

Články

TELEVIZE

Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti¹⁾

Youssef Ishaghpour

Fotografie: místo, Údolí králů, kde už deset let pátrá tvrdohlavý Carter; a těsně před tím, než mu vyprší povolení, objev schodiště pod domem Ramsesových dělníků; stupně sestupují pod zem, vedou před dveře označené královskou pečeti, která provždy zakazuje průchod; jenže známky vlámání ukazují, že jimi už někdo prošel, lupiči pokladů lhostejní k tajemství; konečně příchod k sarkofágu; a mrtví, kteří následovali, připisování otevření dveří, znesvěcení... Vysílání pokračuje reportáží z muzea: zde ve skleněné rakvi mumie zbavená svých obvazů: hrůza z vychrtlé, napjaté, vysušené smrti vystavené pohledům; kolem procházejí turisté, jako tihle z Hansonu, obézní, v šortkách a v košilích s různobarevnými květy, přes rameno jim visí fotoaparáty; žvýkají žvýkačku, a možná právě před sochou boha odhodili plechovku od Coca-coly; jejich pohledy přebíhají po věcech stejně jako objektiv kamery, který je ukazuje.

Závoj a pátrání, úsilí, transgrese a dluh už žijí jen ve vzpomínce. To, co hledalo tajemství, klid ticha, je zde rozloženo, jako kdyby tohle bylo ono tajemství přikryté závojem: vystavení věci reprezentovatelné ve své naprosté identitě se sebou pohledům kohokoli, kdekoli a kdykoli. Oči, které o ní nic neví, nemají s ní nic společného, nechťejí o ní nic vědět, už nevidí nic, protože dopřávají sluchu špatné věštby, která jim říká, že už zmizeli, že před jejich pohledem se rozkládá jejich vlastní smrt.

Televize je symptomem i podstatným vykonavatelem zmizení závoje, lhostejného vystavení všeho zraku, všudypřítomnosti pohledu bez subjektu, generalizované informace, která nemá cíl, nastolení světa jakožto obscénnosti.

Obscénní nahradilo pocit hrůzy jako zkušenosti světa. Hrůza byla myslitelná a kritizovatelná z hlediska „teritoria člověka“, které zmizelo se smyslem pro minulé a pro možné. Obscénní udivovalo, zarmucovalo, plodilo hněv. Ještě před nedávnem se mělo za to, že je to výjimka, popsitelná v čase a prostoru. Hledaly se jeho příčiny a léky na něj. Změnilo povahu v okamžiku, kdy se vzdálená hrůza stala kořením každodenního chleba a spektaklem vzácnosti, bídy, utrpení, zárukou bohatství a bezpečí. Obscénní je závoj, který už

1) Jedná se o první kapitulu z knihy: Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*. Editions de la Différence, Paris 1986. Tato kapitola představuje teoretický a kritický kontext knihy, se kterým autor dál pracuje při analýze filmů (Welles, Fellini, Oliveira, Godard, Wenders, Jarmusch, Tarkovský...) a stavu, v němž se kinematografie ocitla (nejen) díky nástupu nových médií.

nic neskrývá a jehož látkou je hrůza: existence světa lidí přežívajících na odklad, vstup do „modu destrukce“ (Virilio), příprava války rychlosti, jíž se všechno obětuje, zázračně rozmístěná zařízení, chladný stroj bez vášně a cíle, bez heroismu, který nezanechá vítězů. Bylo by třeba nesmírné kritické práce, abychom pochopili zvěčňování. Je všeobecné, každý z nás, kteří jsme pronikli do přelidněné pouště, kde nelze rozlišit mezi živými a mrtvými, o něm ví. Mizející subjektivita zakoušela svůj pocit opuštěnosti v úzkosti. Každodenní banalita, trivialita, prozaičnost a konvence už jsou příliš slabými slovy: není prostor pro pád, čas pro melancholii, ani osoba pro to, aby byla jejím subjektem. Obscenní není zapomenutí bytí, nýbrž to, co je bez touhy a nostalgie. Je to nemožnost najít prázdno: prázdno dané jako přebytek, zbytek – který přestal být metaforou toho, co tam není – byl redundancí, přemírou a akumulací přetvořen ve svět beze zbytku (Baudrillard).

Hojnost byla spojena s posvátným, inflace je obscenní. Domýšlivost, že nikde není nedostatek, prázdno, absence, ale všude věc sama. Nejedná se ani tak o absenci smyslu, jako o nehanebnost nedostatku předkládaného jako plnost. Pseudopozitivita, která nezná původ ani utopii a činí tak zastaralými veškeré choutky na myšlení vycházející z nejspolehlivějšího. Obscennost mívala smysl výzvy, hanobení, rouhání, byla oživující, tvůrčí vůči ztuhlým formám, jenže dokonce i obscennost se stala obscenní. Tautologická přítomnost skutečnosti, která je více než skutečná, definitivní, naléhavá, v kvalitních barvách, ponurý a kontinuální spektakl vždy nového identického: bezprostřední bytí-zde toho, co nemá bytí a vydává se za bytí: „televizní efekt“.

