ILUMINACE
Ročník 13, 2001, č. 4 (44)

Články

Kinematografie ve věku obscénnosti

Filmové plátno, iluze, sen světa beze snu,
musí být ochráněn před zničením.
Nikoli však za každou cenu.[1]

Ishaghpourova kniha vzniká v okamžiku (vyšla v roce 1986), kdy je ostře vnímána krize současné kinematografie, která musí zápasit o svůj smysl a životní prostor s novými médii a světem, který produkují. Tato vyhrocená situace vede k tázání po specifických rysech filmu, po kořenech kinematografie a ke hledání nových prostor a nových možností filmu.
Na této půdě se pohybuje Ishaghpourovo zkoumání v knize *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir (Současná kinematografie: z této strany zrcadla)*. Knihu lze rozdělit na dvě části, na část teoretickou vycházející ze soudobého francouzského teoretického myšlení (Virilio, Baudrillard) a na část filmově kritickou, v níž je teorie konfrontována s konkrétními filmovými díly a obohacována jejich analýzou. Obě části – teoretická a analytická – samozřejmě nejsou výrazně odděleny a vzájemně se prolínají.

* * *

Teoretická část zkoumá kinematografii v historickém kontextu, jakožto umění vzniklé v okamžiku krize klasické mimésis a reprezentace, v době „odkouzlení" a krize příběhu, mýtu a imaginárního vůbec. Kinematografická iluze se ve svém prvotním pohybu stává útočištěm imaginárního, představuje možnost příběhu ve věku technické reprodukce, ve věku velké roztržky mezi médiem reprezentace (malířství, literatura, na obecnější rovině jazyk a obraz) a reprezentovanou realitou. Kinematografie je pravým dítkem moderny, zachraňuje fikci pomocí pohybující se fotografie a zároveň zůstává typickým médiem věku *technické reprodukce*. Technická reprodukce ničí vztah reprodukovaného k originálu a velkou část tvůrčího procesu redukuje na předem danou, strojovou záležitost. Tím vytváří zvláštní zdvojení světa, kdy otázku: jak nejlépe zachytit, uchopit reálné? nahrazuje otázka: jak udělat co nejlepší fotografii, záběr? Toto rozvržení umožňuje technicky reprodukovatelnému obrazu vydávat se za samu realitu. Fotografie konzervuje realitu a zároveň všechno redukuje na zjev – nemá smysl, nepotřebuje ho, lze ji číst i interpretovat, fotografie to však ke své existenci nepotřebuje – fotografie naplňuje pozitivistickou touhu uchopit „usmrcenou" realitu, ale zároveň ji redukuje na efemérní: zbavuje svět kouzla.[2] Fotografie a technická reprodukovatelnost vyvolaly krizi klasické reprezentace a fikce – ta paradoxně našla své nové útočiště v jejich dítku, ve filmu.

* * *

Od Kanta a Baudelaira je *moderna* definována jako pohyb neustálé kritické reflexe současnosti a zároveň jako neustálé hledání nového – moderního. Podle Ishaghpoura se snaha „být neustále

1) Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris 1986, s. 10.
2) Tamtéž, s. 20 a 36.

moderní" rozpadá do dvou pohybů: vedle klasické nutnosti být avantgardní, hledat nové možnosti a způsoby tvorby, vedle kritického hledání nového, žije neustálý hlad masy po stále novém, pasivní, degradovaná podoba moderny – hlad po novém, které by bylo stále stejné. Na tento hlad svým specifickým způsobem odpoví televize.
Kinematografie jako moderní umění se pohybuje po cestě neustálého hledání, po cestě neustálého vývoje a proměny, po cestě *vyčerpávání možného*. Kinematografická iluze jako dílo moderního umění tak byla od počátku odsouzena k rozpadu zevnitř. Zároveň však byla od počátku spjata (opět typicky moderním způsobem) se svou tržní funkcí, byla zbožím – imaginárno přítomné ve filmu je sourozencem „fantasmagorie zboží". S příchodem televize zaniká obojí; zboží i iluze (sféra imaginárního) musí přepustit své místo nadvládě reklamy a informace.
Kinematografie tak musí v konfrontaci s nově nastupujícími médii čelit „nástupu obscénního", rozpadu a ztrátě nejenom jakékoli iluze, nýbrž i reality[3], protože televizní obrazy a videoobrazy už k ničemu neodkazují, jsou samy sobě základem i legitimizací, představují plnost bez významu, neustálý proud obrazů systematicky likvidující každou distanci – a to jak distanci diváka k obrazu (obraz přichází do jeho intimity, k němu domů, a komunikuje s ním přímo, „v uzavřeném okruhu" – oči reportéra nebo moderátora se střetávají s očima diváka, aniž by jeden druhého viděl), tak distanci obrazu k realitě (obrazy jsou předkládány jako sama realita – „hyperrealita" – a neponechávají tak prostor pro interpretaci –, co není reprezentovatelné, co není na obraze, neexistuje). Zatímco filmové plátno je *zrcadlem* otevírajícím prostor k tázání, reflexi, fikci, televizní obrazovka je prázdným, slepým okem. Obě strany zrcadla splývají v jediné ploše, v plnosti světa-plochy, který ztratil kouzlo i smysl.
Kinematografie se tak ocitá v situaci, kdy podléhá nostalgii po své vlastní minulosti, nostalgickému smutku po „ztracené iluzi". V odkouzleném světě se rodí „nová kinematografická moderna".

