniha o filmu v rámci celého Deleuzova díla (křižovatkou, v níž se neopakovatelným způsobem setkává linie knihy *Proust a znaky*, linie knihy *Diference a opakování*, linie knihy *Bergsonismus*, linie knihy o Baconovi atd.). Ale tímto způsobem bychom skončili u hry, kterou mohou ve volných chvílích provozovat specialisté. Tedy jinak.

Velmi přesnou charakteristiku podává András Bálint Kovács, když říká: nejvlastnějším jádrem Deleuzova přístupu k filmu je to, že definici kinematografického znaku nepodává nezávisle na dějinách filmu. „Jinak řečeno, *film a jeho konstitutivní znaky nemají definici vně dějin filmu*. Film není možné popisovat pomocí abstraktních definic teorie jazyka či komunikace.“ Protože film sám je nová praxe obrazů a znaků, je „filosofie filmu

imanentní konceptualizací této praxe, a nikoli aplikací nějaké abstraktní teorie zvňjšku“. To je důležité upozornění, které však vymezuje Deleuzovu knihu o filmu pouze z jedné strany, z té, která je otevřena směrem k teorii filmu. Ale neméně důležitá je i ona druhá strana, ta, která je otevřena k filosofii. A zde lze velmi stručně říci: film je pro Deleuze především forma a substance *výrazu*; jeho význam je v tom, že nutí tvořit pojmy, které jsou adekvátní *kinematografii*, což znamená pojmy, s nimiž může pracovat myšlení dění, pro které jsou naopak zcela neadekvátní ty pojmy, jež vypracovala filosofie podstat, principů či ontologie, jejímž modelem je podstata či princip. A to je cosi, co již vyžaduje stručný exkurs, který se musí dotknout samých kořenů deleuzovského myšlení, jakkoli tento exkurs nemůže být než velmi schematický a povrchní.

Ta generace francouzských filosofů, k níž náležejí Lyotard, Derrida a Deleuze, vychází z aporie, do které těsně po válce francouzské velké školy vyústily, totiž z aporie *protikladu geneze a systému*, konkrétně: dialektiky a strukturalismu. A onu aporii lze formulovat takto: Má-li být možný vskutku vyčerpávající popis určité struktury (např. jazykového systému), pak jenom tehdy a potud, pokud se mu podaří eliminovat nejen problém vzniku této struktury, nýbrž i jejího dění či stávání (u Saussura je výslovným předmětem lingvistiky „*langue*“, a nikoli „*parole*“). Pokud se bere v úvahu geneze, pak jenom v tom případě, že je možné převést její popis na popis vztahů mezi různými synchronními řezy v diachronii. Tedy: popisují film tak, že analyzují filmový pás fotogram po fotogramu. Právě to má, mimochodem řečeno, na mysli Bergson, když kritizuje převádění času na „*prostor*“, na „*dráhu*, uběhlou v určitém čase“. Na druhé straně však: důsledně provedený popis genetický (důsledný v tom smyslu, že by eliminoval všechny „*strukturní*“ deformace diachronie či pohybu) je vlastně nemožný, protože ty nástroje popisu, které má filosofické myšlení k dispozici, jsou vypracovány na modelu struktur (eventuelně: pocházejí z filosofie, orientované na podstaty, principy, počátky). Je to o to trapnější, že právě film je příkladem toho, na čem filosofie ztroskotává.

Odtud pak vychází nejen Derridova dekonstrukce (s tezí „*dějící se difference*“), nýbrž i Deleuzova filosofie, která dokonce podává nejradikálnější tezi, kterou tato aporie zrodila, totiž tezi o „*univocitě bytí*“, která zní zhruba takto: Jestliže se bytí vypovídá v jednom a témže smyslu o všem, o čem se vypovídá, *pak se vzhledem k mnohému světu smyslu produkovanému strukturálními stroji musí tento (jediný) smysl nutně určovat jako non-sens.*¹⁾ Takto mluví filosofové. Není to, pravda, příliš srozumitelné, a proto se v dalším pokusím o komentář, přičemž se se budu snažit odpovědět na dvě otázky.

1. V jakém smyslu je teze univocity bytí „*řešením*“ aporie protikladu geneze a struktury a jak si cosi takového vůbec představit?

