

Články

FOTOGRAF JAKO
DIFERENCIÁLNÍ PRVEK
KINEMATOGRAFICKÉHO
POHYBU

*Několik otázek nad Deleuzovými knihami o filmu
z perspektivy „kinematografické“*

Petr Szczepanik

Následující úvaha je provizorním pokusem položit Deleuzovým textům o filmu několik záměrně cizorodých otázek (nikoli kritikou jeho přístupu), které by mohly být užitečné pro filmologické (ne filosofické) zpřesnění některých jeho výchozích konceptů: Co je to podle Deleuze vlastně film, o jakém filmu píše a jaký je poměr mezi kinematografickým a filmovým? Jaké konkrétní oblasti kinematografie vylučuje z rámce své sublimní koncepce filmu? Jak lze v kinematografických termínech popsat zrod obrazu-pohybu z primitivního filmu ovládaného kinematografickou iluzí? Jakou představu nabízí Deleuze o kinematografickém dispozitivu, o vztahu filmu a diváka?

Deleuze chápe téma filmu ve třech základních rovinách, přičemž přechody mezi nimi vyznačují postupná tematická zúžení: 1. *kinematografické médium* charakterizované kinematografickou iluzí a spojované s tzv. primitivní kinematografií neboli technologickým dědictvím filmu; 2. *film* jako čistý obraz-pohyb, kdy se obraz oproštuje od pohybu těles a začíná se pohybovat sám, je vybaven sebe-pohybem; 3. film jako *umění*, sublimní koncepce kinematografie.

Z hlediska Deleuzovy reinterpretace Bergsonova názoru na kinematografii musíme k předělu mezi obrazem-pohybem a obrazem-časem (tímto předělem se zde nebudu vůbec zabývat) připojit ještě druhý předěl, a sice skok od kinematografické iluze k filmu jako obrazu-pohybu. V této souvislosti se nabízí otázka, co se vlastně v Deleuzově pojetí filmu stalo s kinematografií a jak přesně došlo k jejímu vymizení či překročení? Jako nejlepší vodítko pro řešení této otázky se mi jeví motivy kritiky primitivní kinematografie, autoreflexivního filmu a duchovního automatu.

Rozdíl mezi filmem a kinematografií by nám mohl pomoci zařadit Deleuze do kontextu filmově teoretického myšlení posledních třiceti let. V sedmdesátých letech došlo v návaznosti na Baudryho zakladatelské studie o kinematografickém aparátu¹⁾

1) Jean-Louis Baudry, *The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*; T ý ž, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of the Reality in the Cinema*. In: Philip Rosen

k epistemologickému obratu od rozborů dílčích filmů ke zkoumání procesů technicko-sociální a psychologické mašinerie zvané kinematografie (kinematografický aparát, dispozitiv, instituce), z níž film vyrůstá. V kritických reakcích historiografů se pak postupně představa aparátu a dispozitivu zúročila v dílčích výzkumech jednotlivých rovin kinematografie: v dějinách filmové techniky, způsobů uvádění filmů v kinech, dějinách recepce či modů produkce atd. V teorii se ustoupilo od koncepce filmu jako umění a v historii od dějin filmu jako řetězce mistrovských děl; umělecké filmové dílo se ve své ideální a izolované podobě stalo příliš svazující kategorií, pouhou dílčí perspektivou, přecházelo se od něj k různým širším procesům a vztahům. Deleuze jakoby navrhl opačný přístup: škrta kinematografickou instituci v jejím technickém, sociálním a ekonomickém (až na výjimky) rozměru, aby nechal vystoupit představu ideálního obrazu-pohybu. Jeho vize filmových dějin se podobá pluralitě izolovaných výlučných filmových děl a autorských či národních stylů, které se vznášejí v kompletním vakuu přímého napojení na mozek zcela abstraktního diváka, vakuu, které naruší jen letmé zmínky o historických činitelích zlo mu obrazu-pohybu v obraz-čas. Ve světle nové filmové historiografie tedy lze říci, že Deleuzovy knihy nejsou dějinami filmu, a už vůbec ne kinematografie (aniž bychom tím chtěli naznačit, že on sám je za skutečné dějiny považoval: mluvil spíše o taxonomii). Nejprve je třeba ukázat, jakou má předěl mezi kinematografií jako technickou iluzí a filmem u Deleuze povahu, a potom se pokusit rekonstruovat i jeho historické vymezení. Bergsonova kritika kinematografie se týkala právě jen kinematografie, a nikoli filmů. Na této rovině jí ostatně přiznává oprávněnost i Deleuze: koncepce kinematografické iluze zůstává i u něj adekvátním popisem organizace okének na filmovém pásu a přeneseně celé tzv. primitivní kinematografie.²⁾

