

Články

OBRAZ MEZI OBRAZY

Joachim Paech

V pařížském Centru Georgese Pompidou (*Centre Georges Pompidou*) se na podzim 1990 konala výstava zahrnující fotografie, filmy, video(instalace) a počítačově animované obrazy: *Přechody obrazu* (*Passages de l'image*). Při této příležitosti bylo možno uvědomit si rozličné směry pohybů, které vedou pozorovatele kolem obrazů, ale také přes rozhraní mezi obrazy (například na videomonitorech). A obrazy samy zjevně získaly dimenze, jejichž komplexnost znamená buď jejich zprůhlednění a zmizení, nebo nabytí absolutní moci ve vztahu k referenční realitě. Pro Pascala Bonitzera je to jedno a totéž: „Není televize jako poslední instance pro produkci a šíření v masové míře technicky vytvářených obrazů ve skutečnosti činitelem způsobujícím rozplynutí a zneviditelnění obrazů?“ Podobně jako dříve Hans Magnus Enzensberger, který hovořil o televizi jako nulovém médiu, hovoří Bonitzer o „nulových obrazech, obrazech bez obrazu“, které se umísťují do pozice materiální reality a degradují ji na říši stínů.¹⁾ Jednotlivý obraz buď utone v moři obrazů a ztratí jakýkoli význam, nebo se stane neviditelným ve své transparencii vůči znázorněnému, jež jej již učinilo složkou své fantomatické existence (*Einbildung*).

Vstup do „přechodu mezi obrazy“ se naproti tomu uskutečňoval také „s přijetím rizika, že uvidíme“, ²⁾ že se v meziprostoru mezi obrazy vytvořil (možná ne úplně) nový volný prostor mediálních fantomů (*Einbildungen*), který – zároveň diskrétně a diskreditačně, afirmativně a rezistenčně – ustavil paradoxní rozhraní mezi médii obrazů, obrazy médií a divákem / obrazem diváka pro média. „Meziobrazí“ (*L'entre-images*) je tedy (virtuálně) prostor všech těchto přechodů. Místo fyzické i mentální, zmnožené. Výborně viditelné a zároveň tajuplně vnořené do děl, přetvářející naše niterné tělo, aby mu vnutilo nové pozice, operující mezi obrazy v nejobecnějším a přece vždy jedinečném smyslu slova. [...] „Meziobrazí“ je prostor ještě tak nový, že by se k němu mělo přistupovat jako k záhadě [...].“³⁾

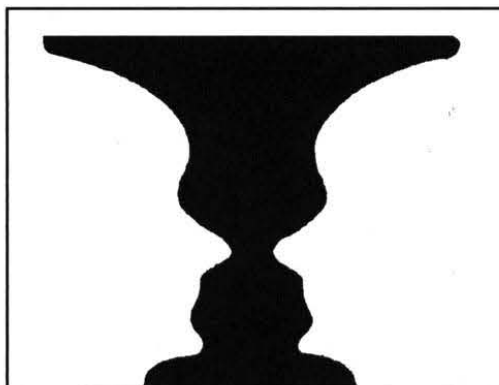
Následující úvahy⁴⁾ přijímají tento podnět a snaží se o nalezení historického a systematického místa či míst pro ono „meziobrazí“. Je ovšem třeba mít představu o tom, co

1) Pascal Bonitzer, *L'image invisible*. In: Raymond Bellour, Cathérine David, Christine Van Assche (eds.), *Passages de l'image. Catalogue de l'exposition*. Paris 1990, s. 12.

2) Hubert Damisch, *Auf die Gefahr hin, zu sehen*. Bern 1988.

3) Raymond Bellour, *L'entre-images*. In: T ý ž, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 12. (Bellour doslovně říká: „être abordé comme énigme“.)

4) Srov. též Joachim Paech, *Bilder-Passagen*. In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 3. Wien 1992, s. 181 – 197.



Rubinova váza (1921)
Foto archiv

hledáme. Je „meziobrazí“ jakési teritorium, jež organizuje mezi obrazy dispozitivní řád vidění, nebo je to struktura, jejíž předeterminování spouští sémiotické funkce? Je to „oblast mimo obraz“ („*Hors Cadre*“), která vystupuje jako „oblast mezi obrazy“ („*Entre Cadre*“)? Jde o prostory, které vytvářejí trasy (*Passagen*) pro pohled nebo dokonce pro fyzické setkání s obrazovými tělesy, kolem videoskulptur „Přechodů obrazu“, jež by klidně mohly být prodloženy na trasy kolem výkladů a reklamních tabulí ve městech? Očividně představuje „meziobrazí“ paradoxní místo, které je vším tím

současně, je strukturovanou absencí a materiální předmětností, energetickým polem a černou dírou, značící prázdnotou a prázdňým znakem.

Abychom si mohli učinit předběžný obraz tohoto „meziobrazí“, jakýsi jeho „meziobraz“, navrhuji povšimnout si známého znázornění z oblasti výzkumu vnímání, považovaného za jeden ze standardních dokladů klamů při vnímání obrazů, *Rubinovy vázy* (1921). Jde o dva obrazy v jednom, jež nikdy není možné vidět současně: Identitu obličejů tvoří váza a váza je zase identifikovatelná jen prostřednictvím obličejů. Při vnímání figury následuje vždy jeden z obrazů po druhém, nikdy, jak už bylo řečeno, není možno vidět oba současně, a přece jejich současnosti vděčíme za to, že vůbec lze vždy jeden z obrazů vidět. Každý z obrazů je „figurou bez pozadí“, každý z nich je „meziobrazem“ konstituujícím druhý obraz, neboť váza není snad jen meziobraz pro obličej, opačný případ je stejně správný. Figury se nezobrazují jako útvary (*Gestalten*) na pozadí, protože neexistuje žádné hloubkové odstupňování obrazu, nýbrž jen jeden povrch, na němž se ukazují „figurativní efekty“ mezi okraji útvarů, které se vzájemně konstituují (ledaže bychom řekli, že jeden obraz slouží vždy druhému jako pozadí pro figurativní vyjevení). „Meziobrazí“ je zde operativní hranicí, která na obou stranách vyvolává vzájemně závislé figurativní efekty; podoba (*Gestalt*) vázy je meziobrazem či „obrazem mezi obrazy“, protože vystupuje jako vyobrazení (*Einbildung*) okolí figury a současně jako výraz figury. V následujících úvahách se tedy obrací pozornost na takové paradoxní obrazy cirkulující mezi obrazy.

