

Články

Od Schefera k Esquenazimu

Úvod k četbě

Následující překlad části knihy Jeana Louise Schefera *L'homme ordinaire du cinéma* (*Obyčejný člověk filmu*) – doplněný o navazující překlad jedné kapitoly knihy Jeana-Pierra Esquenaziho, v níž zmiňovanou Scheferovu knihu interpretuje a zároveň využívá k vlastním účelům – má za cíl představit českým čtenářům autora, jenž náleží mezi nejobtížnější, ale zároveň i nejpodnětnější v oblasti francouzské filmové reflexe.

Jean Louis Schefer (nar. 1938) se svými rozbory nezaměřuje pouze na film – v jeho bibliografii nalezneme knihy a články o filmu, malířství, literatuře, filosofii i teologii.¹⁾ Jednotlivé jeho texty z rozdílných oblastí spojuje nicméně od sedmdesátých let výše jak podobný charakteristický polo-subjektivní, enigmatický styl psaní, tak zájem o určitá stále znovu se vracející témata, jako je figurace lidského těla v umění, vztah díla a vnímajícího subjektu-pisatele, otázky času a paměti. Scheferova první kniha *Scénographie d'un tableau*²⁾ vzešla z jeho spolupráce s autory sdruženými kolem časopisu *Tel Quel* (jako byli Kristeva, Barthes, Derrida aj.). Navzdory úspěchům, které jeho práce z tohoto období zaznamenaly, Schefer záhy opustil svůj tehdejší sémiotický přístup a začal, jak píše v úvodu sborníku Scheferových textů Paul Smith, „psát – podobně jako jeho přítel a učitel Roland Barthes – bez intelektuální ochrany již hotových metodologií a schémat a beze snahy dosáhnout jakési univerzální pravdy“.³⁾

Scheferův osobitý styl může netrpělivého a na „jistoty“ odborného psaní o filmu navyklého čtenáře snadno odradit – i námi přeložená studie pohlcuje zprvu tápajícího čtenáře jen pozvolna, zaplétajíc ho do sítě leckdy předlouhých souvětí složených z fragmentů hutných záblesků úvah a emocí. Nutno podotknout, že Scheferův styl je velmi obtížný ke čtení i pro Francouze, či možná obzvlášť pro ně – český překlad (podobně jako anglický) bylo třeba lehce zesrozumitelnit a zjednodušit kvůli odlišným gramatickým pravidlům (viz např. věty bez slovesa, ambivalentní používání zájmen v roli předmětů, kdy není – záměrně – zcela jasné, s kterým slovesem jsou svázány apod.). „Co je pro Schefera důležité [...] není ani tak specifický předmět, o němž píše, jako spíše zaznamenání vlastní komplexnosti a nestability jeho vztahu s oním předmětem,“ všímá si Paul Smith⁴⁾, který vysvětluje obtížnost Scheferova stylu coby akt rezistence – vůči tomu, o čem píše, i vůči psaní samému, resp. všem obvyklým metodám interpretace. Tím, co se autor snaží zachytit svými unikavými, nejednoznačnými formulacemi, je komplikovaný vztah subjektu a objektu, a to

1) Sborník jeho textů přeložených do angličtiny, jenž byl vydán v rámci ediční série Cambridge studies in new art history and criticism řízené renomovaným teoretikem umění Normanem Brysonem, představuje Scheferovo psaní právě v této jeho „nomádské“ rozvířenosti mezi rozličnými obory a tématy. Viz Paul Smith (ed.), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*. Cambridge University Press, coll. New Art History and Criticism, 1995.

2) *Scénographie d'un tableau*. Seuil, coll. Tel Quel, 1969.

3) P. Smith, c. d., s. XI.

4) Tamtéž, s. IX.

dříve než je spoután nějakou metodou. Podstatná je sama *zkušenost*, kterou zakouší subjekt ve vztahu s dílem, kdy je mu zároveň cizí i s překvapením objevuje „neznámý kus sebe“ uvnitř onoho cizího světa – jde o ustanovování subjektu na základě jeho experimentálního vytržení z jeho normálního „těžiště“ a přemístění do těžiště (těla/vědomí), jež je mu vnější a přece už známé.