Filmový pás rozkládá či analyzuje kontinuitu pohybu do libovolných okamžiků ve frekvenci 24 (případně 16, 20 atd.) stejně velkých okének za sekundu. Mezi jednotlivými okénky jsou stejné časové rozestupy, a prostorové pozice znázorněných tvarů se proto od sebe liší minimálními diferencemi. V Deleuzových termínech jsou okénka soubory rozeznatelných prvků a částí neboli nehybných řezů, mezi nimiž dochází ke zdánlivému pohybu ve smyslu prostorového přemisťování v abstraktním čase. Sama iluze kinematografického pohybu ale vzniká až v procesu syntézy, na níž se podílí projektor, který s pomocí uzávěrky zvyšuje počet přerušení pohybu na dvojnásobek, a řada specifických

(Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 286 – 298; 299 – 318. Jean-Louis Baudryho a Jean-Louis Comolliho zařazuje do rodokmenu nového filmového historicismu, materialistické historiografie kinematografie T. Elsaesser v předmluvě k přelomové antologii: Thomas Elsaesser with Adam Barker (Ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990. Baudry dnes již není důležitý sám o sobě – podstatnější jsou kritické reakce na jeho práci.

2) Srov. David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press 1997, s. 21. Podle Rodowicka Bergson před rokem 1907, kdy vyšel *Vývoj tvořivý*, vůbec neměl zkušenost s narativním druhem filmu (zajímalo ho spíše vědecké použití filmu pro analýzu pohybu). Zdá se, že Deleuzovou prací o filmu není vztah Bergsona ke kinematografii definitivně vyjasněn. Vedle Rodowickovy monografie to naznačuje například i kritická pasáž o Deleuzovi v knize M. Jaye, panoramatické studii okularocentrického a antiokularocentrického diskursu ve francouzské kultuře 19. a 20. stol (Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press 1993). Podle Jaye Bergson s kinematografickou iluzí odmítá nejen specializaci pohybu, ale také obecnější tyranii oka, čistě vizuální vnímání, které směřuje ke kontemplaci, umrtvení a odloučení mysli od těla.

mechanismů lidské zrakové percepce souvisejících s vnímáním zdánlivého pohybu (tyto faktory Deleuze nebere v úvahu).

Skutečný pohyb se podle Deleuze do filmu dostává až na vyšší úrovni, prostřednictvím působení Všeho nebo celku, což je bergsonovské trvání, které otevírá uměle uzavřené soubory kvalitativní změně, brání jim zůstat uzavřeny; pohyby celku jsou pohyblivými řezy procházejícími uzavřenými systémy. Pohyb má dvě tváře: trvání se rozkládá do objektů a objekty se sjednocují v celek. Jak si to ale máme představit v kinematografických termínech? Jak se série okének statického záběru otevře duchovní dimenzi trvání?

Deleuze vychází z představy „primitivní“ kinematografie (lumièrovské, předgriffithovské, datované přibližně do roku 1914), která podle něj ze stabilního stanoviště snímá tvarově imobilní, prostorové záběry, a tím brání tomu, aby se pohyb osvobodil od těles a uvolnil sám pro sebe, aby se zde objevilo trvání a kvalitativní změna. Primitivní stádium kinematografie podle Deleuze charakterizuje:

1. Rám určovaný „jediným a čelním hlediskem, které je pohledem diváka na neměnný soubor: neexistuje tedy komunikace proměnlivých souborů, které na sebe navzájem odkazují“.

2. Záběr je „výhradně prostorovým určením poukazujícím na ‚výřez prostoru‘, v té či oné vzdálenosti od kamery, od detailu k velkému celku (nehybné řezy)“.

3. „Celek splývá se souborem tak, že pohybující se předmět jím prochází od jednoho prostorového záběru k druhému, z jednoho paralelního výřezu do druhého, přičemž každý má svou nezávislost či své zaostření [...]“³⁾ Hloubka pole je konstruována jako „překrývání paralelních výřezů, z nichž každý má co dělat jen sám se sebou, všemi pak prostě prochází totéž pohybující se těleso“.⁴⁾

4. Pokud se objeví pohyby kamery a střih, pak jsou oba svazovány „stejnou podmínkou záměrně vyhledávané nepostřehnutelnosti. [...] obě formy nebo oba prostředky zasahovaly jen proto, aby realizovaly potenciál obsažený v počátečním nehybném obraze [...]“.⁵⁾

Primitivní kinematografie v sobě již potenciálně obsahovala obraz-pohyb, ale svým stavem se stále blížila nehybnému obraze. Vznik obrazu-pohybu, osvobození pohybu od těles pro sebe sama pak může nastat řadou způsobů, především:

1. „pohyblivostí kamery, kdy se sám záběr stává pohyblivým“, např. jízdou, při níž se střídá řada různých hledisek; použitím plochého obrazu ve spojení se sledem přerámování;

2. díky časové montáži pohyblivých nebo jen fixních záběrů;

3. prostřednictvím nové koncepce hloubky pole, kdy jednotlivé plány na sebe vzájemně reagují a kompozice se řídí diagonálou;

4. posílením absolutního aspektu mimobrazového pole, „jímž se uzavřený systém otevírá trvání“.⁶⁾

Záběr pomocí pohyblivé kamery střídá hlediska a vnáší mezi prvky vztahy, které již nejsou čistě prostorové, ale naopak časové. Pohybující se záběr otevírá hranice rámu a roztavuje části uvnitř v kvalitativních proměnách. Stává se pohyblivým řezem, protože na rozdíl od prostorového odlévání ve fotografii nabízí časovou modulaci, konstituuje

3) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 36n.