2. Jak toto „*řešení*“ souvisí s kinematografií, s filmem a Deleuzovou knihou o filmu?

Aporii geneze a struktury vyřešíme snadno, podíváme-li se na řeku: všechno to, co v řece pozorujeme, víry, protiproudy, pomalé proudy, čerění v určitém místě, vlny a vlnky, tišiny atd. je *odlišitelné, a přesto či současně s tím patří k sobě, spolu komunikuje*. Řekneme-li, že řeka přesahuje víry, čerění, pomalý proud zde a rychlý tam, pak jenom v tom smyslu, že řeka toto vše nese, dokonce nějak tvoří, takže v jistém ohledu není rozdíl mezi vírem, proudem, tišinou na jedné straně a řekou žádný rozdíl podstaty, protože jedno i druhé je

1) K tomu srov. zvl. Alain Badiou, *Deleuze. La clameur de l'être*. Hachette 1997, s. 60.

pohyb jedné a téže „matérie“. Jazykem moderního vitalismu řečeno: umírají organismy, nikoli život (a vír je cosi jako jednoduchý organismus).

Díváme-li se teď, můžeme vidět: vír je něco jiného než rychlý proud v určitém místě řeky nebo tišina jinde, ale je to také něco jiného než řeka. Problém je teď říci, v jakém smyslu se zde dá mluvit o „jiném“. Látka víru i proudu je táž, řeka prostupuje vším, propojuje vlny, víry, proudy. Rozdíl mezi vírem, proudem a tišinou je v *jejich rychlosti*: k víru patří prudký vzrůst rychlosti pohybu, zaniká, jakmile překročí určitý práh rychlosti, jakmile se vyčerpá energie difference, která ho zrodila, pak je to jen velmi rychlý proud. Jak ale formulovat diferenci řeky a víru (řeky a vlny, řeky a tišiny atd.)? Řeka je jiná jinak: je to to, co všude vidíme naráz (proto můžeme říkat, že vše, co se na řece či v řece vyjevuje, řeka propojuje, nese, že vším prochází). Jinak řečeno: k řece patří pohyb nekonečně rychlý. Rozdíl mezi řekou a tím, co se na ní tvoří jako identifikovatelné entity, je rozdíl konečných rychlostí a rychlosti nekonečné, nikoli však rozdíl „látky“ či „podstaty“. Řeka je cosi jako rovina „konzistence“ či „imanence“: vír, vlny, pomalé a rychlé proudy patří k sobě, ko-existují; jsou imanentní řece, jsou různými expresemi řeky.

Tento přírůbek není zcela přesný, není ani bergsonovský, není ani úplně deleuzovský. Je to pomůcka. Nicméně: mělo by být zřejmé, že „řeka“ je cosi *otevřeného*, zatímco entity v ní jsou „uzavřené“: rodí se a zanikají, jsou diferentní vzhledem k jiným entitám v jediné rovině konzistence, zvané řeka. Řeka, jak o ní mluvím, by na druhé straně mohla poněkud přiblížit to, co má na mysli Bergson, když říká „Vše“ nemůže být dáno, protože je „Otevřeností“, protože jeho podstatou je „neustále se měnit nebo vést ke vzniku něčeho nového, zkrátka trvat“.²⁾ „Vše se vytváří a nepřestává se vytvářet v jiné dimenzi bez částí, jako to, co převádí soubor z jednoho kvalitativního stavu do druhého, jako ryzí a neustálé stávání se, které těmito stavy prochází“, jak to parafrázuje Deleuze.³⁾

Protože příklad „řeky“ je až příliš svůdný a očividný, pokusím se o jiný. Zmizí vír jako vír, zvolíme-li jinou rovinu imanence či konzistence, například „krajinu“?

Pokud jsme schopni dobře se dívat, pak zahlédneme vír i zde; spatříme-li například náhlý pohyb rychlého dravce, který se zničehonic vrhl na svou pomalou kořist. A potom se strom může jevit jako pomalý proud a skála jako tišina. Nehledě už na to, že od krajiny se nedají oddělit atmosféra, vítr, déšť, bouřka, sucho. Ohnivý a suchý dravec a vlhká zemitá kořist. Dravec má specifickou rychlost pohybu, která dává jeho pohybování určitý tvar. A snad by bylo lze říci, že svými dravčími instinkty je nějak – limitně – propojen až s absolutní rychlostí živelnosti, která celou krajinu nese a celou ji prostupuje (nekonečnou rychlostí). Potom lze také říci, že tato živelnost je cosi jako chaos, ale chaos v tom smyslu, jak o něm mluví Deleuze:

„Chaos není definován nějakou neuspořádaností, nýbrž nekonečnou rychlostí, s níž mizí každá forma, jež se zde vytváří. Je to prázdno, které není nicotou, nýbrž virtuálem, zahrnujícím všechny možné částice a vytvářejícím všechny možné formy, jež se objevují, aby vzápětí zanikly, protože jsou bez konzistence, reference a konsekvence. Je to nekonečná rychlost rození a zanikání.“

2) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 18.

