

Rozhovor

Mezi-obrazy Raymonda Belloura

Raymond Bellour (nar. 1939, Lyon) je teoretikem a kritikem, který prošel neobvykle bohatým profesním vývojem, kdy se jeho odborný zájem přesouval mezi tak odlišnými oblastmi, jako je dílo Henriho Michauxe, klasický americký film a videoart. Po studiu moderní filologie na filosofické fakultě v Lyonu (1957 – 1963) založil a vedl filmový časopis „Artsept“ (1963 – 1964). Od roku 1964 působil v C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique), v oddělení psychologie, pak filosofie a nakonec v Institutu estetiky a věd o umění pod vedením Etienna Souriaua. Zde se zabýval analýzou, historií a teorií filmu, stejně jako moderní literaturou a komparatistikou. V první polovině sedmdesátých let přednášel analýzu filmu na Universitě Paříž I, vedl semináře na I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques) a hostoval na řadě zahraničních universit (USA, Švédsko, Velká Británie, Kanada, Venezuela ad.). Roku 1979 obhájil na Univerzitě Paříž I disertaci pod názvem *L'analyse du film*. V letech 1986 – 1988 vedl magisterský seminář na Ústavu filmové vědy University Paříž III a v letech 1973 – 1992 přednášel o filmu v Centre Parisien d'Etudes Critiques. V devadesátých letech působil jako ředitel C.R.A.L. (Centre de recherches sur les arts et le langage), řídil oddělení výzkumu v C.N.R.S. a v roce 1991 společně se Sergem Daneyem zakládal filmový časopis „Trafic“, jehož je v současnosti šéfredaktorem. Opakovaně vytvářel vlastní rozhlasové pořady (na témata humanitních věd, historie, literatury, videa), psal scénáře pro krátko i dlouhometrážní filmy, spoluautorsky se podílel na tvorbě videoesej, kurátorsky připravoval výstavy, napsal román a sbírku básní v próze.

Do dějin myšlení o filmu se Bellour zapsal především svými textuálními mikroanalýzami klasických amerických filmů (mj. Hitchcocka, Langa, Minelliho), kterým se věnoval od konce šedesátých do konce sedmdesátých let a v roce 1979 je souhrnně vydal pod názvem *L'analyse du film*. Ačkoli v nich systematicky pracoval s psychoanalytickými a sémiologickými koncepty, nepostrádalo jeho psaní výrazně osobní styl. Analýzy dílčích filmových sekvencí se soustředily na strukturní hry symetrií a asymetrií, vnitřních odkazů a přerušení, systematických repeticí a variací. Bellour odhalil, že klasické filmy pracují s „rýmy“ tvořenými opakujícími se rysy záběrů v rovině jejich formy (pohyby kamery, charakteristické rámování, hlediska) i obsahu (opakující se typy akce, gesta), s principem kondenzace a přesunu a také se začleňováním bodů zlomu, jež narušují ustanovenou rovnováhu a korespondence, uvádějí do hry prvky anomálie a nové informace. Klasické vyprávění je obecně založeno na napětí a přechodech od stavů nerovnováhy k obnovené rovnováze, od nejasnosti k rozuzlení, mezi nimiž působí systém opakování a diferencí. Toto základní schéma podle Belloura odpovídá mechanismům lidské touhy, a je proto vysvětlitelné v psychoanalytických termínech oidipovského komplexu.¹⁾

Nicméně již soubor studií *L'analyse du film* ohlašoval Bellourovu tendenci opustit model textuální analýzy a srovnávat filmový obraz s jinými formami obrazu, uměními a médii, a to především v článku *Le texte introuvable*. Bellour zde radikálně problematizuje status filmového textu ve vztahu k limitům textuální analýzy, která na jedné straně ve filmu objevuje textuální kvality, ale na druhé straně tentýž filmový text v jistém smyslu nutně nechává v jeho textovosti zmizet.

1) Srov. Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945 – 1995*. Austin 1999, s. 169 – 174.