4) Tamtéž, s. 39.

5) Tamtéž, s. 37.

6) Tamtéž, s. 28.

prvky jako proměnlivé a plynoucí, vztahuje je k rovněž proměnlivému celku. Pohyblivá kamera tedy směřuje k osvobození pohybu od nositelů pohybu, hybatelů. Montáž pak skládá obrazy-pohyby do nepřímého obrazu-času, aby v nich uvolnila celek; jako třetí úroveň kinematografického média v sobě vstřebává dvě předchozí, čili rám (soubor) a záběr (pohyb). Výsledkem je tedy opozice mezi okénkem a sérií okének tvořících nehybný obraz primitivní kinematografie na jedné straně a záběrem jako pohyblivým řezem filmu, který již dosáhl své esence a který je tvůrčím aktem nové filosofie, na straně druhé. Film dosahuje své esence nikoli v období primitivní kinematografie, ale až tehdy, když záběr s pomocí pohyblivého rámování začíná prezentovat spíše časové než prostorové figury.⁷⁾

Ale existovala vůbec někdy ona primitivní kinematografie jako pouhý předstupeň, skrytá tendence ke „skutečnému“ filmu jako obrazu-pohybu, čili k filmu klasickému? Nechci tvrdit, že počátky filmu jsou srovnatelné s klasickým narativním filmem, ale ptám se, jestli nenaplňovaly mnohem různorodější zákony než je princip stabilní registrace do série okének, tvorby prostorových výřezů. Vždyť například jakýkoli pohyb prvku i ve staticky snímaném záběru již potenciálně otevírá rámování směrem k mimoobrazovému poli, a tím i k jinému, rozsáhlejšímu souboru, než je ten právě viděný (a to v relativním i absolutním smyslu). To by se týkalo i PŘÍJEZDU VLAKU bratrů Lumièrů. Zde by ale aktivace mimoobrazového pole mohla být chápána také jako výsledek technických činitelů (velká hloubka ostrosti daná vlastnostmi objektivu a citlivého pásu) a historického modu recepce, což je téma, které Deleuze opomíjí. Za nedostatečné pojetí rané kinematografie kritizuje Deleuze i jeho americký vykladač David N. Rodowick,⁸⁾ který se opírá o reinterpretační stylistické různorodosti a svébytné logiky (logik) předgriffithovské kinematografie u nových filmových historiků, jako jsou Thomas Elsaesser nebo Tom Gunning.⁹⁾

7) Srov. D. N. Rodowick, c. d., s. 21.

8) Tamtéž, s. 214.

9) Primitivní kinematografie je starší, pejorativní pojmenování pro tzv. ranou kinematografii. Noël Burch ji na rozdíl od Deleuze popisoval jako zcela plnohodnotný a kvalitativně „odlišný ‚modus reprezentace‘, založený na odlišné logice vztahu mezi divákem a filmem, na odlišném myšlení o obrazech a jejich prezentaci, na odlišné koncepci prostoru a narativu, než tomu bylo v ‚institutivním modu‘“. Viz T. Elsaesser with A. Barker (Ed.), c. d., s. 4. Raný film by podle Burche neměl být chápán jako vývojový článek v pokroku lineárních filmových dějin, nýbrž jako rovnocenná alternativa dominantního filmového vyprávění (obdobně jako filmová avantgarda). Proto také stavěl výše Edwina S. Portera než D. W. Griffitha. Na Burche navazuje i Gunning (Tom Gunning, *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films*. In: T. Elsaesser with A. Barker /Ed./, c. d., s. 86 – 94), který ve svém výzkumu „dekonstruktivních deviací“ stylu v rané kinematografii naznačil nutnost reinterpretovat celé dějiny kinematografie nikoli již jako lineární cestu k ideální kontinuitě, ani jako binární opozici klasického a raného, nýbrž jako rozkouskovanou řadu „slepých bodů“ uvnitř samotného klasického filmu, jenž tak ztratil svou koherenci. Jeho čtyři velké žánry (narativ uzavřený v jednom záběru; narativ non-kontinuity, složený alespoň ze dvou záběrů, kde zlom je zapříčiněn střihem, jenž vyjadřuje zlom na rovině příběhu; žánr kontinuity, narativ složený z mnoha záběrů, kde diskontinuita střihu je zakrývána kontinuitou přemosťující akce na rovině příběhu; žánr diskontinuity, kde mnohozáběrový narativ prezentuje akci kontinuální na rovině fabule prostřednictvím zlomů vyvolaných střihem na rovině syžetu) odhalují různorodou odlišnost rané filmové artikulace vyprávění v obrazech a jsou výzvou tradičnímu chápání jak „primitivního“ filmu, tak filmu klasického. Podle Elsaessera nás k podobným reinterpretačním dějin filmu v širších kulturních a ekonomických souvislostech vedle rané kinematografie nutí i současné změny audiovizuální recepce, jež jsou v mnoha ohledech analogické.