Obrazovka snu, scéna přítomnosti osudu, ikona či obraz-okno, všechny tyto formy implikují symbolický rámec umožňující přechod někam jinam. Televize se vyznačuje přímostí, kontinuitou, absencí odstupu, oddělenosti. Je to úniková díra v obývacím pokoji, v níž se nerozlišeně rozvíjí vnějšek. Telefon, rádio a film v okamžiku jejich zrodu obklopovala aureola magie, údivu, výrobce imaginárního. Televize byla v okamžiku svého zrodu banální. Je to chladné monstrum, následek toho, co se chystalo od vynálezu technické reprodukce, co své naprosté uskutečnění našlo právě v ní a co daleko přesahuje účinek fotografie.

Už fotografie nechala zmizet scénu. To je smysl věnování Barthesovy knihy o fotografii knize, kterou Sartre věnoval Imaginární: redukce všeho přímo na zjev, efemérní, bezvýznamný, fragmentární zjev, na to, co lze ekvivalentním způsobem reprodukovat. Fotografie nemá smysl, používá znaky jen s expresivním záměrem, posléze, chce-li konotovat, ale jinak pro svou existenci nepotřebuje specifický kód. Znamená konec „příběhu“ jako reprezentace a vyprávění. Ve svém principu je fotografie okamžiková, jedinečná, prvek izolovaný ze svého prostorového, časového a symbolického kontextu: série fotografií už se podílí na koláži a montáži, které jsou specifické pro film, na produkci smyslu. Implicitní kódy, sociální symbolično se na fotografii vepisují jako emanace světa objektů, aniž by se uchýlovaly ke kódu, k symboličnu, přestože fotografický objekt, obraz i přístroj mají podíl na mnohých symbolických procesech, které fotografie redukuje na mlčení. Každá fotografie však klade problém čtení, ať už je jakkoli implicitní, nevyslovené a rychlé. Každá fotografie se stává znakem, metaforou absence: hlavně věci, která byla fotografována, a poté toho, kdo ji fotografoval, kdo se díval a není na ní, nebo toho, kdo když ji vyfotografoval, už není tím, kým byl. Každá fotografie nějakého místa je fotografií místa zločinu, nějaké osoby, obrazem nějakého zesnulého, upozornil Benjamin. Jak ukázala

ZVĚTŠENINA, v každé fotografii je skrytý nějaký mrtvý a nějaký zločin. Absence pohybu odhaluje smrtonosnou povahu fotografie, její multiplicita jen posiluje nedostatek, o kterém svědčí. Fotografie ještě patří k epoše, kdy se dalo mluvit o subjektivitě a odcizení. Mezi fotografií a věcí je vždy odstup, a ať je počet fotografií jakkoli nekonečný, fotografie nikdy nemůže zamaskovat zbytek. Odtud nostalgie a melancholie, která se fotografie zmocňuje, neboť je sama zbytkem, živlem, znakem absence, a tedy nemůže být obscénní. Právě „tento zbytek, živel, tato absence“ se stávají obscénní s televizí, protože se přetvářejí v afirmaci přítomnosti všeho. Fotografie je exemplářem fotografického aktu, implikuje technickou reprodukci, je to stopa odebraná ze světa, z níž tento svět zmizel. Televize je univerzum beze zbytku, schopné „přikrýt“ svět, a musí se „přilepit“ na událost; videoobraz je fragmentem celku, kontinuální videopásky. Televize není prostě nekonečnou a neomezenou možností, že se každá věc stane obrazem – „znakem“, který je přese všechno bez významu, nýbrž možností, že bude sledována, aniž by zanechávala pocit nedostatku: v pohybu, v přímém přenosu, tedy v akci, bezprostředně. Nevytváří prázdno pro otázku, pro touhu a nostalgii, nýbrž neúnavně opakuje, že „Toto je dýmka“.