Ačkoli film podle Belloura nepochybně může být chápán jako text, je to text v zásadním smyslu nedosažitelný (*introuvable*), protože jej nelze citovat. Pojem textu je tedy možné na film aplikovat pouze metaforicky. Analytik může přesně citovat jen literární text, kdy ve vztahu teoretického komentáře a objektu studia panuje „absolutní materiální koincidence mezi jazykem a jazykem“.²⁾

Film je na rozdíl od hudební skladby fixním, definitivně ukončeným dílem. Proto mu teprve zpracování jazykem textuální analýzy, která rozloží a znovu složí textuální operace filmu, přidá kvality textuální procesuality a promění jej v text v pravém slova smyslu. Nicméně směs výrazových materiálů jej současně činí pro jazyk této analýzy neuchopitelným. Obrazová stopa filmu se rozkládá v prostoru a podobá se malbě, ale probíhá také v čase a podobá se tedy i hudbě. A právě pohyb obrazu rekonstruovaný z pásu projektorem se zásadně vzpouzí citování v textuální analýze. I kdybychom v knize reprodukovali všechna okénka filmového pásu, pohyb, a tudíž sama textualita filmu, nám bude unikat. Fotografie okének představují simulované ekvivalenty zastaveného obrazu, jenž je klíčem k analytické reflexi textuality filmu, ale současně proudění textu zadržuje – jsou jakýmsi simulakry samotného filmu. Proměňovat film v text tedy znamená současně jej jako text ztrácet. Jediná možnost, jak lze analyzovat film a neztratit jeho textuální kvality, je použít jako nástroj analýzy opět film (nebo video, jak vyplývá z pozdějších Bellourových textů).

Od počátku osmdesátých let se Bellourův analytický přístup postupně začal zbavovat explicitně psychoanalytických a sémiologických nástrojů a v osobnější, esejističtější formě se tematicky obohatil o širší kontext „mediálního umění“, v rámci něž film figuruje jen jako jeden z mnoha dílčích prvků (vedle fotografie, videoartu a později počítačového obrazu). Jedním ze základních zdrojů inspirace se Bellourovi v této době stává dílo Gillesa Deleuze, jehož filosofické studie o filmu dokázal jako jeden z mála tvůrčím způsobem rozvinout do nových poloh.³⁾ V prvním z těchto svých textů – analýze uměleckých experimentů teoretika Thierryho Kuntzela napsané roku 1981 – Bellour zdůrazňuje, jakou váhu může mít vztah mezi filmem a elektronickým obrazem: „Přechod od filmu k videu bude možná jednoho dne přirovnán k přechodu od alexandrinu k volnému verši v poezii.“⁴⁾ Video v Kuntzelových experimentech podle Belloura sloužilo jako činitel sebereflexe filmu, jež konvenovala s Kuntzelovými vlastními teoretickými studiemi o kinematografickém aparátu. Koncem osmdesátých let Bellour použil pro nezachytitelnost a nepopsatelnost obrazů videoartu, jež je ještě radikálnější než nedosažitelnost filmového textu, pojem „unspeakable images“. Jsou to obrazy, o nichž nelze mluvit, protože prokluzují (*slip*) mezi jinými obrazy, vstupují do nedělitelné symbiózy se slovem a zvukem, nechávají se pronikat a rozkládat novými rychlostmi a rytmy.⁵⁾ Bellour se neodklonil od filmu k elektronickým médiím nějakým nevratným pohybem, nýbrž začal zkoumat hraniční zóny mezi nimi. Tato unikavá místa mezi obrazy si pojmenoval programovým, byť explicitně nedefinovaným pojmem „l'entre-images“. Své studie vztahů a přechodů mezi různými mediálními formami obrazů shrnul v knihách *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris 1990) a *L'Entre-images 2, Mots, Images* (Paris 1999).