Podle Rodowicka můžeme paradoxně právě v tomto období nalézt na základě vlastních Deleuzových kritérií příklady obrazu-času a další důležité podněty pro Deleuzovu koncepci.

Pomocí pohyblivého záběru se film zbavil svého „technologického dědictví“, kinematografické iluze. Nyní se můžeme podívat na problém kinematografie opačným směrem a ptát se, v kterých místech se vrací do hry. Zdá se, že jsou to především pasáže o auto-reflexivních filmech. První se týká Wenderse, jehož filmy o kinematografii (V BĚHU ČASU, ALICE VE MĚSTECH) podle Deleuze naplňují myšlenku, že kamera je obecným ekvivalentem technických prostředků přemísťování a záznamu, které ukazuje nebo užívá. „Podstata kinematografického obrazu-pohybu spočívá v tom, že těží z dopravních prostředků nebo z pohybujících se předmětů pohyb, který je jejich společnou substancí, nebo z pohybů hybnost, která je jejich podstatou.“¹⁰⁾ Deleuze se tak jakoby vrací k problematice prehistorie (kterou dříve odmítl¹¹⁾) a současně se nepřímou dotýká i tématu intermediálních vztahů mezi různými aparáty, které se mohou vzájemně absorbovat či simulovat.

Naproti tomu u Dziga Vertova ho zajímá teorie montážního intervalu jako toho, co uvádí do univerzální interakce libovolné a jakkoli vzdálené body vesmíru, čímž se vnímání oprošťuje od nehybnosti a středovosti lidského oka, aby se rozpustilo ve hmotě. Kino-oko je idea, jak prostřednictvím obrazů vytvářet interakce jakýchkoli bodů univerza s jakýmikoli jinými body univerza, ale až prostřednictvím multiplikace hledisek a montáže se oko kamery zbaví centrálního lidského hlediska a učiní hlediskem každý z bodů – až montáž je čistým viděním nelidského oka, které bylo ve věcech.¹²⁾ Interval již není prázdné místo oddělující akci a reakci, ale naopak bezprostřední dálková interakce a korelace jakkoli od sebe vzdálených bodů.¹³⁾

V MUŽI S KINOAPARÁTEM Vertov objevuje ještě jeden smysl intervalu, a to prostřednictvím návratu k fotogramu jako diferenciálnímu prvku pohybu.¹⁴⁾ Montáž je vnesena dovnitř

10) G. Deleuze, c. d., s. 34.

11) Tamtéž, s. 13.

12) Tamtéž, s. 103.

13) Jako příklad vyvazování montáže z centralizovaného vnímání lze uvést postupy falešné kontinuity v MUŽI S KINOAPARÁTEM, které interakcí spojují daný záběr s jeho vnějškem, jenž ale není v jeho (konvenčním) sousedství. V ranní sekvenci je spící dívka v rychlých záběrech s proměnlivými hledisky konfrontovaná s vlakem, který málem přejel muže s kamerou a který ji „probouzí“, ač ho nemohla vidět ani slyšet; díky proměnlivosti horizontální i vertikální osy rámování a rychlým prostřihům z dívky na vlak a zpět dochází jakoby k přímému fyzickému kontaktu obou výjevů. Tyto postupy jsou stavěny do kontrastu ke kontinuálnímu spojení odkazujícím ke konvenčnímu voyeurismu kamery (záběr/protizáběr): objektiv kamery/žebřák, kterého kameraman natáčí. Srov. François Zourabichvili, *The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism*. In: Gregory Flaxman (Ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minnesota Press 2000, s. 146.