Všudypřítomnost zraku, absence závoje, nestydaté pohledy na všem: nejen proto, že všude jsou kamery, nýbrž i proto, že televize se nemůže zastavit před něčím domněle neproniknutelným, aniž by se protivila svému vlastnímu principu. Televize musí všude vstoupit do intimity a všechno do intimity vehnat: přístroj, jako je kamera, může špacírovat po koupelně, postavit se před postel, nic pro něj není skryté. Pro rádio ano, protože rádio nemá pohled, je to slepé médium, které stimuluje imaginárno, zatímco televizní obrazy ho zabíjejí. Hlas je diskrétní, jazyk je symbolický systém, poslech vnitřním smyslem spojeným s tajemstvím. Hlas se rychle ztrácí v šumu; nelze poslouchat dva různé hlasy najednou. Inface, věci bez významu existují pouze pro pohled, ucho rozlišuje jen šum nebo smysl. Pohled se zakaluje méně snadno, je neosobní. Poslouchá každý za sebe, vidění má veřejnou dimenzi. Jazyk se musíme naučit, vidět se neučíme stejným způsobem. Vidíme vždycky „něco“, ve vidění implicitně zůstává jazyk. Vždycky se dá vidět jinak, vidět něco jiného, vidět „věci“ cizího kulturního světa, kterým nerozumíme. Ve stejném případě neslyšíme nic, vnímáme jen neznámou řeč a nikoli významy, byť nesrozumitelné. V řádu poslechu neexistuje nic podobného fotografii, která je všeobecným ekvivalentem pro všechny pohledy. Bylo třeba říše všeobecného ekvivalentu, aby se neutrální pohled a fotografická objektivnost objevily najednou. Poslech je interpretační aktivita spojená se smyslem, s narací, zatímco vidění je důkazem bezprostřední existence, „nepochybného“, nezávislého bytí *en acte*, a zdánlivě i systémů znaků. K poslechu je třeba ucha, hlas potřebuje ústa, jediné oko je však pro vidění i pro pohled: vidíme jen to, co se na nás dívá, tedy identitu, absenci odstupů, bezprostřednost. To vše svou průhledností skrývá rozdíly, které jsou součástí existence věcí a jejich významu. S pohrdáním se mluví o „poznání z doslechu“ a s respektem o „očitém svědectví“. Oko bylo často symbolem všudypřítomnosti a vědění. Je to prostředek dohledu *par excellence*. Poslech okamžitě nepřetváří v objekt, jako to dokáže pohled. Hlas a poslech se obtížně oddělují od subjektivity a neexistuje žádná subjektivní obscénnost. Obscénní je způsobem bytí světa objektů: výkladní skříní. Takže závoj existuje jen pro pohled, vždycky se klade před zrak, zatímco hlasu a poslechu stačí ticho. Umlčená řeč neupozorňuje na svou přítomnost, jako to dělá věc skrytá pohledu.

Základní pravidlo kinematografie zakazuje dívat se ke kameře. Je to základní ochrana fikce, kinematografické iluze. Tento zákaz byl ve filmu překročen teprve vlivem televize, když chtěl film skoncovat s iluzí reprezentace. Neboť v televizi je naopak nutné dívat se na kameru: k jejímu principu patří přítomnost a uzavřený okruh. Televize všechno vystavuje pohledům, které nic nevidí. Všechno se jí vystavuje a ona nedokáže vidět nic: protože funguje v uzavřeném okruhu, stává se – v obou směrech – voyeurismem bez touhy a bez subjektu a – v jednom směru – prostředkem univerzální kontroly. Směna pohledů je všeobecná, jenže už není ani směna, ani pohled: nikoli průhlednost světa pro pohled Boha, nýbrž neprůhlednost rozložených věcí, nahota bez závoje mrtvých těles a mnohost objektivů, očí bez pohledu.

Video v uzavřeném okruhu, instalovaná videa násobí obrazy rozkouskovaného těla, ukazují mu tváře, kouty, pokožku tak zvětšenou, jak ji tělo nemohlo vidět. Toto násobení, nadbytek, nutná přítomnost věci a jejího obrazu jako tautologický důkaz existence, chce zamaskovat ztrátu, absenci: svůj účinek. Ničí imaginární vztah těla k jeho zrcadlovému obrazu: už se nejedná o narcismus, nýbrž o tělo navíc. Zrcadlo představuje magický, osvětlující, vždy enigmatický povrch, zdroj tázání po identitě, po bytí a obrazu, pravdě a lži; nereálný, zarámovaný prostor, místo projekce, znereálnění i posílení přítomnosti. Umišťujeme ho na určitá místa a do obrazů, abychom zvětšili a zároveň ohradili prostor, integrovali do něj vnějšek. Jakožto zdroj obrazu v našem bydlišti televize, vnějšek, konkuruje zrcadlu, vnitřku: zmražené světlo, jeho svrchovaná průhlednost, jeho neutralita, byly nahrazeny kalnou kapalinou plnou záměrů, která se ukazuje jedině v polostínu. Zapnutá televize vystavuje nikoli bělost plátna snu, nýbrž neprůhledný povrch, slepý pohled bez zorničky.

Vztah k zrcadlu určoval ještě touhu vidět, kterou plodí kinematografická fikce. Projektor umístěný za diváky, naprostá tma v sále, zároveň přetvářejí filmové plátno v prostor fantasmatu, projekce vnitřku ven, v prostor halucinace reality, nikoli však reality samé, která chce vstoupit na televizní obrazovku, přijít z vnějšku a prezentovat se před divákem u něj doma, v prostředí jeho každodenního náčiní. „Abychom odhalili tuto mystifikaci, mohli bychom říct: ‚to je film!‘ Kdežto prohlášení: ‚to je televize!‘ neodhalí nic. Protože už neexistuje svět referencí. Protože iluze je mrtvá, nebo protože se stala naprostou“ (Baudrillard). Televize je na rozdíl od filmu chladným médiem; zchlazuje všechno, co jí prochází. A prochází jí všechno, ztrácí svůj smysl, stává se chladným, obscénním. Účelem toho, že je třeba nechat rozsvícené světlo, není jen chránit si oči, ale také znemožnit jakoukoli možnost iluze, zrušit distanci mezi televizní krabicí a tím ostatním. Filmová fikce a reprezentace závisí na vytvoření prostoru, hloubky: videoobraz už ani není vepsán na film jako filmový obraz, nemá rám, ani hloubku, nemá prostor, do kterého by se promítal: je to plochý povrch zbavený imaginárního.