* * *

Druhá část knihy analyzuje filmy, na kterých lze demonstrovat charakteristické črty kinematografie[4] a jejího vývoje relevantní vzhledem k současnosti a/nebo filmy, které se snaží na nově vzniklou situaci reagovat a poslušny hlavního hesla moderny ji kriticky reflektují a hledají nové cesty. Takže se jeho tématem[5] stává svět konstituovaný médii, způsob, jakým je reflektován ve filmu (Wenders, Jarmusch, Coppola), i nostalgie z tohoto světa, ve kterém je „film nemožný". Samozřejmě ho také zajímá problém fikce a technické reprodukce v současném filmu (Ruiz, Rivette, Garrel, Carax, Akerman). Jedním z velkých témat moderny stojících u kolébky filmu byla snaha o totální umění, které by v sobě spojovalo všechna klasická umění a oslovovalo by všechny smysly – tato snaha se naplno projevovala v opeře (Wagner) a v době krize kinematografie nachází svou novou podobu ve filmu-opeře (A LOĎ PLUJE, MOJŽÍŠ A ÁRÓN, svým způsobem také Godardovy filmy PRÉNOM CARMEN a DÉTECTIVE). Film-opera tak představuje další z velkých tematických

3) Reálné je to náhlé, nečekané, jedinečné a nereprezentovatelné, které se vynoří a vytvoří trhlinu v naší reprezentaci, obraze. Reálné nás překvapuje (Clément R o s s e t, *L'Objet singulièr*. Paris 1979). Všichni jsme stalkeři a pohybujeme se v „zóně", kterou je realita a kterou si ilustrujeme reprezentacemi-obrazy, abychom se v ní vyznali. Pro tuto realitu není v televizi místo. Zbyly jen obrazy.

4) Například dílo Orsona Wellese Ishaghpour analyzuje „jako význačné dílo moderního filmu, v němž se objevuje zároveň subjektivita jako projevená přítomnost ‚autora', vztah kinematografie k jejím vlastním dějinám, vztah mezi plátnem a zrcadlem i dualita fikce a dokumentu vzhledem k médiím". Viz Y. I s h a g h p o u r, *Cinéma contemporain*, s. 12.

5) Rozdělení Ishaghpourových analýz do tematických bloků přejímám z jeho úvodu ke knize. Srov. tamtéž.

okruhů knihy. Dalším polem Ishaghpourova zájmu se stávají filmy, které se snaží transcendovat obraz a jeho bezprostřední význam a míří někam dál – na druhou stranu zrcadla. V této souvislosti analyzuje dílo Tarkovského, Durasové, Godardův film JE VOUS SALUE MARIE a Bokanowskiho film L'ANGE.

* * *

S odstupem doby vychází najevo, že kinematografie nalezla zdroje dalšího vývoje právě v tom, s čím byla a je nucena se konfrontovat. Rozpad světa ve slepém oku televize našel ironizující odezvu ve filmové řeči (zejména americká kinematografie, Lynch, Jarmusch, Stone a další), stejně jako videoobraz, který navíc podnítil pokus o obrození filmu (Trier – ať už chápeme manifest Dogma jakkoli ironickým způsobem, jako „záměrné" klišé, nelze mu upřít, že do filmu vnesl nové mraky). Krize filmu – stejně jako všech ostatních umění – však nebyla a z podstaty nemůže být zažehnána.

* * *

Youssef Ishaghpour se narodil v roce 1940 v Teheránu. Od roku 1958 žije v Paříži. Vystudoval film, sociologii umění a filosofii. V současné době je profesorem na Université Reného Descarta v Paříži. Píše o filmu, malířství, filosofii i literatuře. V roce 2001 získal cenu Henry Gineta za knihu *Orson Welles cinéaste, une caméra visible* (2001). Filmu věnoval ještě několik svých knih: *D'une image a l'autre: la nouvelle modernité du cinéma* (1982); *Visconti: le sens et l'image* (1984); *Cinéma contemporaine: de ce côté du miroir* (1986); *Formes de l'impertinence: le style de Yasujiro Ozu* (1994); *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* (1995); *Le Cinéma* (1996); *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue avec Jean-Luc Godard* (2000).

Michal Pacvoň