3) Tamtéž, s. 19.

Jestliže věda prezentuje „zastavený obraz“ tohoto dění, pak filosofie, která se snaží neztratit z očí tuto nekonečnou rychlost „dění“ bude dávat přednost *kinematografickým pojmům*, protože její snahou je zachovat v pojmu tuto nekonečnou rychlost, aniž by se pojem zhroutil. A tedy může své pojmy tvořit právě tam, kde se setkává s pohyblivými obrazy filmu.

Pro každého čtenáře Deleuzovy knihy (vlastně dvou svazků: *Obraz-pohyb* a *Obraz-čas*) je zřejmé, že toto tvoření pojmů na křižovatce filosofie a filmu má i své filosofické předpoklady.

Prvním a nejdůležitějším je bergsonovská *durée*, trvání. Pojem, který se obtížně definuje, ale je snadné jej přiblížit, např. řekneme-li, že trvání je změna jakožto proměňování, anebo když řekneme, že z hlediska trvání není vlastně podstatného rozdílu mezi přechodem ze stavu do stavu a setrváváním v „témže“ stavu, z čehož pak plyne: přestane-li se něco měnit, přestane trvat (sem pak by bylo třeba vložit poznámku o významu paměti pro Bergsona). Toto trvání je předpokladem Deleuzových kinematografických filosofických pojmů proto, protože dovoluje mluvit o diferentním, aniž difference ono diferentní odděluje (viz variace v poli variací): pojem trvání, stručně řečeno, překládá francouzská filosofie výrazem „dění difference“. Jen tehdy, je-li bytí pochopeno jako trvání, je možné „zachránit“ „univocitu“ bytí: co jest, je určitá exprese trvání (jakožto otevřeného Jednoho-Všeho), modus trvání, modulace trvání.

To může být zajímavé pro filosofii. Ale pro Deleuzovu knihu o filmu je asi podstatnější něco jiného. Vratím-li se k řece a krajině (je ale teď už snad zřejmé, že obojí je jen určitý konkrétní řez tím, co Deleuze označuje jako „chaos“ či čistou virtualitu), lze klást otázku: a co pozorovatel v krajině? Důsledně vzato je přece i on stejně momentem této krajiny jako její „víry“ a „tišiny“. A potom otázka zní: co vidí, je-li „viděn“ tímto způsobem? Což jsou vlastně otázky dvě, dva problémy: co vidí? a jak popsat to, co vidí?

Musíme si totiž uvědomit, co je v tomto „filosofickém paradigmatu“ krajiny jako roviny konzistence implikováno, a totiž to, že všem jejím „entitám“ (a nejen pozorujícímu subjektu) je *vnímání vlastní*, že vnímání patří k jejich „dění“. Zhruba to je také ústřední téma 4. kapitoly prvního svazku Deleuzovy knihy o filmu o šíření světla v celém plánu imanence, která má svým jádrem citát z Bergsonovy *Hmota a paměť*: v rovině trvání, v rovině obrazů jakožto rovině peirceovské „firstness“ (věci, jak jsou samy v sobě) platí, že „oko je ve věcech, ve světelných obrazech o sobě“. „*Fotografie, existuje-li fotografie, je již sejmuta, je již okopírována v samém nitru věcí a pro všechny body prostoru...*“⁴⁾

Jinak řečeno: pojem trvání nás přivádí k rovině, v níž vnímání ještě není „centralizováno“ nějakou privilegovanou instancí, zvanou subjekt či vědomí, jakkoli se zde i taková instance nepochybně zrodí. Co ale v takovém případě znamená vnímání?

Zjednoduším-li, pak mohu říci: vír v řece zanikne, protože se na nějakém jiném místě řeky náhle zrychlil proud, což ale tento vír „vnímá“, protože je afikován „chováním“ jiných entit – bez ohledu na vzdálenost. A to tím spíše, že, jak by ale řekl spíše Whitehead než Bergson, vztahy spojující entity jakožto „události“ jsou součástmi jejich bytí, takže každá lokální událost má schopnost otrást celým univerzem. A limitně pak ani nelze říci, že trvající/dějící se entita (a jiné nejsou) trvá, protože to by sugerovalo představu nějakého

4) Srov. tamtéž, s. 79.

„něco“, které „podléhá pohybu“ či změně; pokud tedy o nějaké entitě říkáme, že se mění, pak jen a jen ve vztahu k nějaké jiné entitě/události, do které přechází: vír se stává rychlejším a pomalejším, vír se stává proudem, vír víří.