Téma, kolem něž se točí „obsah“ textu, je takto ztvárňováno i samou destabilizující, polo-subjektivní formou psaní. Sám Schefer v souvislosti se svými texty napsal: „Autobiografický charakter mnoha těchto textů není náhodný: vytváří či nekonečně dokazuje hranice teoretické anebo filosofické abstrakce, intelektuálního pojmání předmětů – jež ke mně ‚mluví‘ jen tehdy, když jsem si je přivlastnil. Jediný trik, jediná technika, kterou mě má dílo naučit, je podobná úkolu entomologa: motýli a hmyz musejí být chyceni živí; jde tedy o to uchopit tělo (z idejí, rytmů, barev...), aniž by bylo kvůli tomu zničeno nebo rozpitváno. Náhoda tomu chce, že život, který tak pokračuje ve věcech, se mi vlastně podobá.“⁵⁾ Svou metodu, „vymezenou“ kamsi mezi teorií a literaturu, vysvětluje Schefer takto: „[...] nemám ani dispozice, ani trpělivost na to, abych byl vědcem, a zároveň nemám ten druh představivosti, který je potřeba, aby se člověk mohl stát autorem románů. Jsem spisovatelem bez příběhu – někým, kdo zaznamenává kus po kousku své vlastní intelektuální dobrodružství, jež je artikulováno skrze rozmanité objekty.“⁶⁾ Jedná se přitom o zcela jiný druh autobiografičnosti, než jaký známe třeba z impresionistických filmových kritik popisujících duševní stavy a asociace pisatele, které zažíval při anebo po filmu – subjektivnost zážitku je tu zkoumána na mnohem obecnější a teoretičtější rovině, bez jakékoli potřeby narcistního sebe-odhalování („když mluvím o sobě /nebo když mluvím ve jménu sebe sama/, stále mluvím pouze o tom, co je to to, co hledám, spíše než o tom, jaký jsem“⁷⁾).

Předchůdce Scheferova psaní (jeho tezí, spíše než formy) můžeme v rámci filmové teorie hledat především mezi pisateli zabývajícími se antropologickou či filosofickou stránkou filmu jako byli Jean Epstein (film jako myslící stroj, jehož síla spočívá mj. v disproporci světa, změně „normálních“ časo-prostorových dimenzí) či Edgar Morin (vztah filmu a „kolektivní duše“ či vztah filmu a snu) – není konec konců náhoda, že známou knihu posledně jmenovaného Schefer připomíná variací na její název.⁸⁾ V roce 1980, kdy Schefer publikoval jak knihu *L'homme ordinaire du cinéma*, tak velmi podobně zacílenou knihu fragmentárních „dialogů“ s Raoulem Ruizem⁹⁾, znamenalo Scheferovo uvažování radikální odvrát od tehdy převládajícího diskursu tzv. druhé sémiotiky a psychoanalytických či ideologicko-kritických studií. Právě s Scheferovou knihou se pomalu započal obrát k opět více esteticky zaměřeným textům let osmdesátých, v „scheferovské“ linii pak především k výzkumu figurálních kvalit obrazu. Scheferovu knihu proto vysoce ocenil jak Gilles Deleuze ve svých knihách o filmu, tak např. Nicole Brenezová věnující tematice figurálna ve filmu celou knihu.¹⁰⁾ Scheferovo místo v rámci dějin filmové teorie Brenezová považuje přímo za zásadní: „Díky Scheferovým formulacím vyvstává mnohem zřetelněji dělicí čára mezi moderními teoretiky, mezi které náleží i Vachel Lindsay – teoretickým hnutím zahrnujícím při svém pohybu po spirále to, co plulo jako nečitelné v přecházejících konstelacích – a teoretiky klasickými, kteří postulují *a priori* existenci světa či ještě lépe subjektu (subjektu psychoanalýzy například), k nimž film odkazuje. Odsunujíc mimo pole svého zájmu svět chápaný jako cosi, k čemu si film

5) Tamtéž, s. XVIII.

