

Články

ZLOČINECKÝ ŽIVOT

Jean Louis Schefer

Film, a to ani němý, nikdy nemohl být nehlukný: je spíše ponořený v šepotech (jako jsou například titulky během projekce čtené tichým hlasem dětem). A prostřednictvím tohoto šeptaného ticha v prvních obrazech se do nás vrací onen prach, ono světlo, ona šedivá těla; jako kdyby v nás sedělo dítě, a pořád ještě nás drželo za ruku.

V hloubi kinematografie (v jejím pro nás nejstarším a nejbrutálnějším stavu) přetrvává hrůza či nejasný strach, který byl po celé naše dětství spojen s každým filmem. V hloubi: proč každý film opakuje válku? Své první filmy jsem viděl poté, co jsem byl ponořen do válečných scén (noční úkryty, bombardování, exodus, modlitby na kolenou ve zhasnutém salonu za zvuku vybuchujících bomb, zaprášená kavárna a defilé vězňů za jejími okny, osamělá noční cesta kamiómem v zimě, čtyři roky...). To všechno však byly jen scény, scény zavrtávající se do jistého druhu nevědomí dítěte. Roztržitého dítěte, pro nějž i uprostřed exodu je stále ještě přítomen nějaký hlas, tón hlasu, hudba, obrazy, nějaké předměty, které jeden po druhém rozbilo svištění bomb, nějaký nápěv, nějaká bytost, kterou katastrofy a zármutek nikdy nepoloží; studna, propast, něco, co nemá rub... Myslím si, že v těchto těžkých časech zármutku, rozvrácených obydlí a improvizovaných tábořišť nebyl zničen jistý hlas, jistá rezervovanost a jisté svrchované vědění civilizované bytosti: pod kročeji roztržitého dítěte se neotevřela zem, nikdy kolem něj nezazněl výkřik. Takže kolem něj zůstávala hudba, a to i v noci, za tlumeného světla a poplachů. Protože to ještě byla doba velkého mládí světa. Katastrofa nemohla vystoupit z trosek, ani z žalu, a to až do dne, kdy bylo ono dítě přivedeno do kina. DĚTI ULICE: veškerý strach z války, čtyři roky hrůzy, zničené předměty a zmizelé tváře se všechny najednou usazují v sále, na obraze prvního filmu. Zde začala první nemoc, za níž byl vinen i trestán film. První nervová choroba, to znamená také první nejistá a zločinecká identita, kterou dítě našlo ve strachu (ve své první opravdové osamělosti): otrhané dítě voskující v Itálii boty amerických vojáků. Takhle začal svět, totiž takhle se stal nepopsatelným.

Proto po osvobození zmrazil spoustu dětí strach z války. Nejenom strach, že unikly masakru, ale také nesouvislé vědomí, že jsou stejně mrtvé, protože filmy začínaly bez onoho hlasu, který letadla nikdy nepřehlušila, a bez sestry, bez pomoci, bez vůně. Takhle se stalo, že začala afázie, zmizela rodina a vědomí zločinu se stalo předchůdným před každým zločinem. Že zuby cvakaly jen pro Chaplina, Laurela a Hardyho, či Walta Disneye. Jedině proto je válka bez konce. Například ve filmu LES DISPARUS DE SAINT-AGIL umírá otec, hroutí se dům. Pinocchio zabije a deportuje několik blízkých. V ADÉMAÏ AVIATEUR, nebo nevím v jakém filmu ze série ABBOTT A COSTELLO zůstane stát jen jídelna uprostřed

trosek, dřevěný kůň ve vagonu pro dobytek, vlak Červeného kříže a čokoládové poháry na holandském nádraží.

Fattyho, Charlieho či Al Saint-Johnův strach se tedy začal nenapravitelně odlepovat od světa hudby, hlasů a obrazů. Ve filmu svět začal jako vzpomínka na nějaký zločin, který nebyl na nikom spáchán a který zároveň *neustále visí ve vzduchu*. Jedině ve filmu mohl poprvé zemřít ten neustálý hlas, který tolik let neutichal ani za rachocení hromu, ten *neustále zadržovaný dech*.

Filmy tedy vytvořily zvláštní strach spojený se světem šepotů (nikoli s náboženským šepotem – bylo to zároveň něco, co nebe nemohlo slyšet, jako slova tlumeně pronášena v pokoji), ale na druhé straně strach spojený také s tichem šedých těl, s tenkou a gestikulující žulou.

V celé kinematografii, v přetrvávání „grotesky“, to znamená v ryzím vynálezu pohybu spojeného s bílými tvářemi, je však ještě něco navíc: nějaký stín. Jako kdyby například během války zemřel otec onoho dítěte a – protože jeho ostatky či jeho tělo mu zůstalo skryto – jako kdyby byl andělsky unesen nějakou silou, nějakou bytostí k nějakému neznámému vykoupení. A jeho opuštěnost, která začala zpoždění zločinu za tímto komickým zdvojením světa, ho donutila jít tento stín „ulovit“¹⁾ do kina. Jako kdyby tato jiná tvář světa – kohorta andělů, smuteční ceremonie a plačky – mohla přijít jedině odsud, jako kdyby to vše (a s takovou sklíčeností) neustále přicházelo jen prostřednictvím těchto groteskních obřadů. Zpoždění zločinu za tímto světem žuly bez puklin, složeným z okamžiků, kde posloupnost obrazů, velké detaily, i důvod veškerého chování zůstává zneklidňující záhadou: jde o svět, jenž se tváří jako důvěrně známý a jenž nastoluje tiché a nemístné společenství.