Obtížně přeložitelný francouzský termín „l'entre-images“ v kontextu Bellourova přístupu označuje virtuální místo-mezi-obrazy neboli „meziobrazí“.⁶⁾ Meziobrazí neexistuje jako objektivně daná

2) R. Bellour, *The Unattainable Text*. In: R. Bellour, *The Analysis of Film*. Bloomington 2000, s. 22.

3) Například ve svých rozborech zastaveného pohybu obrazu.

4) R. Bellour, *Thierry Kuntzel and the Return of Writing*. „Camera Obscura“ 1983, č. 11, s. 30.

5) R. Bellour, *The Power of Words, The Power of Images*. In: R. Bellour – Elisabeth Lyon (eds.), *Unspeakable Images*, „Camera Obscura“ 1991, č. 24, s. 7 – 9.

6) Překladatelský návrh Petra Mareše. Srov. Joachim Paech, *Obraz mezi obrazy*. „Illuminace“ 14, 2002, č. 2, s. 5 – 16.

věc či prostor vložený mezi dva obrazy, ale je spíše samotnou konstitutivní mezerou, jež umožňuje viditelnost obrazu, jeho pohybu a přechody od jednoho obrazu k druhému. Přestože je samo neviditelné, může být za určitých okolností (v mediálně autoreflexivních dílech) znovu-vepisováno dovnitř sféry obrazu.

Bellour svůj koncept meziobrazí či přesněji virtuálního místa-mezi-obrazy vypracoval na základě konkrétních analýz audiovizuálních uměleckých textů, v nichž se nějakým způsobem tematizují a zviditelňují vztahy a přechody mezi různými formami a médii obrazu (zabýval se tvůrci jako jsou Jean-Luc Godard, Chris Marker, Hollis Frampton, David Cronenberg, z videoumělců Bill Viola, David Larcher, Woody Vasulka, Gary Hill, Antonio Muntadas ad.).

Východiskovým vzorem mezi-obrazu je černé pole mezi dvěma okénky filmového pásu, které není chápáno jako pozitivně existující prostor, nýbrž jako mezera plnící funkci časového intervalu. Tento prostor mezi obrazy obvykle při projekci nevidíme, ačkoli je konstitutivním činitelem iluze filmového pohybu.

Bellour se zabýval tím, jakým způsobem může být toto neviditelné „mezi“ zástupně či metaforicky zviditelňováno v experimentech se zpomalováním a zastavováním pohybu filmového obrazu a s formálními vztahy mezi fotografií a filmem. V takových postupech se přímo uvnitř obrazu rozvíjí dialog a rozevírá mezera mezi filmovým pohybem a zastaveným pohybem fotogramu, zprostředkovaně pak mezi ubíhajícím časem filmu a zmrazeným časem fotografie. Pod tlakem manipulace s pohybem se filmový čas pohybu virtuálně rozkládá a vstupuje do něj princip času zmrazeného, spacializovaného – tzv. privilegovaný okamžik fotografie a tzv. pregnantní okamžik malířství.⁷⁾ Zastavený pohyb obrazu je tedy pro film místem intermediálních průniků *par excellence*. Tato přítomnost jiného času uvnitř času filmového je nicméně pouze virtuální, ukazuje se jako něco možného jen v mentální rovině recepce, protože film nepřestává být filmem a běh filmového pásu se ve skutečnosti ani při práci se zastaveným pohybem nezastaví (pouze redundantně opakuje tatáž okénka). Místo mezi fotogramy se tedy objevuje jen jako absolutní limit v jedinečné divácké zkušenosti (konstitutivní černé pole mezi okénky nemůže být dáno jako objekt, protože pak by se musela buďto zastavit projekce nebo by muselo jít o náhradní model, například o obraz pásu nasnímaného na jiný filmový pás).