6) Tamtéž, s. XVII.

7) Tamtéž, s. XIX.

8) Edgar Morin, *L'homme imaginaire du cinéma*. Paris 1956.

9) Raoul Ruiz – Jean Louis Schefer, *L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires*. Coll. Ca cinéma, Albatros, 1980.

10) Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles 1998.

musí teprve vytvořit přístup (namísto toho, aby byl svět vždy už daný díky filmovému záznamu), nalezly moderní teorie své místo: uvažovat o kinematografii ne už jako o vědecké či narativní konstrukci, tak jak to stále dělají klasické způsoby čtení, ale jako o kritickém návrhu, hypotetickém gestu, činu.¹¹⁾ Na druhou stranu je třeba navzdory předešlému nadšenému hodnocení říci, že Scheferovo psaní se jen obtížně vřazuje do kontextu soudobé filmové teorie a – podobně jako je tomu v případě některých vysoce „subjektivních“ textů Rolanda Barthesa – zůstává být čímsi z principu soliterním: esejem, v němž se styl a myšlenky natolik proplétají, že je velmi nesnadné jednotlivé teze „vytrhnout“ a nějakým způsobem aplikovat či rozvíjet.

Podnět k Scheferovu psaní o filmu přišel původně z nakladatelství časopisu Cahiers du cinéma, které ho požádalo o teoretickou knihu o filmu. Výsledná kniha byla, jak říká Schefer, nicméně „spíše nepřímou odpovědí“ na nabídku Cahiers, příležitostí napsat cosi po způsobu valéryovského „pana Teste v kině“.¹²⁾ Podobně jako v jiných textech, i v *L'homme ordinaire du cinéma* postupuje Scheferovo uvažování spíše fragmentárně, bez na první pohled zřejmého a pevného systému – jediným systémem je „systém odboček od předmětu“.¹³⁾ Tento systém neustálých odboček je dobře viditelný v první části knihy nazvané Bohové, v níž se jednotlivé krátké texty odvíjejí od rozličných filmů, mezi nimiž nalezneme především grotesky, horory a obecně pak filmy, v nichž je důraz kladen na těla figurující nějaká abnormální, „perverzní“ měřítko (sebe, světa, situace). Zkoumány nejsou ani tak „celé“ filmy (jejich příběh a hlavní témata) jako spíše vizuální stránka jednotlivých scén a záběrů – resp. jakési linie úniku, jež se odvíjejí z nich, často nezávisle od narativní roviny konkrétního filmu. (Např. u fotografie z jakési grotesky Laurela a Hardyho Schefer mj. píše: „Znamená skutečnou úlevu zjištění, že Laurel a Hardy nejsou ve skutečnosti homosexuálové, ale že jejich dvojice je vytvořena ze dvou tchýní mužského pohlaví, jež jsou odsouzeny žít společně? Tito dva chlapi znovu vytvářejí jako Bouvard a Pécuchet něco, co přesto nemůže být dosaženo /a celý jejich život je pokusem zdokonalit tuto nekompletní minulost/: tj. dospívání. Anebo to jsou, záleží na volbě, dva chlapi, kteří se snaží se svými nevěrohodnými těly předělat adolescenci a kteří jsou fatálně zajati oním prokletím: jsou to dvě převlečené tchýně.“¹⁴⁾)