14) V Deleuzově klasifikaci obrazů a znaků plní fotogram funkci genetického znaku obrazu-vjemu. Odkazuje k plynnému stavu vnímání, molekulárnímu vnímání, které již předpokládá existenci vnímání pevného (diciznak jako první znak kompozice obrazu-vjemu) a tekutého (reuma jako druhý znak kompozice obrazu-vjemu). Obrazu-vjemu samotnému pak vzhledem k 6 typům obrazů definovaným v prvním díle přísluší rovina „nulového stupně“, nultosti, která je ještě před peirceovskou prvostí, a je rozšířena do dalších typů obrazů. Viz G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press 1997, s. 31n.

obrazu tím, že obraz zviditelňuje fotogram, jeho hranice, materialitu a zrnitost pásu, aniž by se zastavil sám film: film přechází od záběru pohybující se stařeny k záběru úseku filmového pásu se sérií nehybných fotogramů s tímtež výjevem, zmrazuje ve stopzáběru fotogram (nikoli pohyb), ale vzápětí se může – rovněž díky fotogramu – zrychlit, zpomalit nebo obrátit; fotogram lze stimulovat také blikající montáží, použitím smyček nebo obrazem hořícího pásu. Fotogram je molekulou, vibrací, základním podnětem kinematografického obrazu a jeho pohybu, je bodem, který sám mění vnímání, a nikoli již pouhým nehybným řezem.¹⁵⁾ Nejde tedy o změnu v přechodu mezi fotogramy: sám fotogram je změnou, molekulou obrazu, která se zastavuje, ale nepřestávají jí procházet linie rychlosti. Pohyb zde překonává sám sebe tím, že odhaluje vlastní genetický prvek.

Vertovova filmová symfonie je tedy reflexí kinematografie *par excellence*, protože tematizuje sám genetický znak kinematografického obrazu jako obrazu-vjemu. Znamená to jakousi rehabilitaci fotogramu, který přestává být pouhým okénkem zastavujícím pohyb: tím, že je nástrojem „zastavení“ pohybu, stává se současně i prostředkem jeho rozběhnutí různými směry a rychlostmi. V sekvenci ze střížny, jež je ohraničená dvojím výjevem kamery snímající z automobilu koňský kočár, se odehraje drama rozkládání a skládání, zadržování a spouštění kinematografického pohybu, přechodů od pohybu k fotogramu a od fotogramu zpět k pohybu.

Fotogram je stimulován ale i ve zbytku filmu, kde v různých pasážích nacházíme intervaly periodického zavírání a otevírání oken, dveří, garáží, mrkání a těkání očí, které přímo reaguje na mrkání žaluzie a zavírání a otevírání clony objektivu, na spouštění a zastavování strojů, sjíždění a vyjíždění výtahu, periodické kmitání otáčivých dveří, montáž podprahově zrychlenou do podoby světelného blikání, ubíhající celuloidové pásy s viditelnými okénky, které se podobají oknům ubíhajícím při pohledu kamery z jedoucí tramvaje, sušení hlavy fénem podobné natáčení kamerou, stříhání nehtů podobné stříhání filmového pásu, kmitání závaží hodin konfrontované s otáčením mechanického semaforu (jenž ve filmu plní funkci jakési centrální výhybky všech těchto sériových interakcí) a abstraktními pohyby kužele projekčního světla. Různé sféry města, továren a těl se stávají součástmi obřího kinematografického aparátu, kinoaparát a jeho operace se jakoby rozpouštějí ve hmotě, aby tak hmota mohla kinematograficky vnímat sama sebe. Reflexe kinematografie ve Vertovově filmu tedy není omezena na pohled kamery do objektivu jiné kamery, na odrazení oka v čočce objektivu, na obrazy Michaila Kaufmana při natáčení, na obraz diváků sledujících nedávno minulé záběry v kině, na záměrné zviditelňování technických postupů na povrchu obrazu, ani na kameru tančící jako hlavní showman večera, protože snímající a snímané je zde totožné v hlubším, materiálním smyslu, když snímaná skutečnost je současně strojem vidícím sebe sama. Kinematografické vidění může být čistě

15) S ohledem na Deleuzovo časté odmítání elektronického obrazu je překvapivé, že další pokračování „molekularizace“ obrazu vidí v přechodu od fotogramu k zrnění bodů video obrazu. Ještě odvážnější je srovnání obratu obrazu k fotogramu s efektem zastavení světa a odpoutání vnímání od konání pod vlivem drogy: „zviditelnit molekulární intervaly, díry ve zvucích, ve formách a dokonce ve vodě: ale také v tom zastaveném světě a těmi dírami ve světě *nechat proběhnout linie rychlosti*“. Viz G. Deleuze, *Film 1*, s. 108. Motivy dematerializující zrnitosti se prolétají v jiných kontextech i druhým dílem (líčení obrazů svítivého prachu, mlhy, padající mouky).

objektivní, protože zákony skutečnosti jsou zákony stroje, který se v univerzálních variacích vnímá ve všech svých částech. Životem společnosti, města, přírody, kinematografie, člověka procházejí stejné vibrace.