Při hledání určitého typu obrazů, který v rámci historické produkce obrazů vykazuje systémové mezery, nacházíme matoucí mnohost styčných bodů; ta se však omezí, uvědomíme-li si, že se „naše zdánlivě pevná realita skládá z moře meziprostorů“.⁵⁾ Vedle rozličných sémioticky konstitutivních diferencí, jež topograficky vystupují jako distance mezi diskrétními jednotkami, jde o meziprostory, které samy operují jako ikonické nebo textové útvary a pokud možno přispívají k formování recepce tím, že vyžadují své systémové doplnění.

Poukazy na možnou topografii mediálního fantomu (*Einbildung*) v zobrazených prázdňích místech nacházíme například v krajinářství 17. století, na němž Diderot chválil

5) Konrad Becker, *Zwischenraum, Hyperraum... und darüber hinaus*. In: Manfred Waffender (ed.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek 1991, s. 249 – 253.

ona prázdná místa, která pozorovatele absorbují a zahrnují do svých mytických prostorů. Na malbě Clauda Lorraina *Poledne* (1651) vyzdvihl Max Imdahl takový prázdný prostor v obraze krajiny; ten vytváří mezi dvěma stromy coby vnitřním rámcem meziprostor, „jde ale o mnohem více než prostě o „něco mezi“. Prázdnota je pozitivní hodnotou v takové míře, že [...] figura a pozadí si mohou vyměnit své role, a to v dokonalé kráse a klimatu rytmického vyrovnaní.“⁶⁾ Toto prázdné místo neslouží jen k tomu, aby je pozorovatel vyplnil, aby jeho imaginace obraz v procesu vnímání subjektivně završila, nýbrž ono prázdné centrum představuje také původ obrazu pro samotný obraz – při recepci se z něho konstituuje.

Mytické pozadí jako odůvodnění figurativního okolí, které dynamicky („v rytmickém vyrovnaní“ a při střídání „figury a pozadí“) rámuje prázdné centrum obrazu, mizí s alegorickou intencí a kompetencí. Raně industriální masová média 19. století navazují spíše na konstruktivismus renesance: V 15. století (*quattrocento*) navrhoval Leon Battista Alberti, aby se pro geometrickou konstrukci obrazu namalovaného z hlediska perspektivy exaktně na místě konstrukce perspektivy napjala mezi malíře a objekt průhledná tkanina, na niž se nanese matrice představující jako pomocná konstrukce přechod od struktury k zobrazované figuře. Tato matrice tvoří meziobraz mezi objektem, malířem a malířovým obrazem objektu, je to „figura bez pozadí“, jež když se zjeví, je v obraze, který umožňuje, potlačena. Za postavenou maticí se objekt stává tendenčně neviditelným a zbytečným, ostatně se v ní zakládá rozmnožení „obtahů“, jako v tiskařském štočku. Můžeme si představit moment, kdy budou matrice a zobrazení, struktura a figura jen dvěma stránkami téže hranice, svého společného „meziobrazí“.

V panoramatu 18. a 19. století se krajina zakřivuje kolem svého prázdného virtuálního středu, který je obsazen subjektem jako pozorovatelem obrazu a jehož tělo obraz ve své architektonicko-dispoziční struktuře činí svou součástí tak, že ho umísťuje do virtuálního prostorového centra obrazu. Mytická konstrukce (jako symbolická forma v Cassirerově chápání) a také perspektivní konstrukce (pro ni Panofsky symbolickou formu adaptoval) prázdného místa jako vnitřního prostoru ustavuje ve svém obrazovém diskursu izotopii použitých elementů, aby bylo dosaženo homogenizovaného vnímání reality; pozorující subjekt totiž „tělesně“ svou (fenomenologickou) zkušeností reality obsazuje virtuální prázdné centrum obrazů a stává se v meziprostoru mezi vlastním tělem a obrazem skutečným meziobrazem v procesu percepční konstituce obrazu. Obraz si „vyobrazuje“ (*einbilden*) pozorovatele – ne ve formě svorníku, který uzavírá poslední mezeru v obraze, záměrně pro účast pozorovatele ponechanou, nýbrž jako proces, který obraz pro pozorovatele a jeho prostřednictvím nechává stále znovu nově vznikat. Homogenizované vnímání reality obrazu na základě izotopie konfrontace mezi obrazem a pozorovatelem se hroutí v okamžiku, kdy čas už není reprezentovaný v obrazovém prostoru, jak tomu ještě bylo např. u Caspara Davida Friedricha, nýbrž proniká jako pohyb mezi obrazem a pozorovatelem nakonec do meziprostorů samotných obrazů.

Rilke si v Rodinově sochařském ateliéru uvědomil, že skulptury v pohybu světla, které odráží jejich povrch, zdánlivě mizí. „Nový je způsob pohybu, k němuž je světlo puzeno

6) Max I m d a h l, *Bildbegriff und Epochenbewußtsein?* In: Reinhart Herzog – Reinhard Koselleck (eds.), *Poetik und Hermeneutik XII. Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987, s. 231.

