

Články

Figury absence Marca Verneta

Francouzský filmový teoretik Marc Vernet pracuje v současnosti ve funkci zmocněnce (*délégué général*) v největší francouzské filmové knihovně Bibliothèque du Film sídlící v Paříži. Vystudoval dvě vysoké školy zaměřené na sociální vědu a techniku (l'École normale supérieure de l'enseignement technique a l'École des hautes études en sciences sociales). Dříve pracoval jako zástupce pro kinematografii v rámci kulturní sekce při Ministerstvu školství a coby docent na universitě Sorbonne nouvelle (Paris III). Po nějaký čas byl také redaktorem časopisů *Iris* a *Cinémathèque*. Vedle mnoha časopiseckých studií přispěl svými texty do několika sborníků, například: Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir: A Reader* (1993); Janet Bergstrom (ed.), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (1999); Odile Bächler, Claude Murcia, Francis Vanoye (eds.), *Cinéma et audio-visuel: nouvelles images, approches nouvelles* (2000). V roce 1983 Vernet spoluredigoval 38. číslo revue *Communications* věnované tématu *Enonciation et cinéma (Enonciace a film)*, v roce 1990 spolu s Michelem Mariem sestavil sborník textů *Christian Metz et la théorie du cinéma (Christian Metz a teorie filmu)*. Spolu s Jacquesem Aumontem, Alainem Bergalou a Michelem Mariem vydal v roce 1983 knihu *Esthétique du film (Estetika filmu)*. Doposud jedinou vlastní samostatnou knihu *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma (Figury absence: o neviditelném ve filmu)*, jejíž první kapitolu o pohledu do kamery přinášíme v českém překladu, vydal v roce 1988.

* * *

Absenci můžeme ve filmu vidět v mnoha různých formách: od absencí pocíťovaných v rámci a mimo rámec obrazu, přes mezery v diegetickém světě, narativní elipsy, chybějící postavy, nevyslovitelná a nezobrazitelná témata (především z oblastí sexu, násilí a náboženství), až po absence vlastní filmu jako aparátu založeném na mezerách mezi filmovými políčky a na zpřítomňování minulého. Téma nepřítomnosti se ve filmové teorii objevovalo od jejích začátků, mnoho desetiletí ovšem víceméně jen v občasných zmínkách (zejména v souvislosti se „specifičností kinematografie“, tedy především s ohledem na montáž a prostor mimo záběr). Teprve po druhé světové válce se pozornost kritiků a teoretiků více zaměřila na tuto oblast (kupříkladu André Bazin si často všímá nezobrazeného mimoobrazového pole v rámci své „teorie“ ontologického realismu, kdy je filmový obraz pojímán jako okno do světa, tedy cosi, co nutně implikuje přítomnost – aťsi nezobrazeného – okolního světa). První systematickou studii věnovanou mimoobrazovému poli, resp. rozlišení jeho šesti různých druhů, napsal Noël Burch, který ji včlenil pod název *Nana, neboli dva druhy prostoru* do své knihy *Teorie filmové praxe (Theory of Film Practice /1970/)*.

Po těchto prvních zkoumáních vedených estetickým směrem se v šedesátých a sedmdesátých letech zájem o absenci v jejích různých formách výrazně zvětšil díky vlivu psychoanalýzy a teorií zkoumajících ideologickou „zátěž“ filmu, tedy teorií pátrajících po tom, co film (chápaný především jako určitý dispozitiv) skrývá. Plodem takto směřovaných teorií byl kupříkladu slavný

článek Jeana-Pierra Oudarta o tzv. sutuře,¹⁾ či článek Pascala Bonitzera o mimoobrazovém poli (*hors-champ*), v němž jej odlišuje od prostoru produkce obrazu (*hors-cadre*), který se též více či méně skrytou formou pomocí různých stop ohlašuje v rámci obrazu.²⁾

Odklon od psychoanalýzy a kritiky ideologie v osmdesátých letech přenesl centrum pozornosti opět spíše k estetickým otázkám – právě u Pascala Bonitzera, mimochodem tvůrce konceptu od-rámování (*décadration*), prochází téma nezobrazeného mnoha jeho texty³⁾, objevuje se ovšem i u jiných, ať už v Deleuzově filosofické taxonomii filmu, či v různých studiích naratologických, pragmatických, textech zkoumajících prostor či zvuk ve filmu, studiích ovlivněných dekonstrukcí atd. Jistým vyvrcholením tohoto „kolektivního“ zájmu o chybění ve filmu se stala právě Vernetova kniha *Figury absence*, jež je – alespoň pokud je mi známo – první knihou věnovanou čistě tématu neviditelného ve filmu. Následovalo ji už nicméně několik dalších.⁴⁾