Další návrat kinematografie skrze téma autoreflexivního filmu najdeme až v druhém díle Deleuzovy práce, kde na příkladu Wendersova STAVU VĚCÍ píše o filmu o filmu jako o filmu o penězích, jež jsou pro filmaře současně časem.¹⁶⁾

* * *

V kapitole *Myšlení a film* knihy *Film 2. Obraz-čas* Deleuze na modelu duchovního automatu implicitně řeší problém kinematografického dispozitivu a diváka. Automatický pohyb kinematografie v sobě podle něj skrývá kapacitu produkovat násilný šok zasahující masy a burcující nového myslitele v myslí diváka, probouzející duchovní automat v masách. Divákova mysl je novým automatismem obrazu-pohybu zasažena přímo a tělesně, na úrovni mozkové kůry, je proniknuta novými vibracemi, v divákově mozku vznikají nové obvody a spojení. Obraz-pohyb tedy svým pohybem bezprostředně kreslí nové mozkové obvody. Divák se v kině pod vlivem „dobrého filmu“ nutícího myslet nedostává do snového stavu imaginární participace, je naopak spíše vyváděn z míry, jakoby vyvržen z teplého kina do deště a ze snu do nespavosti. Na snový stav se naopak omezuje „špatný film“, tedy film, který nenaplnil esenci filmu.¹⁷⁾

Koncepcí diváka vycházející ze ztotožnění filmového plátna a mozku (mezi nimiž není žádná kvalitativní hranice), do nějž se *nezvratně* vepisují obvody kreslené pohybem filmového obrazu, je radikálně deterministická: divákova mysl nemůže realizovat žádný specifický poznávací program, ať už by šlo o dezinterpretaci, reinterpretaci, negociaci či opoziční čtení obrazů, nemůže se ani rozštěpit (v mnohonásobných pozicích) jinak, než jak to programuje film. Škrtnutím diváckých aktivit se Deleuze nenávratně vzdaluje většině současných koncepcí filmové recepce, ať už jde o pozdní feministické (E. Ann Kaplanová) a neomarxistické (John Fiske) teorie diváka, o dějiny filmové recepce (Janet Staigerová) nebo – což je překvapivější – o kognitivistické přístupy, přesněji o konstruktivistické modely recepce filmu, např. Davida Bordwella, který trvá na historické specifičnosti poznávacích procesů, jež je dána diferenciací poznávacích schémat v závislosti na historické zkušenosti s každodenním světem a s historickými formami filmu, nebo Petera Ohlera s jeho kategorizací diváckého vědění.

16) Srov. G. Deleuze, *Cinema 2*, s. 77: „Kinematografie jako samo umění žije v přímém vztahu k permanentnímu komplotu, mezinárodnímu komplotu, který ji determinuje zevnitř, jako nejbližší a nejnepostradatelnější nepřítel. Tento komplot je spiknutím peněz; industriální umění nedefinuje mechanická reprodukce, ale internalizovaný vztah k penězům.“ Ztotožněním reflexivity s ekonomickou tematikou se Deleuze jakoby oklikou vrací k odmítanému Metzovi, jehož kinematografická instituce byla založena na ekonomických vztazích vepisujících se jako otisk do myslí diváka. Jiným relativním přiblížením k rovině média je předposlední kapitola druhého dílu, kde Deleuze široce rozebírá důsledky nástupu zvuku, ale hranice, kterou v rámci vztahů obrazu a zvuku hledá, je nakonec opět hranicí mezi klasickým a moderním filmem, nikoli mezi němým filmem a talkies.

17) Viz tamtéž, s. 168. Metafory nespavosti a deště vně kina uvádí Deleuze v souvislosti s Jeanem-Louisem Scheferem. Můžeme v nich vidět i kritický odkaz na Baudryho.

U Deleuze se „plátno, to jest my sami, může stát stejně snadno méněcenným mozkiem idiota, jako kreativním mozkiem“.¹⁸⁾ O tom, že by špatný film mohl být čten kreativně nebo že by dobrý film mohl zůstat nepochopen, případně že by na jedné rovině recepce mohl být daný film přijat ve své „debilitě“ a na jiné čten novým, kreativním způsobem (to znamená, že by divák simultánně obsazoval různé pozice vzhledem k textu), tedy nemůže být ani řeč: pro molekulární biologii mozku, která má podle Deleuze v teorii kinematografické recepce nahradit lingvistiku a psychoanalýzu, totiž takovému jevy zůstávají pochopitelně neviditelné.

Dobrý film. Svým pohybem dobrý film v mozku razí nová spojení, přepojení, rozpojení; tyto nové obvody nesmí být založeny na aplikaci dříve ustálených komunikačních spojení, již zavedených pojmů, ale na co nejnepravděpodobnějších, nejtvůrčivějších průnicích.¹⁹⁾ Dobrý film produkuje násilí a sexualitu nikoli jako figurativní násilí reprezentovaného, nýbrž jako násilí samotného obrazu-pohybu,²⁰⁾ v molekulárních trasách, zasahuje myšlení novou rychlostí a šokem (na úrovni mozkové kůry), který nutí myslet. Vytváří nové prostory a časy, novou syntax (v jednom jazyce hloubí jiný, cizí jazyk), která se netýká jen spojení, rozpojení a přepojení obrazů, ale i vztahů vizuálního obrazu a zvuku; vytváří mnohonásobné, svobodné nebo zcela nové emoce, a proto je ve skutečnosti zábavnější, konkrétnější a pohyblivější než komerce;²¹⁾ konfrontuje nás s nepředstavitelným, nemyslitelným, neviditelným. Deleuze píše jenom o dobrých filmech.