zvláštní povahou povrchových ploch [...]. Světlo, které se dotýká některé z těchto věcí, už není světlem ledajakým, neobrací se už náhodně, věc si je přivlastnila a užívá ho jako světla svého.“⁷⁾ Tělo skulptury zmizelo pod pouhým jevením svého povrchu a zanechalo svítící prázdné místo, energetické pole či jiný prostor, který je jen tímto svítícím povrchem. Rilke, senzibilován pro „nové vidění“, z toho vyvodil důsledky i pro svůj vlastní způsob vyprávění a informoval o tom Rodina: „Evokoval jsem zejména ženy tak, že jsem pečlivě propracoval všechno kolem nich a ponechal jsem bílé místo – je to jen meze-
ra, ale nakreslená s takovou něhou a rozmachem, že začíná vibrovat a zářit, skoro jako jedna Vaše mramorová socha.“⁸⁾ Rodina zase zajímal pohyb mimo narativní sekvence, jež pozoroval na Watteauově *Nalodění na Kytheru*. Proto jeho *Jan Křtitel* nesetrvává nehybně ve fázi kroku jako v časovém řezu fotografické momentky, nýbrž je skutečně „kolemjdoucí, chodec (*Passant*)“ kráčející mezi časoprostory jako určitým rozpětím, jež není ani časem, ani prostorem, a tedy ani pohybem v čase, nýbrž je zakoušením trvání, fenoménem a hlediskem.⁹⁾ Bezprostředně před fotografickým obrazem-pohybem, filmem, vznikají v kontinuálních časoprostorech (narativního, kulturního) imaginárna meziprostory a otevírají se mezery, jejichž „bílá místa“ („*blancs*“) jsou energeticky zaplňována imaginací čtenáře (v případě literatury) nebo oscilujícím světlem. „Meziobrazí“ se stává energetickým polem, koncentrujícím se pro projekci nových obrazů. „Přechody obrazu“ („*Passages de l'image*“) z konce 20. století předcházejí pasáže 19. století, jimiž se potulovali Baudelairovi a později Aragonovi a Benjaminovi flanéři. Také je musíme číst jako obrazy, jež topograficky a historicky vystupují vůči obrazům svých výloh, svých interiérů a představám (*Einbildungen*) své epochy jako meziobrazy. Jsou to obrazy, o nichž Benjamin říká, že jejich „dvojnáčnost je obrazným projevem dialektiky, zákonem dialektiky ve stavu klidu. Stav klidu je však utopií, a dialektický obraz má proto vlastnosti obrazu snového.“¹⁰⁾ Obrazy, jejichž historický index je bleskově čitelný v kolizi minulého se současným,¹¹⁾ jsou nikoli reprezentace nepřítomné (minulé) minulosti, nýbrž meziobrazy, figury bez pozadí, které indikují představy (*Einbildungen*) minulosti jako útvary a ztvárnění současnosti. „Figuru bez pozadí“ nazval Benjamin též „nesmyslovou podobností“, konstelací, v níž se podobné ukazuje jako „záblesk“, jako útvar, který je jen na moment při rychlém, letmém pohledu poznatelný jako difference (viz níže Valéryho) a jako podobnost, jež se objevuje nikoli ve věcech samých, nýbrž jen mezi nimi.¹²⁾

7) Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. Praha 1946, s. 82; přel. Marie Simonidová (*Auguste Rodin*, 1903).

8) „J'ai évoqué surtout des femmes en faisant soigneusement toutes les choses autour d'elles, laissant un blanc qui ne serait qu'un vide, mais qui, contourné avec tendresse et amplement, devient vibrant et lumineux, presque comme un de vos marbres“ (Rilke Rodinovi, Paříž, 29. prosince 1908).

9) Paul Virilio, *Stroj videnia*. „Kino-Ikon“ 4, 2000, č. 1, s. 147 – 179; přel. Mária Ferenčuhová (*La machine de vision*. Paris 1988). – Virilio začíná své úvahy o strojích mizení Rodinovými vjemy.

10) Walter Benjamin, *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 75; přel. Věra Saudková (*Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, 1935).

11) Walter Benjamin, *Passagenwerk*. In: T ý ž, *Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1. Frankfurt a. M. 1982, s. 576n.

12) Srov. Walter Benjamin, *Nauka o podobném*. In: T ý ž, *Agessilaus Santander. Výbor z textů*. Praha 1998, s. 82 – 89; přel. Jiří Brynda (*Lehre vom Ähnlichen*, 1933). – Srov. k tomu Marianne Schuller,

Fotografická momentka vystupuje jako časový řez v meziprostoru analogický k znázorněným časoprostorům, jako znehybněný moment mezi obrazy časoprostorového trvání, jako zářez do něho, který je nakonec ve fotografii „zvěčněn“, a to jej činí velmi náchylným k auratičnosti, třebaže fotografie nemůže popřít svůj technický původ.

Konečně film *se zakládá* na meziprostorech mezi obrazy fotografických momentek, neboť jejich distance v rámci opakování obrazů produkuje figurativní diferenci, která z pohybu aparátu při projekci nechává vzniknout pohyb znázorněný, figurativní. Prostor mezi obrazy je strukturálně analogický ke kroku *Jana Křtitele*.¹³⁾ Při promítání je filmový obraz v projektoru na okamžik nehybný, znázorněný pohyb se uskutečňuje neviditelně mezi obrazy, v jejich meziprostoru. Jen z figurativní difference mezi nehybnými obrazy, které následují rychle po sobě, vzniká dojem pohybu, který je v projektoru reálně přítomen, ale zůstává neviditelný mezi viditelnostmi obrazů, v jejich meziprostoru. Pohyb ve filmu je virtuální meziobraz pohybu jako difference v rámci opakování nehybných obrazů zachycujících jeho fáze. „Ve filmu je dojem reality také realitou dojmu, reálnou přítomností pohybu.“¹⁴⁾ Posun, přechod mezi dvěma obrazy, je – sám neviditelný – netvarovou figurací pohybu („jeho dojemem“), jež není obsažena v jednotlivých obrazech (nebo jen jako difference v rámci jejich opakování) a teprve při projekci nechává pohyb splynout do obrazů-pohybů. Projekce v kině se spojuje s oscilujícím světlem onoho odrazného povrchu Rodinových soch, jejichž těla pod jejich pouhým jevením zdánlivě zcela zmizela, protože se rozložila na (světelné) zdání svého pohybu.