Fotografický obraz konzervuje, videoobraz informuje a, což je možná totéž, deformuje, činí beztvarym (*informe*). Fotografie izoluje v čase a prostoru, zmrazuje, usmrcuje, suspenduje smysl. Video právě tento zmražený povrch uvádí do pohybu. Rastry a linky ve videoobrazu, stopa aktivity a přístrojů u fotografie nepřítomná, vyznačují přítomnost dispozitivů, „veřejnosti“, všeobecná pohledu, které se v něm stvrzuje proti tajemství: účinek rozkouskování, rozkladu těl, blízkosti neúplných předmětů, jenže bez niternosti touhy a fantasmatu. Je třeba být stále blíž, odstranit každou distanci, která se tím naopak

zvětšuje. Toto hledání blízkosti se stává všeobecným, má se za to, že jedině takto je možné zamaskovat neexistenci objektu a touhy. Takto malíř z nedostatečnosti obrazu ukazuje své tělo a spisovatel vybaluje „autobiografii“, aby nahradil zesnulý text, myšlení a fikci. Tyto videoznaky nejsou symbolickým tetováním, nahrazují okraje, které neexistují kvůli nepřítomnosti rámu. Fotografie „rámováním“ zničila architekturu reprezentace, kompozici, rozvržení námětu: video nemá rámování, je spojeno se zoomem, s kontinuálním proudem, s možností zkoumat, izolovat jakýkoli detail uvnitř obrazu. Je to krok za fotografickou redukci a její záměrnost: absence smyslu není pro video důsledkem, nýbrž výchozím bodem. Hry s rastry, čitelností, inverzí, solarizací, barvou, obrysem, inkrustací umožňují rozklad, zkapalnění, metamorfózu těl, které se při všeobecně vládnuocí prostituci staly nepatrnými objekty manipulace: možnost izolovat z nich plochy, vepsat jim okraje mezi mrtvým a živým. To se velmi liší od velkého detailu v kinematografii a od fascinace, která ho napojuje na touhu vidět.²⁾

Film, který když mizel mýtus a příběh, je znovu probudil k životu, je ryzím produktem fantasmagorie tovaru: velkoměsto, výloha, dav, elektrické světlo – umění se stalo zbožím a zboží uměním. V televizi nic takového není, ani touha vidět, ani skutečná fantasmagorie. Fetišismus zboží umožnil symbolické fungování konkurenčního kapitalismu: avšak když se jedná o plánování, průzkum trhu, marketing, počítačový prodej, když násilí ve městech, znečištění, hluk a kolony aut znemožnily tuláctví, přestává být podstatný. Dnes prostitutka ztratila své rozlišující znaky, které převzali všichni. Fantasmagorie žije dál jako prostý závoj a nemá už regulační funkci v systému bezpečnosti a pro sociálně potřebné, spojené s okraji společnosti. Kupujeme si místo v kině, avšak za televizi platíme z daní, tato služba je volně dostupná, veřejná a bezplatná. Bylo třeba vynalézt mikrofon v kravatě, připjatý blízko srdce, který nám dokáže přenášet zjemněný, rozmazlený hlas do chvílí stolování. Tento hlas však není třeba poslouchat, není třeba sledovat obrazy: je to „přítomnost“ ve světě, z něž se přítomnost vytratila. Tento hlas a televizní obrazy mají jediný cíl: ujistit konkrétního člověka, že svět i on sám „existuje“. Když je něco příliš nepříjemné, vypneme zvuk, který vytváří distinktivní vnímání, a ponecháme obraz: obrazy, ať jsou jakkoli ohavné, mají účinek, smysl, jedině když je chceme číst. Inflace obrazů zneutralizovala pohled. Televize nevyžaduje kolísavou pozornost, nýbrž vytváří kolísání pozornosti, nemožnost zaměřit, nivelizuje všechno bez rozlišení – dokument, fikce, reklama, politika, sport, varieté, hry – záblesky vytržené z kontextu, spojené do kontinuálního proudu stále aktuálního, který je jako takový „vnímán“. Tam, kde existují desítky programů, je to sám divák, který si hraje s dálkovým ovladačem a přechází z jednoho programu na druhý a rozemílá tak, následkem principu rovnosti všech obrazů, realitu, myšlenku nebo obraz. Ukazuje se tak příbuznost televize s moderní fyzikou, ale zatímco fyzika čím dál tím víc směřuje k neuchopitelnému, k Nic, televize, se svým ujišťováním pro ujišťování, chce disponovat blízkostí všech věcí v každodennosti.