Další Bellourovou iniciační zkušeností v jeho úsilí postihnout vnitřní zákonitosti vynořování se nových forem obrazu bylo setkání s různými projevy videoartu či tzv. media artu,⁸⁾ které formát

7) Srov. R. Bellour, *The Film Stilled*. In: *Unspeakable Images*, s. 98 – 123. Film je ve své základní mediální rovině doménou tzv. libovolných okamžiků, jež jsou automaticky určovány stejnými rozestupy mezi jednotlivými okénky filmového pásu, které se v pravidelné frekvenci exponují v kameře, případně promítají v kině, aby vytvořily dojem kontinuity. Výsadní okamžik je klasickým okamžikem nehybné antické pózy, který podle Belloura může vstupovat do fotografie a skrze princip zastaveného pohybu i do filmu. Pregnantní okamžik je významným okamžikem klasického malířství kumulujícím rozhodující fáze časového děje v prostoru. Pregnantní okamžik se může vynořit ve filmu v případě, kdy výsadní okamžik zastaveného obrazu šíří svůj princip „zmrazení“ a spacializace diegeze, vztahuje se vertikálně k filmu jako celku, shrnuje v sobě jádro jeho dramatu (jako fotografie chlapce v Bergmanově *PERSONĚ*); nebo když způsobí v procesu recepce potenciální trhlinu, proměnu časového režimu: zvláštní pocit paralýzy, kvalitu abstrakce a skoku do ireálna, nové druhy pohybů, rytmů a rychlostí; vrcholné okamžiky děje, definovatelné jen skrze elipsy, které se nicméně stále vracejí ve své nemožnosti v podobě přerušení plynutí filmu (u Godarda 80. let).

8) Videoart se od 60. let diferencoval do řady specifických žánrů: např. videopásky (videofilmy), videoeseje, videoautoportréty, videodopisy, videodokumenty, videoautobiografie, videodeníky, videopoezie, videomalířství, ale také do forem, které formát pohyblivého obrazu přenášejí do galerie nebo veřejného prostoru, komponují jej do trojrozměrných objektů či uvádějí do živé interakce s divákem: videoinstalace, videosochařství, video performance, video environment. Do oblasti media artu patří například

pohyblivého obrazu rekonstituovaly v prostoru galerie a později i počítače. V rozhovoru komentujícím Benátské bienále 1999 (jehož překlad publikujeme v návaznosti na přítomný text) Bellour hovoří o tom, že některé expozice mediálních umělců přímo soutěží s filmem tím, že rozkládají a redistribuují dispozitiv kina a dědictví filmové historie: rozmísťují projekce obrazu různých forem, velikostí a žánrových konvencí v prostoru galerie, komponují projekční plochy do architektonických útvarů a vyzývají diváka, aby mezi nimi přecházel, vstupoval dovnitř a zase odcházel a z těchto přechodů těžil nový typ kvazifilmové zkušenosti. Tyto videoexperimenty podle Belloura vyznačují cestu pro přechod filmu a filmového diváka do nové formy a nové prostorové situace, která film přibližuje malířství nebo sochařství, ale rovněž jeho vlastní prehistorii, jež je také zaplněna mediálními „instalacemi“ různého druhu, od fantasmagorií po kinematograf (a kinematografie se tak jeví jako jedna z mnoha těchto instalací). Fyzický prostor galerie je naopak strukturován podle filmových principů projekce, rozzáběrování, montáže, zrcadlových odrazů. Mezi galerií a kinem, filmem a výtvarným uměním tak vzniká intenzivní intermediální dialog, který vede ke konstituci nových forem obrazu. V pokusech videoumělců a počítačového umění Bellour nachází analogii s hybridizací časovosti obrazu při práci se zastaveným obrazem a její další rozšíření. Nyní to jsou meziobrazy jako specifický typ divákova přecházení mezi obrazy, refigurace filmové zkušenosti v kategoriích tělesného pohybu a interakce.