* * *

V úvodu knihy Vernet zdůvodňuje své motivy k jejímu napsání takto: „Ve filmu mě na vyprávěném příběhu zaráží význam mizení, rozplývání, zjevování a nastolených vzdáleností. Na dispozitivu mě zaráží nedostatek reality filmového obrazu a jeho „inkoherece“, stejně jako touha, kterou právě v tom nalézá divák přitahovaný k něčemu, co tam není, co uniklo, co se vytrácí, nebo je obratně skryto, divák vědomý si nepřekročitelného odstupu mezi sálem, ve kterém se nalézá, a scénou, v níž se odehrává příběh“ (s. 5). Z širokého okruhu témat souvisejících s absencí ve filmu si Vernet vybírá ke zkoumání otázku zpřítomňování nepřítomného v rámci filmu, jeho fiktivního světa: „V následujících textech se omezím na reprezentaci neviditelného v obraze, tedy na situaci, kdy se film snaží svými prostředky nechat vyvstat nějakou existenci, která nemůže být zhmotněna realisticky, prostřednictvím nějaké rozlohy. Nebudu mluvit o zvukové stopě (například o voice off), ani o černém plátnu: budu se věnovat vizuálním sítím značícím absenci, oněm konstelacím kinematografických prvků, které nazývám *figurami*. Figurou je v první řadě třeba rozumět heterogenní signifikující celek (například pro pohled kamery jde o: travelling vpřed, prázdnou scénu a napětí nebo spiritismus), který nalezneme s určitým počtem proměnných v různých filmech“ (s. 6). Z mnoha možných figur si jich Vernet vybírá pět, přičemž každé z nich je věnována jedna kapitola knihy (jedná se o: pohled do kamery, pohled kamery, dvojexpozici, postavu na malbě a neexistující postavu).

Pro teoretiky a kritiky zkoumající téma nepřítomnosti ve filmu bývají zajímavé především různé krajní případy, excesy, odhalující co vše je možné s absencí ve filmu „dělat“. Svá zkoumání proto zaměřují často na filmy spíše experimentální, modernisticky „rozbité“ (od Bressonových záběrů kusů těl a věcí, přes fragmentarizaci u Godarda, absenci coby hlavní téma i obraz u Durasové, až k „ryzím“ experimentům založeným na hře s absencí – za všechny vzpomeňme třeba na Michela Snowa, zpracovávajícího téma prázdnoty ve filmech *WAVELENGTH* či *LA RÉGION CENTRAL*). Rozeznání toho, nakolik je na práci s absencí založen i „normální“ narativní fikční film, bylo

1) Jean-Pierre Oudart, *La suture*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 211 (duben), s. 36 – 39; č. 212 (květen), s. 50 – 55.

2) Pascal Bonitzer, *Hors-champ (un espace en défaut)*. „Cahiers du cinéma“ 1971/72, č. 234 – 235 (prosinec – únor), s. 15 – 26.

3) Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris 1982. T ý ž, *Décadration: Peinture et cinéma*. Cahiers du cinéma, Paris 1985.

4) Např.: Livio Belloc, *Poétique du hors-champ*. „Revue belge du cinéma“ 1992, č. 31. José Moure, *Vers une esthétique de vide au cinéma*. L'Harmattan, Paris 1997. Louis Seguin, *L'Espace du cinéma. Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*. Éditions Ombres, Toulouse 1999.

obtížnější. Vernetova kniha je originální a přínosná právě důkladným průzkumem absence v rámci klasických narativních filmů (coby příklady si vybírá často hollywoodské filmy klasického období), přičemž odhaluje až nečekanou různost jejího použití a jejích efektů, zdaleka se neomezuje na pouhé vyvolání pocitu „chybění“ či na brechtovské zcizení, odstup od fikce při odhalení její mezerovitosti.⁵⁾ Podnětné se zdají být obzvláště první tři kapitoly knihy (o pohledu do kamery, pohledu kamery a dvojexpozici), což je dáno i tím, že se věnují figurám jaksí komplexnějším a složitějším, s nečekanějšími a rozrůzněnějšími efekty, než jak je tomu u dvou posledních, jednodušších figur (postava na malbě, neexistující postava), které Vernet už spíše jen interpretuje v rámci (příhodného, ale nijak novátorského) genderového přístupu.

Helena Bendová

5) Vernet nebyl ovšem prvním, ani jediným, kdo si uvědomil důležitost nepřítomného pro klasický film. „Klasická kinematografie, v dramaturgickém a scénografickém smyslu, je kinematografií mimoobrazového pole, imaginárního prodloužení fikce, suplementu smyslu [...]. A veškeré umění této kinematografie bude spočívat v pohrávání si s naší pozorností ve vztahu k tomuto suplementu, v pohrávání si s naší diváckou inteligencí a naší touhou vidět, vědět, vědět víc. Je to kinematografie nadhodnoty, která mívá k tomu přimět nás radovat se z průzkumu toho, co existuje za, skrz, navíc [...],“ píše kupříkladu Philippe Dubois. Viz P. Dubois, *Passage: le ventre et l'écran*. In: Jean-Luc Godard. *Le cinéma*. Cit. dle J. Moure, c. d., s. 51.