Zdánlivá disparátnost a nahodilost postřehů, jež rozvíjí v této části knihy, má za sebou nicméně určité jednotící pozadí, jež se více ozřejmí v následující části knihy. Oč se Schefer snaží, je slovy Brenezové „popis neznámých vztahů, které film ustanovuje mezi subjektem a jeho zážitkem (ze světa, z druhých, z obrazu)“.¹⁵⁾ Základní myšlenku knihy můžeme nalézt v jejím úvodu: „V kinematografii se jedná o novou zkušenost času a paměti, která sama o sobě formuje experimentální bytost. [...] Toto vše nepředpokládá tedy žádné vědění, pouze určité používání, zvyk, jak používat neviditelnou část našeho těla. [...] Jediné vědění, jež je zde předpokládáno, je tedy používání naší paměti: neučí nás v posledku nic jiného, než jak manipulovat s časem jako s obrazem, což je umožněno ‚odečtením‘ našeho aktuálního těla.“¹⁶⁾ Tím, co nás jakoby „všívá“ do světa filmu, je čas, specifickým způsobem sjednocující vědomí diváka s časem filmu – film je totiž „pamětí času, který jsme neprožili“¹⁷⁾, pamětí, která se usidluje v nás a obdařuje nás zkušeností jakéhosi cizího, neznámého, abnormálního těla. Zneklidnění diváka/pisatele pochází z toho, že mezi filmem a divákem tak dochází k jakémusi nečekanému a radikálnímu propojení, odhalujícímu jak esenciální nekompletnost filmu, resp. „onoho neznámého těla“, jehož obrysy vyvolává, tak

11) Tamtéž, s. 421.

12) P. Smith, c. d., s. XXII.

13) Tamtéž, s. XIX.

14) Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1997, s. 34.

15) N. Brenez, c. d., s. 420.

16) J. L. Schefer, c. d., s. 10n.

17) R. Ruiz – J. L. Schefer, c. d., s. 48.

nekompletnost diváka, který jednak ztrácí své „gravitační centrum“ („film nechává zmizet ono gravitační centrum [...], nechává tedy zmizet svět v nás, smazává nás naráz ze světa“¹⁸⁾) a jednak se propojuje s filmem, stávajíc se „uskutečněnou latentností obrazu“¹⁹⁾, jeho „reálným pólem“²⁰⁾, „fatalitou a nedokončenou syntézou toho všeho“²¹⁾. „Nevěřím na realitu filmu (jeho pravděpodobnost není důležitá) a přesto jsem právě kvůli tomu jeho poslední pravdou. Film se verifikuje pouze ve mně, ne prostřednictvím nějaké poslední reference k realitě; není zprvu ničím jiným než změnou proporcí viditelného, pro kterou jsem nejen bezpochyby posledním soudcem, ale především tělem a experimentálním vědomím,“ píše Schefer.²²⁾

Hlubší rozbor Scheferových myšlenek (resp. jedné z jejich rovin) je k nalezení v překladu kapitoly *Duch a tělo diváka* z knihy *Film, perception et mémoire (Film, percepce a paměť)* **Jean-Pierra Esquenaziho**²³⁾, který Scheferovy teze nicméně zasazuje do vlastní, velmi komplexní úvahy o filmu. Jean-Pierre Esquenazi mj. působí coby profesor na universitě Lyon 3 a jako badatel v Centre de sociologie des pratiques et des représentations culturelles v Grenoblu, vedle toho řídí knižní edici Champs visuel renomovaného nakladatelství L'Harmattan. Ve svých textech se věnuje především sociologickým a pragmatickým aspektům filmu. V úvodu knihy *Film, perception et mémoire* Esquenazi rozlišuje mezi pragmatikou kinematografie (*cinéma*) a pragmatikou filmu. První z nich se zabývá „studiem různých kinematografických institucí a jejich vlivu na způsob, jímž vnímáme filmy“ (jak to známe z děl Rogera Odina), druhá pak studuje způsob, jímž film (ve smyslu estetického objektu) řídí rozumění diváka.²⁴⁾ Esquenaziho kniha se vřazuje do rámce oné druhé pragmatiky (pragmatiky filmu), přičemž se ovšem nevydává cestou zkoumání filmové enunciaci jako Francesco Casetti²⁵⁾, ale cestou filosofičtější, čerpající především z myšlení Scheferova, Deleuzova a fenomenologického. Esquenaziho kniha se dotýká mnoha aspektů filmu – od kinematografických figur jako je sutura a hledisko, přes způsob, jakým film vytváří virtuální časo-prostory, až po otázky vnímání a identifikace diváka, vytvářejíc ve výsledku ucelený a dynamický model vztahu diváka a filmu, který v jakémsi druhém plánu odhaluje obecný proces „nastávání subjektu“, jenž zviditelňuje kinematografie.