2) Fotografický obraz se obtížně osvobozuje od zjevů. Video kombinuje účinky kresby – prázdno, volba, transpozice, písmo – a malířství s technickou reprodukcí, montáží, koláží a inkrustací. Videoart, pohybující se mimo okruhy informace-komunikace, tíhne k estetice mizení či metamorfózy a osvobozuje reprodukováný obraz z jeho podřízenosti kontinuálnímu proudu a otevírá mu pole ničeho a možného. Což se uskuteční teprve s obrazy vytvářenými počítačem.

Televize dává věc samu. A s komentářem. Bytí a myšlení je spojeno. Všechny formy sociální existence zahrnovaly symboliku přítomnou ve způsobu života, v jeho praxi, ta však byla formulována jen za určitých okolností. Ale tam, kde už není bytí, ani možnost přístupu k reálnému, je nutný nepřerušovaný komentář, aby říkal, že je v tom smysl, a aby neustále stvrzoval, že to je „reálné“. Jenže „vzhledem k nic je všečen smysl ne-smyslem; veškerá realita utiskující irealitou; každý svazek zapečetěným přiznáním své marné síly“ (Jabès).

Přemíra vysvětlování, nic nedokáže lépe zničit možnost smyslu: věci vytržené z klidu ticha jsou k dispozici, sladí se s každodenními nástroji, přizpůsobují se „intimním zkušenostem“. V perspektivě války zařízení ztratila apokalypsa smysl, avšak v jejím stínu se každodennost pozvedla na úroveň posledního soudu konfekčního stříhu: konec světa prostřednictvím nemožnosti rozlišení a soudu. Teprve teď nastolila každodennost svou vládu.

Televize ničí minulost i budoucnost, časové extenze, a tím i přítomnost, protože přítomné redukuje na kontinuální proud. Každý obraz zapuzuje jiný obraz. Neexistuje nic než aktuální „to je“: každodenní a jeho zploštění. Psaní, ba i fotografie byly stopami minulosti, měly nepřítomný rub, jen televize produkuje tuto bezezbytkovou „identitu“ proudu se sebou a redukcí každodenního na to, že není ničím víc než každodenním. Je to vzájemné působení mezi aparátem, polem vysílání a polem recepce. Všechno je postaveno na jednu rovinu a existuje jen to, co je na obrazovce. Říká se tomu „událost“. Zapuzena zmizí z přítomného, jako kdyby nikdy neexistovala. Televize dokončila destrukci paměti a imaginace. Místo televize, která se zapne a která se nechá zapnutá, aniž by se na ni někdo díval, zaujalo místo „krbu“ a jeho bůžků, lárů; její časový program řídí večer, jako to dělal náboženský rituál. Televize rozmělnila zbytky forem tradičního života, když všechno přivedla k aktuálnímu, a skrze televizi aktuálně rozprostřelo svou vládu na všechny věci. Odnětí a zároveň konec soukromého života. Vnitřek už neexistuje o nic víc než buržoazní subjekt, v němž sídlil, existuje však anonymní dobrý známý, „soukromník“, privatizace všeho a převaha každodennosti. S televizí je všechno dodáno do bytu a všechno je touto dodávkou pohlceno: je to vláda nečinnosti, apatie a pasivity. Vítězství mlčící většiny a jejího světa: každodennosti. Všechno musí existovat podle ní, stát se stejným, ekvivalentním, stejně reprezentovatelným. Co takové nemůže být, není. Vystavování zahrnuje všechno, familiárnost zdomácňuje dokonce i nesouměřitelné, absorbuje ho, ruší ho svou silou nečinnosti: i nacistické tábory smrti byly smazány, vyškrtuty z dějin filmem SHOAH, hyperrealistickým důkazem jejich existence. Nesnesitelným se stalo nerepresentovatelné.

Obscenní „tím, že zaplňuje zrak“, brání vidět, i když je pohled všudypřítomný. Zrak byl nejurozenějším ze smyslů, zrcadlem duše, cestou intelektu. Éros mu vděčil za své jméno. Většina tradic znala pohár, „vizionářské“ zrcadlo, které odhalovalo tajemství vesmíru a ukazovalo také, že vidění není jednoduše retinální. „Srdce se dlouho domáhalo poháru vizí. Po cizinci žebrale o to, co samo vlastnilo“ (Hafez). Měli jsme „vize světa“ a teď máme satelitem přenášený televizní přenos (*mondo-vision*), který ztratil dokonce i vzpomínku na nostalgii a neví už, co znamená „odčarování“. Tím, že se v moderní době a s vynálezem knihtisku stal zrak dominantním smyslem, narazil v otázce reprezentace na aporii nerepresentovatelného: na věc o sobě. Právě to inflace obrazů a zevšeobecněné informace už nemůže připustit.