Prostorová distance je časový interval, v němž se figurativní difference mezi obrazy spojuje s pohybem během projekce do obrazu-pohybu na plátně. Operativní meziobraz je čirý pohyb bez obrazu, čistá difference, která se obohacuje o figurativní diferenci dvou sousedících obrazů (to je černá váza mezi dvěma obličejí v Rubinově modelu). Tato „figura bez pozadí“ získává na plátně pohyblivou podobu. Figury narativní kinematografie se řadí do tropů v diskursivních formacích filmu, které v rámci tří časoprostorových kvalit obrazů-pohybů, obrazů-akcí, obrazů-vjemů nebo obrazů-afekcí (Gilles Deleuze: *L'image-mouvement*), rozvíjejí své komunikační (narativní nebo enunciační) strategie. Sřihy mezi záběry, jejichž přiměřená montáž přispívá k pořádání akcí, vjemů nebo afekcí, jsou *a priori* složkami obrazů-pohybů (patří sem třeba Vertovova teorie intervalu¹⁵⁾). Avšak v čistém rytmu a pulsujícím staccatu *flickerů* například ve strukturálním filmu se neviditelné stává viditelným. „Figura bez pozadí“ v meziprostoru reprezentace je také nevědomím filmu, jež se sděluje nevědomí diváka (Rosalind Krauss: *Der Impuls zu sehen*).

Jestliže se široce rozevřené oči v něčí tváři dívají z filmového plátna dopředu, co vidí? Kdyby šlo jen o narativní sekvenci obrazů-afekcí, čekali bychom na následující záběry,

Bilder – Schrift – Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin. In: Jörg Huber – Alois Martin Müller (eds.), *Raum und Verfahren*. Basel 1993, s. 105 – 125.

13) Srov. P. Virilio, c. d., s. 147n; a Joachim Paech, *Rodin, Rilke und der kinematographische Raum*. In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2. Wien 1990, s. 145 – 161.

14) Christian Metz, *Approches phénoménologiques du film. 1. A propos de l'impression de réalité au cinéma*. In: T. J. Žižek, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris 1968, s. 19.

15) Právem hovořil J.-P. Fargier o Vertovovi jako předchůdci elektronických obrazů (Jean-Paul Fargier, *Le cinéma plus électrique*. „Cahiers du cinéma“ 1988, č. 406, s. 56n).

kteř by nám ukázaly příčinu zděšení. Jakmile však řád vidění v dispozitivu kina zahrnuje prostor přenosu obrazů, hledí pohled do vlastní tváře, tj. na vlastní bezprostřední budoucnost, na příchod následujících obrazů, jenž je jím samotným. Ale pohled je rovněž zaměřen na vlastní minulost, na to, odkud pochází, na původ projekčního paprsku.¹⁶⁾ Pohled z plátna dopředu je pohledem na budoucnost jeho minulosti, obraz-pohyb na plátně je momentánní řez v projekčním kuželu, jenž je současně řezem v perspektivní konstrukci vidění i viděného, než obraz-pohyb jako obraz pohybu dosáhne k divákovi v sále. Je obraz na plátně meziobrazem, v němž se obraz obrátil čelem ke své matici (srov. maticovou konstrukci Albertiho)? Meziprostor přenosu obrazu obsahuje obraz „posuvu“ („défilement“)¹⁷⁾ či „přechodu obrazů“ v energetickém proudu projekčního paprsku, jenž obsahuje jako informaci všechny obrazy a dává obrazu-pohybu, jakmile se objeví na plátně, mezi původem a znázorněním minulost, jejíž budoucností obraz je. Elektronický obraz na monitoru tento meziprostor takřka úplně eliminuje. Projekční paprsek obsahuje (analogový) figurativní a pohybový kód pro všechny obrazy, které jeho světlo v obrazu-pohybu na plátně znázorní, zatímco digitální kódy katodového paprsku a laseru už nepřenesají žádný „obraz“.

Obraz-pohyb na plátně, který Deleuze popsal v jeho třech podstatných variacích,¹⁸⁾ jež vyplývají z montáže záběrů jako možností variability v kontinuitě, je vhodný k tomu, aby z materiální struktury své konstituce eliminoval veškeré difference, a tak se etabloval jako iluze kontinuity.¹⁹⁾ To je předpokladem k tomu, aby mohly být pro kontinuitu filmového fantomu (*Einbildung*) využity nové (staré literární) meziobrazy s narativní funkcí: Už nikoli v meziprostorech mezi políčky filmového pásu, v nichž se neviditelně uskutečňuje uniformní mechanický pohyb, nýbrž v zářící viditelnosti promítaného pohyblivého obrazu vznikají nyní sémantické montáže obrazů, jejichž diskursivní formace sahají od zjevných zdvojení obrazu při prolínáče až k elipse nebo prázdnému místu. Prolínáčka se na okamžik stává obrazem, jenž reprezentuje konec předchozí i počátek následující sekvence, obě sekvence jsou na malou chvíli jakoby přeloženy přes sebe. Avšak tím, co se jako zdůrazněná viditelnost stává svým vlastním meziobrazem, je mezera mezi nimi, přechod. Paul Virilio poukázal na podobnost mezi prolínáčkou a „optikou člověka, který cestuje autem nebo vlakem a při stmívání vidí na okenní tabuli vlastní zrcadlový obraz či obraz někoho jiného, jímž prochází kolem uhánějící krajina“.²⁰⁾ Takové zdvojené obrazy jsou topografickými meziobrazy mezi vnitřkem a vnějškem, které za svůj výskyt vděčí mezistadiu mezi jasnem a temnotou, dnem a nocí, a proto jako motivovaná,

16) Snad je to také dispoziční struktura nazpět obráceného pohledu do budoucnosti, který vyznačuje benjaminovského anděla dějin. Srov. Walter Benjamin, *Dějinně filozofické teze (IX)*. In: Týž, c. d. v pozn. 10, s. 12 (*Über den Begriff der Geschichte /Thèse 9/, 1939*).

17) Thierry Kuntzel, *Le défilement*. In: Dominique Noguez (ed.), *Cinéma: Théorie, lectures*. „Revue d'Esthétique“ 26, 1973, č. 2 – 3 – 4, s. 97 – 110.

18) Deleuze vztahuje „obraz-pohyb“ k estetice klasického Hollywoodu; moderní, „krystalické“ formy spojuje s „obrazem-časem“ (Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000; přel. Jiří Dědeček – *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983; G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985).

19) Srov. Jean-Louis Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*. In: Týž, *L'effet cinéma*. Paris 1978, s. 13 – 26.

20) Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986, s. 64n (*Esthétique de la disparition*. Paris 1980).

diegetická prolnutí se ve filmu často stávají podnětem ke kontemplaci a hrozí, že změni transparentnost plátna na reflexní zrcadlo a obraz-pohyb se zcela zastaví v alegorickém „krystalickém obrazu“ času (Deleuze).

Zatímco prolínáčka naraci zpomaluje, neboť do svých meziprostorů kladě dodatečné představy (*Einbildungen*) časoprostorů, působí elipsy jako urychlení, pokud skutečně zůstávají prázdnými místy bez obrazů, neobsazovanými ani fikcí, ani imaginací diváka (jejichž kooperace hrála konstitutivní roli v příkladovém obrazu Clauda Lorraina *Poledne* /1651/). Místo aby upadla v zapomenutí, naplňují se prázdná místa jako narativní „místa nedourčenosti“ (Ingarden) v extrémním případě celým vyprávěním, jehož motivovanou připomínkou jsou: V Rohmerově zfilmování MARKÝZY Z O... od Heinricha von Kleista je vynechán rozhodující hanebný čin, znásilnění markýzy jejím zachráncem. Nepřítomnost vyprávění v tomto místě se sotva vysvětlí duchovní nepřítomností oběti, omdlelé markýzy, jež s tím závažnějšími důsledky zůstává přítomna tělesně. Tato meze- ra se stává meziprostorem, jehož přitažlivost činí z vyprávění představu (*Einbildung*) právě této elipsy. Nyní jde už jen o to, zjistit, co se v onom okamžiku nepřítomnosti, mezery ve vědomí stalo. Mezera je jako elipsa rétorická figura, jež má podobu prázdnoty, negativní energie jsoucí figurou nepřítomnosti, která otevírá svůj meziprostor představě (*Einbildung*) následujícího vyprávění. A přece pro elipsu už existuje obraz, jímž je jako meziobrazem prázdné místo alegoricky obsazeno: Obraz markýzy ležící v bezvědomí na svém loži cituje malbu Heinricha Füsslího, jejíž paradigmatická četba vyžaduje „zastavujícího se čtenáře“, ²¹⁾ resp. diváka. Jelikož je „prázdný“ meziprostor vyznačen „obrazem“ těla, dochází také k tomu, že se vyprávění, které zaplní meziprostor, vpisuje do tohoto těla.

Podobné alegorizující meziobrazy používá Alexander Kluge ve svých filmech (a televizních produkcích) na prázdných místech, kde divák „svou fantazií proniká do porézních míst filmu“. ²²⁾ Kluge nepřenechává tuto potulující se fantazii, vzpomínky a pocity, anarchii přání jim samým, nýbrž jim dává tvar prostřednictvím obrazů, které tato prázdná místa utvářejícím způsobem naplňují meziobrazy z mýtů, pohádek, historie a příběhů. Jelikož se „film skládá v hlavě diváka“, musí „pracovat s asociacemi, které, pokud jsou vypočitatelné a představitelné, autor v divákovi vyvolává“. Uvádí-li se, že „vystřižená místa, která nejsou obsazena ve filmu, jsou stejně důležitá jako obraz“, pak je třeba dodat, že tento meziprostor má pro fantazii (*Einbildung*) „přesto obrazově něco sdělovat“. ²³⁾ V meziobraze.

Skutečná prázdná místa, která zůstávají bez obrazu, působí jako divákova mžiková bezvědomí, jako absence, jež produkují mezery v narativní kontinuitě. Moderní zrychlený život si vynutil takové absence (Simmel), které jsou krátkými výpadky vědomí a které se ve filmu spíše než v podobě prázdných míst projevují „skoky“ („jumps“): „Stejně bezprostřední jako absence je také návrat. Jazyk a gesta zde navazují tam, kde byly přerušeny.

21) Srov. Karlheinz Stierle, *Walter Benjamin: Der innehaltende Leser*. In: Lucien Dällenbach – Christian L. Hart Nibbrig (eds.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M. 1984, s. 337 – 349.

22) Ulrich Gregor, *Interview*. In: Ulrich Gregor et al., *Herzog/Kluge/Straub*. München 1976. s. 166n.

23) Frieda Grafe – Enno Patalas, *Tribüne des Jungen Deutschen Films II. Alexander Kluge* (Interview). „Filmkritik“ 1966, č. 9, s. 489n.

Oba konce vědomého času se automaticky opět spojují a tvoří kontinuální čas bez zjevných přerывů.²⁴⁾ Ve filmu jsou skokové střihy (*jump-cuts*) diskontinuitní montáže, které působí tak, jako kdyby divák v daných místech na moment zavřel oči. „Skoky“ jsou mžikové výpadky viděného (*momentane Unsichtbarkeiten*), mezery ve vnímání (vznikají posunem kamerové perspektivy při pohybech probíhajících v časové kontinuitě; při „skocích“ je tedy přerušen nikoli znázorněný pohyb, nýbrž vnímání jeho průběhu). V rámci časové kontinuity pohybů se stávají prostorovými diskontinuitami, homotopii časoprostorové kontinuity nahrazuje heterotopie vnímání prostoru.²⁵⁾

Paradox meziobrazu, ono „meziobrazí“, se v kinematografii artikuluje jako dvojí ohrožení obrazu-pohybu: Přílišné zrychlení narace s mnoha přerывy (*cuts*) „bez obrazu“ („skoky“ v kontinuálním čase nebo montáže diskontinuitního času) redukuje „meziobrazí“ na pouhou hranici mezi obrazy, na „střih“. Jakožto výpadky vědomí mezery zapomínají na to, co vynechávají, a na diváka, jehož vzpomínání vyznačuje jeho přítomnost ve filmu. Takovému filmu hrozí, že se tendenčně sám paralyzuje, zapomene a ztratí v „černé díře“ svých stálých stavů bezvědomí. („Paradoxní obraz se tak v řadě ohledů podobá nehodě, přesněji: ‚nehodě při přenosu‘.“²⁶⁾) Na druhé straně při příliš intenzivní přítomnosti diváka v meziprostorech filmu hrozí jeho zpomalení až k nehybnosti. Paul Valéry dokonce spojoval smysl textu s rychlostí četby, zastavení na určitém slově posouvá čitelný smysl textu do nekonečné dálky.²⁷⁾ A přece právě fascinovaný strnulý pohled na plátno je tím, co by chtělo zrušit časoprostorovou diferenci mezi divákem a plátnem, zastavit obraz-pohyb a mentálně si ho osvojit (*einbilden*). („Kdo je fascinován, vidí to, co vidí, nikoli ve vlastním smyslu slova, ale tak, že je dotčen a uchvácen, třebaže zůstává zcela distancovaný.“²⁸⁾)