Špatný film. Jeho prototypem je televize s obrazy lpějícími na neustálé přítomnosti nebo videoklip, který svou potenciální sílu nové rychlosti degradoval na žalostné křeče, grimasy a nahodilé střihy²²⁾. Špatný film vytváří obvody debilního mozku: násilí, sexualitu, zbytečnou krutost na straně reprezentovaného, nahodilost, fixaci na prefabrikované emoce a zaběhaná komunikační spojení. Vedle duchovního automatu degradovaného na debilní mozek hollywoodským průmyslem stojí duchovní automat proměněný ve fašistickou loutku, takže průměrná produkce, reklamní průmysl, pornografie nebo krvavé podívané se setkávají s Leni Riefenstahlovou. Komerce podle Deleuze zabíjí film a degeneruje jej do podoby fašismu, v němž se spojuje „Hitler s Hollywoodem, Hollywood s Hitlerem“²³⁾. Upadá kinematografie neprodukuje násilí šoku, ale pouze násilí reprezentovaného, mění duchovní automat v loutku propagandy, ve fašistu. Otázky, zda i nová média, populární žánry nebo násilí a sex v rovině reprezentovaného nemohou mít kreativní a žánrově inovační účinek, daný filmovým a recepčním kontextem, nejsou pro Deleuze přijatelné.²⁴⁾ Špatný film, čili komerční, fašistický nebo kýčovitě náboženský film

18) Srov. *The Brain Is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze*. In: G. Flaxman (Ed.), c. d., s. 365 – 373 (cit. s. 366).

19) Srov. G. Deleuze, *Rokovania 1972 – 1990*. Bratislava 1998, s. 73n.

20) G. Deleuze, *Cinema 2*, s. 157.

21) *The Brain Is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze*, s. 370.

22) Tamtéž, s. 367.

23) G. Deleuze, *Cinema 2*, s. 164.

24) Vzpomeňme jenom čistě namátkově historickou roli progresivních kultovních filmů, hororů gore, exploitation movies, progresivních pornografických filmů hard core, funkčního užití špatného vkusu, žánrové funkce filmů mondo nebo snuff filmů; režiséry jako Russe Meyera, Johna Waterse, Georgea A. Romera nebo Petera Jacksona; případně již současné tvůrce videoklipů jako Spike Jonze nebo Chris Cunninghama.

vlastně ani není uměním a tedy filmem ve vlastním slova smyslu, protože je založený na produkci očekávaného, na nabízení zavedených pojmů.

Estetický soud, který rozhoduje o tom, zda je film dobrý, nebo špatný, se tedy má řídit mikrobiologií mozku a tím, jaká spojení v divákově mozku film vytváří. Nutně nezodpovězenou musí zůstat otázka, zda tato romantická vize může být aplikována na kinematografii v celé její šíři jinak než autoritativním rozdělením filmů na debilní a kreativní.

* * *

Stojíme zde před problémem: je zde skutečně řeč o kinematografii jako médiu, o filmovém divákovi, o kinematografickém dispozitivu? Zdá se, že nikoli. Deleuze se Benjaminovi vzdaluje dříve, než se mu přiblížil: Walter Benjamin totiž uvažoval o šokovém výcviku kolektivního těla mas jako o účinku kinematografie, nikoli filmu. Divák je u Deleuze podroben absolutní redukci do podoby duchovního automatu produkujícího v přímé vazbě s obrazem-pohybem nové pojmy. A kinematografie sama je zde redukována na sublimní koncepci filmu. Vše, co není vznešeným filmem, je pouhou kinematografií, pouhým médiem, a to Deleuze nezajímá. Pád potenciálně vznešeného filmu do pouhé kinematografie se může odehrát v propagandě, pusté komerci, vědecké instrumentalizaci nebo pornografii. Médium kinematografie v sobě sice obsahuje potenciál myšlení, ale to neznamená, že bude nutně naplněn. Jak poznamenává Rodowick, spíše než o kinematografický dispozitiv v Baudryho smyslu jde u Deleuze o duchovní automat jako dispozitiv filosofický.