Knihtisk umožnil říší kritiky: než se stal politickou scénou, na níž zvítězila buržoazie, začínal veřejný prostor v literárních kavárnách. Nyní se scéna, politika, veřejný prostor, kritika i literatura rozpouští ve všeobecném principu reklamy (která se nekryje s komerční reklamou, i když mohou splývat): v informaci. Komerční reklama, fantasmagorie zboží se zabývala bohatstvím, konzumací; informace se týká osob; nastává posun, který je možná podobný dávnému přechodu zevrubné logiky trhu ke všeobecné logice produkce pro trh s dominantní funkcí práce-zboží, a který zplodí fenomény zvěcnění. Informace, sdělitelnost jsou aktuálními podobami „legitimizace“, která každé věci přiznává její právo na existenci. Protože vše musí být sdělitelné, neexistuje už tajemství. Protože rychlost nahradila prostor, všechno, co si nárokuje trvání, se přetváří v mrtvolu a stává se zastaralým, ještě než se může zrodit a získat formu: zmizel rozdíl mezi zrozením a smrtí.

Absence odstupu, podmínky smyslu, má strašný účinek na „reprezentanty“ moci. Z „dvojího těla krále“, které kdysi bylo jediným, nesmrtelným tělem, božským vtělením, které na svou ochranu vyžadovalo pyramidy, v televizi zůstává jen smrtelné, efemérní tělo. Prolezlé mumie Lenina a Maa vystavené ve skleněných rakvích se nacházejí někde mezi pyramidami a televizí: ukazují obscénnost utopie, která se stala reálnou a reprezentovatelnou. Před televizí musí singulární přijmout podobu univerzální abstraktní instituce: buď se s ní ztotožní a stane se posmrtnou maskou, nebo vystaví pohledům obscénní, nadbytečné tělo. Skutečná či legendární nemoc „reprezentantů“ moci nevychází z problému vykonávání moci, nýbrž z tohoto nadbytečného, obscénního těla, které televize vystavuje pohledům. Před televizním objektivem se moc stává alegorií, je to singulární poukazující k ideji, která jej přesahuje, je to troska, mrtvola s odkladem³⁾. Před zraky všech se reprezentant okamžitě stává lhářem, ne že by jím nutně nebo opravdu byl, nýbrž proto, že singulární nemůže zaujímat místo univerzálního, část proudu nemůže nahradit celek, nějaký smrtelník ho nemůže chtít rozhybat nebo zastavit, prvek sítě ji nemůže regulovat v její komplexnosti. Není božským vtělením, nýbrž obrazem mezi ostatními obrazy, který předstírá, že ví víc. Nivelizace redukuje postavu moci, která byla spojena s velikostí. Televize přetváří každého, kdo do ní vstoupí, v trpaslíka. Film postavy zvětšoval, rádio přenášelo hlas z jiného světa aplaudovaný davy: děs vítězil nad obscénností. Jenže moc i masa změnila povahu. Je pravděpodobné, že systém bezpečnosti nepotřebuje diktátora starého typu, že mu stačí nečinnost mlčící většiny. Všechno je soustředěno na absenci odstupu, intimitu, promiskuitu, privatizaci. „Reprezentant“ se musí objevit ve své intimitě a pro intimitu: i když se stáhne do samoty, je před techniky, před kamerami, vystaven pohledům milionů diváků. Už to není zosobnění velitele, který přišel na hostinu, jsou to postavy žebráků, které provádějí podomní obchod. Ledaže by se jednalo o specializované hvězdy médií. Odplata „malých“. Masa soukromníků, kteří se takto spojují, aby zkontrolovali „reprezentanty“ moci, nikoli však moc samu. Nic nezabrání všeobecnému teroru, zvláště

3) Umrtvující moc fotografie byla uznávána od okamžiku jejího vzniku. Jasně ji formuloval Benjamin a znovu potvrdil Barthes. Říkalo se, že „film, to je smrt 24 krát za sekundu“. Rámec a kinematografická fikce to maskovaly. Avšak video, lehký materiál, přímý přenos a všechno to, co zničilo fikci, tuto moc znovu aktualizovalo, už ne jako stopu, znak absence a smrti – fotografie –, nýbrž jako probíhající nemoc a smrt při činu. Viz NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER; srov. Y. I s h a g h p o u r, *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinéma*. Paris 1982, s. 158 – 164.

když není nikdo konkrétní, aby o tom rozhodl. To je veřejné tajemství, které mocní vystavují, aby se ospravedlnili: smrt bez okolků, jejímž účelem je poukázat k jiným tajemstvím, vojenským, ekonomickým, schopným se před ní uchovat. Vytvořit z informace, prostřednictvím jejího proudu, její mnohosti a jejího šumu, onu neprůhlednost, která musí vytvořit víru v tajemství a jeho držitele. Ustavuje se hra mezi terorem a bezpečností, mezi něčím, co je zde, a něčím, co zmizelo, co zmizelo a přesto je zde.

Informace, moc, reklama a rozptýlení už nejsou oddělenými sférami, televizí procházejí bez rozdílu, ve zmeti. Jedině moc vyžaduje nějakou konzistenci, časovost, poselství, legitimizační diskurs – reprezentant společnosti je vyzván, aby se ukázal a jasně formuloval implicitní obsah aparátu –, protože jsou jedinými garanty reality. Proto se zde nejlépe odhaluje jak absence síly, tak zmrazující účinek televize, která zachycuje, obaluje a tlumí každé poselství. Abychom zachránili informaci, abychom oživil tuto splasklou hromadu, uchylujeme se k technikám lámání sazby, k účinkům hloubky, které jsou vrháním do záhuby. Obraz už jako důkaz reality nestačí. Je potřeba dalších obrazů pro jeho posílení: tam, kde zmizela realita, rozhlašují obrazy, že existuje, protože samy reprodukcí reprodukce.