Whitehead vytvořil krásný pojem *konkrescence*, jímž vyjadřuje právě stávání/dění věcí jakožto „události“ čili aktuálních entit: chce říci, že toto jejich dění či stávání je vlastně srůstání různých dílčích zkušeností do jednoty, anebo, ještě obecněji: každá aktuální entita je reálným srůstem, reálnou konkrescencí mnoha potenciálů. Každé kognitivní, totiž vědomé chápání nese to, čemu Whitehead říká *prehenze*, která je vlastní každé „aktuální entitě“.⁵⁾

Snad už je teď jasnější, jak celý tento filosofický kontext souvisí u Deleuze s kinematografií: film, jehož kameru lze připodobnit tomuto oku ve věcech či uvnitř věcí, směřuje ke znovudosažení „prvotního režimu obrazu-pohybu, univerzální variace, totálního, objektivního a difuzního vnímání“.⁶⁾

Samozřejmě, kamera je tímto okem pouze „limitně“. Tehdy, pokud je okem „infiltrujícím vše, zmnožujícím hlediska tak, že hlediskem se stane každý bod v prostoru; pak je vnímání uvnitř hmoty, do obrazů samých vstupují vztahy distance, stávající se vztahy mezi obrazy“ (F. Zourabischvili). Je to krajnost, ale je pro ni doklad v dějinách kinematografie: Dziga Vertov a jeho kino-oko, přesněji řečeno: pozdní dílo Dzigy Vertova, tedy onen krok, „když se montáž vnese až do složky obrazu“, čímž se dosahuje bodu, který dovoluje inverze a modifikace a který je zároveň *genetickým elementem* „veškerého možného vnímání“, protože je to bod, který mění a způsobuje změnu vnímání, je to diferenciál samotného vnímání. Diference jakožto základní prvek trvání, totiž dějící se difference.

Kdybych teď měl toto vše nějak přehledně a zapamatovatelným způsobem shrnout, pak bych řekl: Deleuze přistoupil k dějinám filmu, které začínají zhruba ve stejném okamžiku, kdy se zájem filosofického myšlení obrací od podstat k dění, stávání a události, třebaže není vybaveno adekvátním pojmovým aparátem, který by mu dění a procesualitu bytí dovoloval myslet, a z dějin filmu učinil *pedagogiku nového, totiž právě kinematografického pojmu*. Do dějin filmu, do této veskrze empirické a stále experimentující geneze pak vepsal celý a úplný systém filosofické myšlenky, která se snaží myslet proces jako proces, a nikoli jako sukcesi fotografií.

Miroslav Petříček jr. (1951)

Přednáší na FF UK v Praze. Je autorem knih *Úvod do (současné) filosofie* (1992); *Znaky každodennosti* (1993); *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce* (2001) a studií publikovaných v Kritickém sborníku, Filosofickém časopise aj. Do češtiny přeložil texty M. Heideggera, J. Derridy, E. Finka, F. W. J. Schellinga, M. Foucaulta ad.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

5) Alfred N. Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York 1978, s. 22.

6) G. Deleuze, c. d., s. 93.

SUMMARY

GILLES DELEUZE

Cinema 1: The Image-movement

Miroslav Petříček, Jr.

This article attempts to briefly answer the question of how Deleuze's publication on film can be categorized and its subject specified. It is based on the observation that the quintessence of Deleuze's approach to film is the fact that he does not provide the definition of the cinematographic symbol independently of film history. Film and its constitutive symbols have no definition outside the history of film. Film cannot be described with the aid of the abstract definitions applied in the theory of language or communication. As film itself constitutes a new practice of images and symbols, the philosophy of film is the *immanent* conceptualization of this practice, rather than the application of an abstract theory from the outside. This is an important observation, which however covers merely one aspect of Deleuze's publication, one opened toward the theory of film. Yet of no lesser significance is its other aspect, which is opened toward philosophy. Here, too, a brief note can be made: for Deleuze, film is predominantly the form and substance of *expression*; its importance lies in the fact that it forces to create concepts adequate for *cinematography*, that is, concepts with which *the thought of action* can work, a thought for which, conversely, those concepts are totally inadequate that were elaborated by the philosophy of substances, principles and ontology, modeled on substance or principle. Deleuze approached film history, which began roughly at the same time that the interest of philosophical thought shifted from substances to action, happenings and events, despite its lack of adequate conceptual tools enabling it to think action and the processiveness of being, *whereby he transformed the history of film into the pedagogy of a new, namely cinematographic, concept*. Hence, the author inscribed in film history – that wholly empirical and forever experimenting genesis – the entire and complete system of philosophical thought that endeavours to contemplate a process as a process, rather than as a succession of photograms.

Translated by Karolina Vočadlo