Video zevnitř proměňuje obraz filmový (a skrze něj fotografický) – zastavuje jej, vstupuje do prostoru mezi jeho obrazy⁹⁾ a uvádí je do komplexnějších vztahů mj. s výtvarným uměním. Video je podle Belloura médiem, kterému chybí vlastní identita, a proto neustále vstupuje do intermedialních vztahů s ostatními formami obrazu a stimuluje přechody mezi nimi: „Video je především převozníkem (převaděčem).“¹⁰⁾ Otevírá průchody a umožňuje přechody mezi obrazy (*passages de l'image*), které se přímo v obraze zviditelňují dvěma hlavními způsoby přechodu: mezi pohyblivým a nehybným; mezi analogovou fotografií a elektronickým či digitálním obrazem. Dalším typem přechodu je již zmíněné přecházení samotného diváka mezi obrazy videoinstalace v galerii. Jinde Bellour píše ještě o přechodech mezi obrazem a mluveným slovem, o hlase přecházejícím do roviny obrazu ve formě videografických vibrací.¹¹⁾

Ze všech těchto mezi-prostorů a přechodů se vynořují nové, nečekané konstelace a formy obrazu, nové časovosti obrazu. „L'entre-images je (virtuálně) prostor všech těchto přechodů. Je to zmnožené místo, současně fyzické i mentální. Místo zároveň velmi viditelné i tajuplně ponořené do nitra děl, znovupřetvářející naše vnitřní tělo, aby mu vnutilo nové polohy, a působící mezi obrazy, v tom nejširším a přece vždy jedinečném smyslu. Plave současně mezi dvěma fotogramy i mezi dvěma obrazovkami, stejně tak mezi dvěma tloušťkami hmoty jako i mezi dvěma rychlostmi – je tedy obtížně vymežitelné: je variací a disperzí samotnou. A právě takto k nám dnes obrazy přicházejí: z prostoru, v němž je třeba zjistit, jaké jsou skutečné obrazy. To znamená realita světa, ať už by byla jakkoli virtuální a abstraktní, realita obrazu jako možného světa.“¹²⁾ Bellour svou koncepci

umělecké projekty na CD-ROMech, jako je Markerovo IMMEMORY (srov. R. Bellour, *Le livre, aller, re tour*. In: Laurent Roth – R. Bellour /ed./, *Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-ROM Immemory, de Chris Marker*. Paris 1997, s. 64 – 154).

9) Toto tvrzení má rozměr metaforický i doslovný. Video totiž v technickém smyslu nemá černá pole mezi okénky, protože je zaplňuje nepřetržitým procesem rozsvěcování bodů a řádků televizního monitoru, při němž se jeden obraz začíná objevovat, zatímco druhý ještě zcela nezmizel.

10) R. Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris 1990, s. 12.

11) Vztahem mezi slovem, hlasem a obrazem se Bellour zabýval ve svých několika analyzách filmu SÍLA SLOVA Jeana-Luca Godarda (srov. např. R. Bellour, *Cinema and... „Semiotica“* č. 112-1/2, s. 207 – 229).

12) R. Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*, s. 12n (překlad citace Mária Ferenčuhová).

l'entre-images neformuloval jako teoretický systém, nýbrž jako interpretační klíč pro konkrétní analýzy. V těchto analýzách hledal momenty zrodu nových forem a konstelací obrazu z hybridních spojení principů fotografie, filmu a videa, a to jak ve formálních interakcích v rovině obrazu-povrchu, tak v rovině divácké zkušenosti a transformace dispozitivu média.

O systematické rozpracování Bellourova pojmu „*l'entre-images*“ v paradigmatu dekonstrukce se pokusil německý teoretik filmu a médií Joachim Paech, který mezi-obrazy v nejjobecnější rovině povýšil na základní princip každého zobrazení.¹³⁾ Podle něj jsou meziobrazí v nejprimárnější rovině jakýmsi „figurami bez pozadí“ – konstitutivními diferencemi, operativními hranicemi či virtuálními centry vizuální reprezentace, která v procesu recepce umožňují samotný zrod či zjevení se (pro diváka) obrazu jako takového, ale sama jsou v obraze vnímatelná jen coby stopy. Tyto paradoxní mezery nemají povahu viditelného objektu, nýbrž podmínek zjevení se objektu v percepci.