Obscénní je reprezentovatelné: absence fenoménu závoje. Krajní důsledek praxe „odhalování“. Čímž nechci říct, že je třeba závoje, abychom zakryli obscénní; v tom případě by obscénním byl závoj sám. Rûzbehân, perský mystik z dvanáctého století, který mluvil o závoji, o kráse, o vidění a érotu, řekl, že o tom, co se skrývá pod závojem, nechce Bůh nic vědět. Neboť tajemství není pod závojem, závoj sám je tím, co se kdysi ještě nazývalo krásou. „Všechno, co je ve své podstatě krásné, je spojeno s jevením a poukazuje k tomu, co lze definovat jako přímý opak jevení: k nevysvětlitelnému“ (Benjamin). Tento zjev je jejím závojem, neboť sama její podstata ukládá kráse, aby se ukazovala jedinec zahalená. Není však závoj, který by překrýval nějakou jinou realitu „Neboť krásno není ani závoj, ani zahalené, nýbrž právě objekt pod závojem. Odhalován by tento objekt zůstal donekonečna nezjevný. Odtud ona prastará idea, že odhalení přetváří odhalené, že zahalená věc zůstane ‚sobě podobná‘ jedinec ve své zahalenosti (...). Protože krásno je jediná skutečnost, která může být esenciálně zahalující i zahalená, spočívá božský ontologický základ krásy v tajemství. V ní je jevením právě toto: vůbec ne nějaký závoj zbytečně vržený na věci o sobě, nýbrž závoj, který musí obalit věci pro nás.“⁴⁾ Krása je pohled, který nám adresuje svět a díla, vytváří ten pravý odstup, který odděluje, a který musíme udržovat, abychom jí mohli dosáhnout. Obscénní je agresivní, nezná tento odstup, který chrání věci a bytosti, respektujíc jejich tajnou identitu; nikoli pozvednutí závoje nebo jeho roztržení, nýbrž jeho neexistence: zmizení – a nikoli tvůrčí negace – formy, tajemství, krásy.

Moderna reagovala na technickou reprodukci snahou zachovat ve zjevu proti reprezentovatelnému nevyjádřitelné. Redukce světa na reprezentovatelné je moderním požadavkem. Mimésis usilovala o to, co by takové mohlo být, o formu v individuálním. „Reprezentace“, ať už jakkoli průhledná, se vyslovovala jako reprezentace, uznávala dualitu ve znaku i rozdíl mezi znakem, ideou a referentem a rychle narazila na krajní otázky.

4) Walter Benjamin, *Goethova Spřízněná volbou*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 182n. (Kvůli konzistenci textu jsem použil vlastní překlad z francouzštiny – pozn. překl.)

Adekvátní věcem se stává jedině technická reprodukce, protože eliminuje ideu, znak i subjektivitu, protože věci zbavené veškerého významu existují, jedině pokud jsou reprodukovatelné. V reprodukovaném obraze není prázdno: je to plná plocha, na ni se však reprodukoval svět vyprázdněný od svého tajemství, tedy od své existence. Ale aby se o více než století později fotografie, důkaz toho, co „bylo“, stala modelem aktuální reality a stvrzením bytí, bylo třeba, aby se sama fotografie – se všeobecným rozšířením Polaroidu a videa – stala odstranitelnou, aby jí hrozilo zmizení, aby televizní proud rozpouštěl realitu, redukuje ji na reprodukovatelné, na blízké a důvěrně známé, aby se elektronika stala zdrojem reprodukce bez originálu, abychom se chtěli pustit do fixace obrazu. Bylo třeba, aby se negativita jakožto dvojí paralelní pohyb – politický a estetický – zadýchala, aby to, co existuje, prostým faktem své existence zadusilo každý utopický průlom. Bylo také nutné, aby legitimizační diskurs běhu světa byl stále méně důvěryhodný: od války ve Vietnamu – a toho, co pak následovalo – se každodenně doma prezentovanou hrůzu už nedaří ospravedlnit ideálními prohlášeními, které se stávají lživými ještě před vyslovením, a ztrácejí se v tom ostatním: diváci zhloustali k promluvám i obrazům, možná proto, aby se chránili před agresivitou, hrůzou a lží. Především bylo třeba, aby mnohost různých sítí rozmělnila lidskou existenci i svět objektů, abychom chtěli stvrzovat jeho tělesnou existenci a jako o důkaz se přitom opírat o fotografii. Vzhledem k reprodukci bez originálu a k její rychlosti jsou však fixnost a materialita nadbytečné. Jednu chvíli si pop-art pomocí koláže a montáže hrál se množováním obrazů, a ironicky tak promlouval o pokožce reality. Hyperrealismus je obscénní, protože chce uklidňovat a snaží se ukázat, že je bytí a nikoli nic.