Podobně jako pro Schefera i pro Esquenaziho film funguje jako formující se paměť – jako „paměťové individuum, které organizuje sérii interpretací a očekávání diváka“.²⁶⁾ Esquenazi nejprve ukazuje, že včlenění diváků do filmu, ke kterému dochází při projekcích rodinných filmů (diváci se rozpoznávají jako součást snímku, který zastává funkci paměti), se odehrává jistým způsobem i při projekcích hraných filmů, které se prezentují jako určitá paradoxní paměť předcházející události – reálný akt vzpomínání na nereálnou událost. Film se tak ze všeho nejvíce podobá percepce naší minulosti, naší vlastní temporality.²⁷⁾ Při projekci je divák „obsazen čímsi cizím, filmem; ale zároveň onen neznámý film [...] poznává. Či spíše [...] je rozpoznán jím: jako ten, kdo je na ‚správném místě‘, místě diváka, které mu udělil sám film.“²⁸⁾ Ve filmu jsou ve hře dva druhy rozpoznání: 1. audiovizuální (percepce obrazu odpovídající Bergsonovu prvnímu rozpoznání –

18) J. L. Schefer, c. d., s. 109.

19) Tamtéž, s. 177.

20) Tamtéž, s. 143.

21) Tamtéž, s. 133.

22) Tamtéž, s. 17.

23) Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*. L'Harmattan, 1994.

24) J.-P. Esquenazi, c. d, s. 11n.

25) Srov. Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*. Presses Universitaires Lyon, 1990.

26) J.-P. Esquenazi, c. d., s. 14.

27) Tamtéž, s. 43.

28) Tamtéž, s. 42.

rozpoznání situace, v níž se nacházíme, těla, jímž jsme); 2. vztahové (pochopení narativního systému vztahů odpovídající Bergsonovu druhému rozpoznání, jež dává do souvislosti aktuální obraz s minulými percepcemi, a tak rozšiřuje a vysvětluje aktuální percepci, která zároveň slouží coby perspektiva či hledisko na virtuální celek minulosti).²⁹⁾

Ve třetí kapitole Esquenazi zkoumá charakter onoho prvního rozpoznání – percepce filmu. Od normální percepce se film liší tím, že mu chybí konstantní bod veškeré percepce, tj. vnímající subjekt. Filmová matérie – definovaná jako „zvukové světlo“ – je specifická tím, že je labilním, beztlízným, extrémně rychlým fotonickým plynutím, jež umožňuje nejrozličnější „nemožné“ transformace a multiplikace. Filmový „realismus“ se pokouší navrátit diváka na centrální místo, ustanovit jej jako stabilní hledisko na svět, jeho střed – kapacita filmu tkví nicméně v možnosti „nabízet kontinuálně decentrované percepcce, v jejichž proudu centrum, stále přemisťované, nakonec neexistuje“.³⁰⁾ Nutnou souvislost mezi pohybem a tím, kdo vnímá tento pohyb, Esquenazi demonstruje především na základě fenomenologie Merleau-Pontyho, podle kterého „(p)ercepcce a pohyb tvoří systém, který se modifikuje jako celek“.³¹⁾ Pohyb v této optice „existuje jen pro toho, kdo patří do světa onoho pohybu, do časoprostoru, jenž je efektem (filmové) matérie v pohybu“.³²⁾ K pohybu přitom nenáleží přímo pozorovatel, jeho tělo, ale jeho hledisko. Na základě toho Esquenazi rozlišuje diváka perspektivního (ve smyslu místa, které nabízí pohyb coby „své“ hledisko, místo „virtuálního diváka“) a diváka empirického (který se rozpoznává v onom diváku-ve-filmu a obsazuje ono místo perspektivního diváka nabízené pohybem-filmem). Nejedná se přitom – díky zmiňované decentralizaci vlastní filmu – povětšinou o nějaké jedno stabilní „místo“, s nímž by se divák identifikoval, nejde o jednoduchou identifikaci s jednou z postav anebo s hlediskem kamery – spíše se jedná o celou sérii subjektivit (resp. „perspektivních diváků“), skrze něž skutečný divák prochází.