Zatímco na počátku tohoto století byl velkým fantasmatem obraz pohybující se díky filmu, který se stal výzvou pro moderní malířství a literaturu, na konci dějin filmu v období přechodu k světu elektronických obrazů je to „zastavený obraz“ (*l'arrêt sur l'image*). Touha zastavit obraz se projevuje už v dispozitivu filmové projekce, a to v umístění plátna: Energetickému proudu projekce obrazů je do cesty postavena plocha nepropouštějící světlo, „stínidlo“, které zadržuje světelný proud, avšak nikoli obrazy. Ty mohou být zadrženy jen tehdy, je-li zastaven mechanický pohyb v projektoru, přičemž zastavená energie pohybu, její „zastavené světlo“, obrazy zničí. „Zastavený obraz“ znamená smrt obrazu-pohybu, „*l'arrêt de mort*“. Zničen je i čitelný smysl pohyblivých obrazů, jenž se konstituuje v jejich meziprostorech jako jejich pohyb.

„Zastavený obraz“ však není jednotlivý obrázek nebo políčko na filmovém pásu, nýbrž „zamrzlý“ obraz-pohyb, jehož informace směřuje k nule, protože meziprostor mezi políčky už neukazuje diferenci mezi obrazy. Zastavit obraz znamená opakovat obraz bez

24) P. Virilio, c. d. v pozn. 20, s. 9.

25) Srov. David Bordwell, *La sauté et l'ellipse*. In: Philippe Dubois (ed.), *Jean-Luc Godard: le Cinéma*. „La Revue Belge du Cinéma“, č. 22 – 23, s. a., s. 85 – 90.

26) Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*. In: Florian Rötzer (ed.), *Das digitale Sehen. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M. 1991, s. 345.

27) Paul Valéry, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1957, s. 1317 (Smyslu slov rozumíme „grâce à la vitesse de notre passage par les mots“ – „díky rychlosti našeho přebíhání po slovech“.)

28) Maurice Blanchot, *Das Bild*. In: T ý ž, *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlin 1959, s. 44.

diference. Obrazový nosič a reprodukční technika nehrají žádnou zvláštní roli: Tak je v případě magnetického záznamu sice zastaven videopásek, ale hlavy videorekordéru rotují dále „na místě“ a také laser stále ohledává obrazový kotouč. Zastavit obraz znamená pouze odstranit z opakování diferencí, meziobraz, tedy informace daná pohybem, je redukován (skoro) na nulu. Znamená to ale také, že „meziobrazí“ obsahuje celkovou informaci obrazu-pohybu, a ta klesá k nule, jestliže je diference mezi obrazy zrušena. V tomto smyslu představuje zvuk, který při svém zastavení mizí, čistou informaci; zvuk je k dispozici jen bezprostředně jako slyšitelná událost (zda je zaznamenaný, nebo „přirozený“, nehraje žádnou roli, jako slyšitelný je zvuk vždy „aktuální“, neboť „zvuk nemá žádného dvojníka“, ²⁹⁾ nemůžeme jej mít jako originál a kopii).

„Zastavený obraz“ je „obraz onoho mezi“, obraz pohybu mezi nehybnými entitami (to jsou obrazy zastavené pro projekci), který se může „objevovat“ jen jako „obraz“ nehybnosti, nadále mechanicky uváděný do pohybu. Snad nyní bude pochopitelnější, co měl na mysli Roland Barthes, když ve „fotogramech“ spatřoval „zrušení“ pohybu filmu. „Filmové [nemůže být] [...], a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu, ‚v situaci‘, ‚v pohybu‘, ‚v přirození‘, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram [...]. Není-li přitom vlastní filmové [...] v pohybu, ale ve třetím, neartikulovaném smyslu [...]. Fotogram nám přináší **vnitřek** fragmentu.“ ³⁰⁾ Fotogram je zastavený obraz pohybu.

Při dekonstrukci pohybu je obraz-pohyb rozlomen a je zviditelněno to, co je „mezi“: Obraz, který je obrazem onoho pohybu. Ve filmu Jeana-Luca Godarda *ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT* vede zpomalení a „zastavení obrazu“ k analýze pohybu. „Věřím, že právě toto ‚mezi‘ je to, co existuje [...]. Z toho jsem vyvodil, že když například analyzujeme pohyby nějaké ženy, lze v nitru jejího pohybu objevit množství malých světů,“ ³¹⁾ které se prostřednictvím (časové) lupy stávají viditelnými mezi obrazy v zastaveném pohybu. Na konci je Paul Godard, Jean-Lucovo filmové *alter ego*, přejet autem, pohyb se zpomaluje, událost se ukazuje v časové lupě, která je zaměřena na meziprostory sledu obrazů, pohyb sám se stává obrazem, od znázorněné události se přechází k události znázornění. „*Sauve qui peut: l'image*“ („Zachraň, kdo můžeš: obraz“), nikoli skutečnost je ve filmu zachráněna tím, že její pohyb (její život) se ve filmu jeví jako mimeticky potlačený, nýbrž obraz jejího pohybu, který znázorňuje smrt. Nikoli Paul Godard, nýbrž obraz pohybu vedoucího k Paulově smrti, je Jeanem-Lucem zachráněn, aby Godard přežil. ³²⁾

Ještě jednou: „zastavené obrazy“ nejsou filmová políčka nebo obrazy jednotlivých fází pohybu pocházející z filmu a také to nejsou fotografie z natáčení (tzv. *stills*). V prvním případě jde o momentánní řezy, v nichž je pohyb, jsou-li vyňaty z příslušné souvislosti, nepřítomen („Něco tady určitě bylo: pohyb“); v druhém případě jde o fotografie (divadelní) scény před kamerou, tedy předfilmové, a proto zde máme meziobrazy mezi scénou a kamerou, nikoli však filmových obrazů-pohybů samých. Přesto i tady, v předfilmové

29) Srov. Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*. Paris 1984, s. 68.