A „bytí“ zde znamená reprodukovatelné, reprezentovatelné: žádná stopa po závoji, po zjevení, po auře, nýbrž něco, co musí dokázat jenom to, že je důvěrně známé, podobné. Na rozdíl od smrti obscénní nepodněcuje k myšlení, ukončuje každé tázání. Modernita byla negativní, tázavá a enigmatická, stála tak proti pozitivizmem proklamované konzistenci světa. Hyperrealismus zaujímá místo positivity, když svět zmizel. Je to podivně zneklidňující nouzová náhražka. Kýčovitě malířství také hledalo fotografickou přesnost: stejně se v něm objevila trhлина, protože se jednalo o to přepsat ireálné, ve které už nikdo nevěřil, do fenomenálního světa. Hyperrealistická tautologie chce být realitou už zmizelého fenomenálního světa. Tam byla obscénnost směšná: v hyperrealismu je obscénní ponuré, dusivé. Fotografie z malířství udělala svobodný akt – umění proti reprezentaci –, který ho čím dál víc vzdaloval od podobnosti tím, že dal „obrazu“ na obraze enigmatickou povahu zkamenělého snu, že ze zjevu a z vnímatelného udělal záhadu nevyjádřitelného, tajemství závoje: krásu. Tento svobodný akt je v hyperrealismu popírán a stává se servilní aktivitou malířskými prostředky pracně reprodukující to, co fotografický přístroj uskutečňuje bezprostředně. Je mezi nimi rozdíl, určitě zásadní: z nostalgického zbytku, fotografie, se hyperrealismus snaží udělat celek, „umělecké dílo“, a právě tento přechod vytváří obscénnost, kdy už neexistuje zbytek jako metafora nejsoucího. Díky hyperrealismu obscénní projevuje svou povahu světové tautologiky: „umění“ najednou obtížně odráží „život“, neboť zde obscénní vyžaduje nesmírný výdaj energie. Akumulace času mrtvé práce pro produkci zbytečných objektů zbavených smyslu; inverze vztahů mezi modelem a reprodukcí; ruční kopie toho, co vyrábí stroj, kterou těžko nazveme opětným přisvojením. Práce otroků bez mistra, vystrašených jen systémem,

který sami vyrobili, a kteří nepotřebují „pracovat“, nýbrž se těší z namáhavého dokazování, že existují, tím že ukazují mrtvá nenabalzamovaná těla. Obscenní se v hyperrealistickém světě vytváří negací efemérní povahy efemérního, ponurou afirmativní vážností tohoto světa, jeho přetvořením jako takového v monument, jeho „ontologickou“ obezitou: prázdno civilizace zbavené smyslu dané jako plné a bezprostřední bytí-zde.

Magie filmu závisela na iluzi reality. Není už žádná „realita“, nýbrž hyperrealita produkována televizí, masmédií, reklamou, okruhy informace-komunikace. Vzhledem k této hyperrealitě na sebe magie filmu, jeho fantasmagorie – kterou odhalujeme jako továrnu na sny bez snů – bere podobu velkého zmizelého umění. Takto se současná kinematografie pohybuje mezi zmizením a problematickou estetickou restaurací. Je trojnásobně vystavena chladnému monstru a hyperrealitě jím zplozené. 1. Když už vlivem technické reprodukce zmizely z literatury i z jiných umění mýty, příběhy a znázornění, vytvořila kinematografie iluzi jejich trvání. V naprosto rozmělněném světě se vytratila dokonce i tato iluze: bez mýtů a příběhů, bez myšlenek a scénářů už film neví, co dělat, leda se sám stát hyperrealistickým tím, že bude chtít znovu vytvořit simulakrum své vlastní existence: kinematografie už nafilmovaného. 2. Kinematografie je součástí kulturního průmyslu. Díla kinematografie se vždy rodí v dialektickém boji vzhledem k jejich existenci jakožto zboží a kulturního bohatství a jakožto prvků ve fungování systému. Nyní, když se díky televizi systém médií stává totalitárním, kinematografická díla – jakožto realita rozdílů – mají čím dál tím větší potíže se bránit, klást odpor, stávat se možnými. 3. Televize nebere jen čas zasvěcený filmu, nespokojuje se s tím, že si diváka zpracovává ke svému obrazu, neomezuje se na to, že filmu vnucuje své vlastní normy, jako je vnucuje všem „kulturním produktům“. Následkem materiální příbuznosti je ohrožena sama existence filmu jakožto odlišného média. Současná kinematografie si tedy musí razit cestu mezi úskalími. A přesto existuje.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu: Youssef Ishaghpour, *La Télévision*.

In: Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*.

Editions de la Différence, Paris 1986, s. 17 – 32.

Copyright © Editions de la Différence, 1986

Citované filmy:

Nick's Film – Lighting over Water (Wim Wenders, Nicholas Ray, 1980), *Shoah* (Clade Lanzmann, 1985), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).