Ve čtvrté kapitole knihy se Esquenazi věnuje druhému rozpoznání, které pro něj znamená především zkonstruování časo-prostoru coby virtuality pohybu, jeho „výsledku“. Pohyb se má k časoprostoru v Esquenaziho pojetí jako forma k pozadí (forma-pohyb se v určitém abstraktním okamžiku završuje a coby stopa pohybu se stává „čistým“ pozadím-časoprostorem).

V páté kapitole, kterou otiskujeme v tomto čísle v českém překladu, Esquenazi mj. upřesňuje, jakým způsobem se divák umisťuje uvnitř filmu coby vnímající systém, kterému je odebráno jeho vlastní tělo náhradou za tělo jiné, „neznámé“ a imaginární.

Tolik alespoň stručné shrnutí první poloviny knihy, bez něž možná zmiňovaný překlad obsažený v tomto čísle nemusí být zcela srozumitelný. Následující čtyři kapitoly – v nichž se Esquenazi zabývá podrobněji mj. zdvojením času na přítomný a minulý v diváckém vnímání, způsobem, jakým film formuje svůj vlastní „vnitřek“, anebo suturou coby místem zrodu subjektu –, příliš komplexní a složité na letmé shrnutí, ponechávám k vlastnímu průzkumu už případným čtenářům Esquenaziho knihy.

Helena Bendová

29) Srov. tamtéž, s. 50 – 53.

30) Tamtéž, s. 66.

31) Tamtéž, s. 67.

32) Tamtéž.

Výběrová knižní bibliografie:

Jean Louis Schefer

- Scénographie d'un tableau*. Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
L'invention du corps chrétien. Galilée, 1975.
La Déluge, la peste, Paolo Uccello. Galilée, 1976.
L'Espece de chose mélancolie. Flammarion, 1979.
La Lumière et la proie, le Corrége. Albatros, 1980.
Raoul Ruiz – Jean Louis Schefer, *L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires*. Coll. Ça cinéma, Albatros, 1980.
L'Homme ordinaire du cinéma. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980.
Origine du crime. Café-Clima, 1985.
Gilles Aillaud. Hazan, 1987.
Le Greco ou l'éveil des ressemblances. Michel de Maule, 1988.
Kenzaburo Oé (photographie de Jun Shiroaka). Marval, 1990.
De la peinture (úvod a překlad knihy Leona Battisty Albertiho). Macula, 1992.
Paul Smith (ed.), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*. Cambridge University Press, coll. New Art History and Criticism, 1995.
Question de style. L'Harmattan, 1995.
Goya, la dernière hypothèse. Maeght, 1997.
Question d'art paléolithique. P.o.l., 1997.
Du monde et du mouvement des images. Cahiers du cinéma, 1997.
Images mobiles. P.o.l., 1999.
Le déluge Paolo Uccello. P.o.l., 1999.
Le sommeil de Greco. P.o.l., 1999.

Jean-Pierre Esquenazi

- Film, perception et mémoire*. L'Harmattan, 1994.
La télévision et ses téléspectateurs. L'Harmattan, 1995.
Le pouvoir d'un média. TF1 et son discours. L'Harmattan, 1996.
Jean-Pierre Esquenazi (ed.), *Vertov, l'invention du réel!* L'Harmattan, 1997.
Télévision et démocratie. La politique à la télévision française 1958 – 1990. PUF, 1999.
Jean-Pierre Esquenazi – Roger Odin (ed.), *Cinéma et réception*. Hermes Science Publications, 2000.
Hitchcock et l'aventure de Vertigo. C. n. r. s. éditions, 2001.
L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique. P U de Grenoble, 2001.
Jean-Pierre Esquenazi – Marie-Françoise Grange – Gilles Delavaud, *Godard et le métier d'artiste*. L'Harmattan, 2001.
Sociologie de la réception. La Découverte, 2003.
Politique des auteurs et théories du cinéma. L'Harmattan, 2003.