Provedeme-li shrnující schematický výčet základních aspektů Bellourova a Paechova konceptu „*l'entre-images*“ (respektive „*das Zwischen den Bildern*“), můžeme jmenovat následující body:

- V nejjobecnější rovině je meziobrazí konstitutivní diferencí, médiem samotným (pokud médium chápeme jako režim podmínek viditelnosti, za nichž je možné něco vidět – např. pohyb filmového obrazu).

- Meziobrazí je „mentální místem“ proměňujícím diváckou percepci.

- Meziobrazí – pokud je znovuvepsáno do obrazu – má tendenci přímo v obraze reflektovat principy dispozitivu a konstitutivní difference umožňující konstituci mediálního obrazu v aktu percepcie.

- Přímo uvnitř obrazu konfrontuje různá média a činí předmětem zobrazení samu mezeru nebo přechod mezi nimi. Meziobrazí je v tomto smyslu obrazem interfejsu mezi médii.

- Transformuje diváckou zkušenost s obrazy tím, že hlavní význam díla nechá vyvstávat z přecházení diváka mezi obrazy.

- Ukazuje místa a procesy zrodu nových forem obrazu.

Následující rozhovor je Bellourovým svědectvím o tom, jaké důvody a pozadí měl jeho přechod od textuální analýzy filmu ke zkoumání vztahů mezi různými mediálními formami obrazů a jim odpovídajícími zkušenostmi.

Petr Szczepanik

13) Joachim Paech, *Das Bild zwischen den Bildern*. In: J. Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart 1994, s. 163 – 178. Srov. český překlad Petra Mareše: J. Paech, *Obraz mezi obrazy*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 2, s. 5 – 16.

Bibliografie hlavních prací Raymonda Belloura:

autorská díla:

- Alexandre Astruc*. Seghers, Paris 1963
Henri Michaux ou une mesure de l'être. Gallimard, Paris 1966; rozš. vyd. 1986
Le Livre des autres. L'Herne, Paris 1971
Le Livre des autres, entretiens. 10/18 U.G.E., Paris 1978
L'Analyse du film. Albatros, Paris 1979; reed. 1995, 2000; anglický překlad *The Analysis of Film*. Indiana UP, Bloomington 2000
Mademoiselle Guillotine. La Différence, Paris 1989
L'Entre-images. La Différence, Paris 1990
Oubli, textes. La Différence, Paris 1992
Recherches poétiques. Klincksieck, Paris 1998; 2. vyd. 2000
L'Entre-images 2, Mots, Images. P.O.L., Paris 1999
Partages de l'ombre. La Différence, Paris 2002

editorské a spolueditorské počiny
 (sborníky a monotematická čísla časopisů):

- Le Western*. 10/18 U.G.E., Paris 1966; 2., rozš. vyd. 1969; reed. Gallimard, Paris 1993
Henri Michaux. Editions de l'Herne (Les Cahiers de l'Herne), Paris 1966; rozš. vyd. 1983, 1999
Dictionnaire du cinéma. Editions universitaires, Paris 1966
Jules Verne. „L'arc“ 1966, č. 29
Psychanalyse et cinéma. „Communications“ 1975, č. 23
Alexandre Dumas. „L'arc“ 1978, č. 71
Lévi-Strauss. Gallimard, Paris 1979
Le Cinéma américain, analyses de films, 2 vols. Flammarion, Paris 1980
Henry James. „Magazine Littéraire“ 1985, č. 222
Gilles Deleuze, un philosophe nomade. „Magazine Littéraire“ 1988, č. 257
Vidéo. „Communications“ 1988, č. 48
Marges de la photo. Intermedia, Paris 1989
Eye for I: Video Self Portraits. Independent Curators Incorporated, New York 1989
Cinéma et Peinture, approches. Coliartco, Paris 1990
Passages de l'image. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1990
Unspeakable Images. „Camera Obscura“ 1991, č. 24
Jean-Luc Godard: Son + Image. Museum of Modern Art, New York 1992
Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-ROM Immemory, de Chris Marker. Y. Gevaert: Editions du Centre Pompidou, Paris 1997