30) Roland Barthes, *Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 74, zvýraznil R. B.; přel. Přemysl Maydl (*Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*, 1970).

31) Jean-Luc Godard, *Liebe, Arbeit, Kino*. Berlin 1981, s. 49.

32) André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*. In: Týž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 13; přel. Ljubomír Oliva (*Ontologie de l'image photographique*, 1945).

scéně, se objevuje náznak filmového meziobrazu: Zadní projekce představuje druhý film, jehož obraz-pohyb je integrován do scény a spolu s ní sladěn do obrazu-pohybu daného filmu. Tato konstrukce se ovšem blíží spíše prolínačce, která vytváří nové obrazy z obrazových vrstev, jež většinou pocházejí z konců a začátků záběrových sekvencí a prostřednictvím obrazových zhuštění sloužících k urychlení překlenují prázdná místa narače (viz výše).

Na tomto místě, v rámci shrnutí analýzy obrazů-pohybů ve filmu, je třeba obrátit se k otázce Wernera Nekese: „Co se doopravdy stalo mezi obrazy?“ Jeho „teorie kinepole“ (*Kinefeld*) vychází z nejmenší filmové informace, označované „kine“, která má vzniknout v mysli diváka na základě splynutí dvou po sobě následujících obrazů. „Informační energie je vyvolávána ‚třením‘ dvou obrazů.“³³⁾ Snad si to můžeme představit tak, že dva póly pod napětím jsou k sobě přiblíženy natolik, že přeskočí jiskra a začne protékat proud. Tyto malé exploze se uskutečňují v divákově mysli. Velkou předností takového podání je, že „film“ se chápe jako něco, co vzniká z difference opakujících se obrazů mezi nimi v průběhu recepce. Způsob organizace této difference v rámci opakování následujících obrazů by určoval kvantitu a kvalitu informace, filmově zprostředkované v mysli diváka. Nevýhodou této informačně estetické koncepce „montáže“ je, že pohyb se vnímá jen jako efekt, jako „jiskra“ v mysli vyvolaná „třením“ mezi obrazy, avšak ne jako „proud“ tekoucí mezi obrazy v „meziobrazí“ samém; Nekes v „kinepoli“ přihlížel pouze k diferenci, nikoli však už k tomu, co se opakuje, a proto není informací. Naproti tomu četné jeho vlastní filmy se snaží mezi obrazy najít obrazy zachycující „opakování této difference“, tedy obrazy toho, co se v našem pojetí mezi obrazy děje.

Filmový obraz-pohyb rozvíjí svou komplexní strukturu jen v rámci projekce v kině. Transfer mezi kinem a elektronickým obrazem by mohl realizovat prostor videoinstalace Dana Grahama z roku 1974: *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (*Protilehlá zrcadla a videomonitory při časovém zpoždění*). „Účastník“ vstupuje do místnosti, jejíž protilehlé stěny sestávají z velkých zrcadel; před nimi stojí proti sobě vždy jeden monitor s videokamerou. Do aktuálního zrcadlového obrazu, který se donekonečna rekurzivně (*en abyme*) zmnožuje, je vepsán obraz monitoru, či spíše je v něm vyobrazen (*eingebildet*); obraz nahraný videorekordérem se ale na něm objevuje až s asi třívteřinovým zpožděním. Vnímání současnosti v zrcadlovém obraze se týká prezence jak přítomného těla pozorovatele, tak i obrazu na monitoru, který ale znázorňuje přítomnost právě uplynulou. Gesto, které zrcadlo odráží současně, se na obraze monitoru „vrací“ po třech vteřinách, objevuje se ještě jednou a může být nyní jeho vykonavatelem, který se stal pozorovatelem svého jednání, kontrolováno jako něco, co se na obraze osamostatnilo. Právě proběhnuvší současnost, tedy minulost, je přítomna na videoobraze spolu se současností pozorovatele/vykonavatele, který se odráží v zrcadlových obrazech a skutečně sleduje svou minulost na obraze monitoru jako složku své současnosti odrážené v zrcadlovém obraze. V porovnání s kinematografickým dispozitivem je zde pozorovatel vším současně: tváří na plátně, budoucím obrazem své minulosti a svým vlastním divákem v meziprostoru obrazů rozpolcené reprezentace určitého časoprostoru.

33) Werner Nekes, *Kinefeldtheorie*. In: 6. internationaler Experimentalfilm Workshop. Osnabrück 1984, s. 162.