Místo kinematografického aparátu a prehistorie je u Deleuze tedy mnohoznačné. Je nutnou, ale přesahovanou podmínkou konstituce nové metafyziky filmu, a současně se vrací v jakoby rehabilitované podobě filmu o filmu a s tématy fotogramu a intervalu. Co u Deleuze chybí, je sociologický, historický a ekonomický rozměr problému kinematografického dispozitivu jako uspořádání podmínek kinematografické recepce a problém diváka. Nápadným příznakem této skutečnosti je absence otázky kina (jako specifického prostoru recepce) v Deleuzových filmových knihách. Jak vyplývá ze závěru *Obrazu-času*, kde Deleuze nečekaně popisuje řadu aspektů dispozitivu nových médií,²⁵⁾ je pro něj důležitější vždycky inovace konceptuální než technologická, médium získává svou důležitost až skrze estetickou invenci a vůli k umění. Filmová teorie podle Deleuze nemá zkoumat ani tak kinematografii samotnou, ale spíše pojmy, kterým dal film život. Místo otázky Co je to film? si má v konečném důsledku klást otázku Co je to filosofie? Jsou-li Deleuzovy dějiny filmu osobní, pak nikoli proto, že by subjektivně hodnotily, ale spíše proto, že obrovským oblastem kinematografie upírají možnost stát se filmem nebo součástí filmových dějin a klasifikace obrazů. Nejde ani tak o to, že by byly nezajímavými, ale spíše o to,

25) Deleuze popisuje základní kvality dematerializovaného elektronického obrazu takto: nemá již žádný vnějšek, je reverzibilní a nevrstvitelný, prochází nepřetržitou reorganizací, přičemž následující obraz může vyrůst z jakéhokoli bodu předchozího obrazu, ztrácí privilegované směry, vytváří všesměrový prostor, jenž plynule mění úhly a souřadnice, zaměňuje vertikální a horizontální, projekční plocha již neodkazuje k lidské pozici diváka, ale působí spíše jako informační tabule s vepsanými daty. Viz G. Deleuze, *Cinema 2*, s. 265.

že s filmem v jeho vznešené podobě, jež jediná naplňuje jeho pravou podstatu, vůbec nesouvisejí: týká se to nejen celých žánrů a období (primitivní kinematografii), ale také kina, diváka, televize, videa a v neposlední řadě i teorie filmu. Není to tedy tak, že Deleuzovi pro život obrazů unikla dimenze (každodenního) života s obrazy?

Mgr. Petr Szczepanik (1974)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF MU v Brně, kde také přednáší teorii filmu a médií.

(Adresa: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav divadelní a filmové vědy,
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; szczepan@phil.muni.cz)

Citované filmy:

Alice ve městech (Alice in den Städten; Wim Wenders, 1974), *Muž s kinoaparátem* (Čelovek s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée d'un train en gare; Louis a August Lumièrové, 1895), *Stav věcí* (Der Stand der Dinge; Wim Wenders, 1982), *V běhu času* (Im Lauf der Zeit; Wim Wenders, 1976).

S U M M A R Y

PHOTOGRAM AS A DIFFERENTIAL ELEMENT
OF CINEMATOGRAPHIC MOVEMENT

*Several Aspects Concerning Deleuze's Publications on Film
from a "Cinematographic" Perspective*

Petr Szczepanik

The following text is a preliminary attempt to pose several intentionally heterogeneous questions with regard to Deleuze's publications on film (not intended as a criticism of his approach), which may be useful for improving the accuracy of the filmological (not philosophical) definition of some of his basic concepts: What actually, according to Deleuze, is film?; What sort of film is he referring to?; What is the relationship between the cinematographic and the filmic? What concrete spheres of cinematography is the author excluding from his subliminal concept of film? How can we describe, in cinematographic terms, the birth of the image-movement from primitive film governed by cinematographic illusion? What idea does Deleuze offer with regard to the cinematographic dispositive, to the relationship between film and the viewer? With Deleuze, the place of cinematographic tools and of prehistory is ambiguous. While this factor is the necessary, yet exceeded precondition for the constitution of a new metaphysics of film, it returns in what seems to be a rehabilitated form of a film about a film and with the themes of photogram and interval. What is missing with Deleuze is the sociological, historical and economic dimension of the question of the cinematographic dispositive as an arrangement of conditions for cinematographic reception and the question of the viewer. A conspicuous manifestation of this fact in Deleuze's film books is the absence of the question of cinema (as a specific space for the reception). It ensues from the conclusion of *The Image-movement*, where surprisingly Deleuze describes a number of factors involving the dispositive of the new media, that conceptual innovation is always more important for the author than technological innovation; the medium obtains its significance only through aesthetical inventiveness and artistic determination. According to Deleuze, film theory is not supposed to examine cinematography as such, but rather concepts brought to life by film. In the final outcome, instead of the question What is film?, the question What is philosophy? should be asked. If Deleuze's film history is personal, then not because this history makes a subjective evaluation, but rather that it denies large areas of cinematography the opportunity to become a film, or a part of film history and the classification of images.

Translated by Karolina Vočadlo