Vstoupit do přechodu mezi obrazy znamená v případě elektronického obrazu akceptovat, že pro meziobraz už neexistuje žádný meziprostor. Obraz je se svým meziobrazem identický, implodoval do svého meziobrazu, protože se objevuje tam, kde v témž okamžiku vzniká. Obraz na monitoru je maticí³⁴⁾ a maskou³⁵⁾ a v tomto smyslu je meziobrazem, aniž by byl mezi nějakými entitami (jako např. Albertiho matrice pro konstrukci perspektivy): Daný povrch je sám v neustálém pohybu, je to pohyblivý obraz a obraz pohybu zároveň. Této věci se týkají výroky o tom, že obraz na monitoru představuje „čistý povrch“. „Prostor videa je čistý povrch, proto se v souvislosti s elektronickým obrazem mluví nikoli o „uvedení na scéně“ (*mise en scène*), ale o „uvedení na stránkách“ (*mise en pages*) [...] Ve videu neexistuje blízkost ani dálka, všechno je zároveň blízké a nezměřitelné [...]. Obraz je zbaven perspektivy. Těla jsou zbavena veškerých citů a veškerých zábran [...]. Ve videu nejsou herci. Hercem je sám obraz [...]. Video, to je Alenka, která běží na místě, rozkládá se, prodlužuje se, zvětšuje se a zmenšuje.“³⁶⁾ Paradox obrazu mezi obrazy očividně našel své náležité místo, které je dostatečně výstřední (*ver-rückt*) na to, aby také prostor videa ještě popisovalo jako obraz mezi obrazy. Pro Alenku, kterou Bonitzer právem předvolává jako svědkyni, bylo vše otázkou hlediska. Když prošla zrcadlem, konstatovala, že na druhé straně to vypadá úplně stejně jako na té, z níž přišla. Malý, ale rozhodující rozdíl spočíval v tom, že ona sama v zrcadleném prostoru chyběla, což ji ale neudivilo, neboť se přece nacházela „v zrcadle“ samém. Na tomto „místě“, na povrchu zrcadla, kam byla vysunuta (*ver-rückt*), na obraze bez pozadí ukazujícím figury bez pozadí a jsoucími všemi figurami, prožila svá výstřední (*ver-rückt*) dobrodružství.³⁷⁾ Je to místo, kde se dnes dělá politika, hraje se tenis a ve vesmírných lodích se obléhá Země. („S paradoxní logikou se totiž skutečná existence věcí v reálném čase definitivně rozplývá.“³⁸⁾) Zároveň je to místo, jež si vyobrazuje (*einbildet*) (jako prostor Dana Grahama se zrcadly a monitory) pozorovatele, který se nyní nachází před monitorem³⁹⁾ uprostřed obrazu, v jeho světle. Je to místo, které v neustálé rekurzivité nechává své okolí implodovat do svého systému, či názorněji: Je to místo, které je ozářeno světlem monitoru jako lampou, v tomto světle se zviditelňuje, a stává se tak vlastním místem televizní události. „Vpád obývacího pokoje do širého světa“⁴⁰⁾ se odehrává na povrchu monitoru. Jako Alenka si děti budoucnosti budou hrát v zrcadle svých mediálních

34) Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris 1971, s. 339 (cit. dle Rosalind Krauss, *Der Impuls zu sehen*. Bern 1988, s. 20). Matrice patří podle Lyotarda (in: *Discours, figure*) k „řádu neviditelného“. Přitom matrice představuje něco zmnoženého, místo multiplikace a synchronity; je to „figura bez pozadí“, protože její figurace překračuje uspořádané intervaly diskursů a kódované distance reprezentace. Zobrazuje, aniž by znázorňovala, je to obraz bez ztvárnění.

35) Jean-Louis Baudry, *Writing, Fiction, Ideology*. „Afterimage“ 1974, č. 5, s. 27n. J.-L. Baudry popisuje maticí jako masku, pod níž mizí tvář; její hloubkou je už jen imaginace, jejím povrchem jen jevení a simulace, pod níž se už nic neskrývá. Masku je vzorem „povrchu jako rozhraní“ („*surface als interface*“).

36) Pascal Bonitzer, *La surface vidéo*. In: Týž, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris 1999, s. 30 – 32 (1. vyd. 1982).

37) Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris 1969.

38) P. Virilio, c. d. v pozn. 26, s. 344.

39) Raymond Bellour, *La double hélice*. In: R. Bellour, C. David, Ch. Van Assche (eds.), c. d., s. 51n.

40) Christina von Braun, *Der Einbruch der Wohnstube in die Fremde*. Bern 1987.

programů na povrchu obrazů svých monitorů: Pokoj s televizí se stane pokojem pro virtuální realitu, předpovídá paní Popcornová v magazínu FAZ a cituje, aniž by to prozradila, elektronický dětský pokoj z *Ilustrovaného muže* (*The Illustrated Man*) Raye Bradburyho.⁴¹⁾ Život v obrazech je životem v meziobrazu (už nemůžeme mluvit o meziprostoru). Jde tu, pokud vůbec, o onen „jiný prostor“ heterotopu (Foucault), který zvrásňuje povrch obrazů a textů.

Obrazem mezi obrazy je v elektronické epoše sám člověk ve „světě jako pouhém rozhraní pozorování“⁴²⁾ a zdání (*Einbildung*) (Flusser). Prázdné místo „mezi“ samo přijalo tvář člověka, ale výstřední tvář, dvojitvárnou meziplochu, v níž si od nynějška můžeme stále hledět do tváře (*Rubinova váza* jako monitor člověka, který sám sobě hledí do tváře?). Podle Petera Weibela se jazyk a technika zdůvodňují „zakoušením nedostatku a touhou po symbolickém překonání absence“: „Technické překonání prostoru a času znamená v zásadě také překonání absence. Média se stanou druhým, virtuálním tělem, jež člověk nikdy neopustí.“⁴³⁾ Tento mediální Narcis⁴⁴⁾ už nikdy nebude sám, protože se ztotožnil se svým vytouženým (mezi)obrazem.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu:

Joachim Paech, *Das Bild zwischen den Bildern*.

In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*.

Metzler, Stuttgart 1994, s. 163 – 178.

Citované filmy:

Markýza z O... (Die Marquise von O... / La marquise d'O...; Eric Rohmer, 1976), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut (la vie); Jean-Luc Godard, 1980).

41) Srov. „FAZ-Magazin“ č. 635, 30. 4. 1992.

42) Peter Weibel, *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter*. In: Heidemarie Sablatnik (ed.), *Außenräume – Innenräume. Der Wandel des Raumbegriffs im Zeitalter der elektronischen Medien*. Wien 1991, s. 67.

43) Tamtéž, s. 68, 69.

44) K heslu „mediální Narcis“ srov. Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*. In: John G. Hanhardt (ed.), *Video Culture*. New York 1986, s. 179 – 191. Srov. rovněž Jean Baudrillard, *Svět videa a fraktálový subjekt*. „Svět a divadlo“ 1995, č. 2, s. 7; přel. Miroslav Petříček jr. (*Videowelt und fraktale Subjekt*, 1989): „Taktlnost již nemá organický smysl dotýkání, nýbrž označuje jen velice těsné narážení oka na obraz: je to konec estetické distance zraku. Blížíme se stále více povrchu obrazovky, naše oči jsou již jakoby rozptýlené v obrazu.“