V tom to je: groteskní svět je pro něj postižen takovou nešikovností kvůli skryté scéně z jeho dětství, v níž byl jeho otec jednoho dne sejmут ze světa. Díky této scéně se pro něj válka stala reálnou. Proto uprostřed bombardovaných měst zůstaly polozbořené mosty jako krajní portrét fotografujícího pohledu. A jestliže tu takto zůstaly tyto kamenné bytosti gestikulující ve spěšném zoufalství, pak proto, že všichni velcí lidé, celá jedna tvář světa, přestala ne žít, ale být zde, moci se vrátit, to znamená *vstoupit* a podat ruku.

* * *

Ale jaký zločin? Nejistě se zde usazuje tíseň bez objektu, tíseň, která může existovat prostřednictvím samotného odstupu a difference, ve které se usazuje, a to na čemkoli.

A tento groteskní svět se kývá, naklání, odlepuje, a neustále opakuje série katastrof (to je jeho motor, prostý opak jakéhokoli rozumu) jen proto, že také každodenní svět mohl být podkopán neklidem a jakýmsi smíchem, který trval déle než všechny obrazy. Nebo který nenechal obrazy trvat...

* * *

Určité množství a určitá síla afektů je zvolna spojována s neznámými objekty. Ihned získávají moc neopakovatelnosti, nedělitelnosti a nevyprovoditelnosti: nedají se vyvézt.

1) *Pêcher*, jedná se o slovní hříčku, znamená také hřešit (pozn. překl.).

Svůj subjekt (místo jejich stálého nebo neustále pravděpodobného zapojení) nesituují do světa, tedy do prostředí, kde vyvstávají série událostí, které mohou být izolovány, odděleny od veškeré kauzality, nepozorovány... I svět je tak polapen ve svobodě bezvýznamnosti, a proto je v každé situaci žitelný, snesitelný, neboli *odlehčený*.

Neznámé afekty (zrozené ve stroji na simulaci, nebo vyžádané na něm) pocházejí ze světa, který je v první řadě světem bez vnějšku: je definován stálostí významu, který plně „drží“ jen těmito afekty, které – při svých monstrózních kvantitách – mají všechny nějaké trvání – vnitřní napětí – jež je také otiskem místa jejich vypršení, jejich zrušení (zrušení jejich virtuální povahy). Dočasná kontradikce, v jejímž rámci se tento podle všeho plovoucí svět, tato žula a tyto chumáče obrazů opírají o subjekt, jenž předpokládají. Neboli o onoho diváka, který znovu filmuje celý tento svět a do nějž se žulový svět přemisťuje, aniž by byl provázen vzpomínkami. City se ho zmocňují jen *díky záhadám, za něž přebírá odpovědnost*, protože je zde stále garantem či tvůrcem jejich reality.

A spíše než nějaký komplexní stroj je to tedy právě on (vydělený strojem), kdo vidí celý film: izolovaná, osamělá či nemá instance návratu jakési morálky světa. Instance, jež se tajemně přelévá přes tyto kvantity, přes látku, jež je uzavřená (jako scénář a jako obraz) a zároveň zcela určená, to znamená *zasvěcená* a adresovaná reálnu afektů, které je tím, na co obraz čeká. To znamená, že jde o látku zasvěcenou zločinu samému.

* * *

Filmovými monstry jsou například vnitřní bytosti filmu: v hloubi jakéhokoli z filmových příběhů jsou bytosti vyslané jako anamorfózy tohoto světa předurčeného k morálce, tedy předurčeného k významu, jenž je neustále adresován neznámému morálnímu subjektu, který sice neprovedl jeho syntézu, v němž však cizost musí žít jako morálka, nebo také: *trvat*, aniž by byla zasažena časem anebo pamětí.

* * *

Ale kdo je to tedy – kdysi unesen a možná vržen do nebe, ne aby spadnul jako všechny ty bomby, ne aby byl jako padající tělo nenadále zpomalen otevřením padáku nebo pohupováním po nebi, ale aby vyšel z určité kvantity obrazů, z bělosti samé – kdo to tedy přichází, natahuje ruce a říká „pojd!“?

Zůstává tohle: neznámý druh v člověku sledujícím film, v člověku, který se v tomto filmu vidí jako nový druh, tenhle kdokoli, tohle otevření, tyhle svírající se útroby, či jeho smích znovu započnou válku. Odstranění jedné bytosti jako důvod rozvrácení země. Odstranění lidskosti v nás samých. Před *bílým obrazem* už tedy nezbyvá žádný její reprezentant. Jako kdyby ta mozaiková tvář vytvořená z chumáčků, z bodů, z prachu prostě a nenapravitelně zaplavila toho, kdo sedí, nesmírnou extenzí bytosti bez přítomnosti, která je spojena se záhadou Času, s hrůzou Času.

* * *

Něco je nejprve spojeno se záhadou smyslu, který přidáváme k obrazu z nejistoty, jestli jsme uchopili jeho totalitu, a z pochybnosti, jestli takový přídavek nebude jen neúplnou

zálohou na všechny významy, které v něm jsou přítomny. Navíc si nejsme jistí, jestli to, co přidáváme, není v první řadě něčím, co bychom měli nazvat my: vně svůdnosti obrazů si film podrží celou svou záhadu (a podrží si ji jako kus nás samých). Před každým uchopením nějakého nového smyslu se dozvídáme, že významem je zde nějaké tělo.

Toto tělo není syntetizovatelné; nejedná se o soubor částí, jimiž by byla gestika, mimika a výraz tváře, a zároveň únik toho všeho, jeho otáčející se perspektiva, nová amputace tohoto nepopíratelného celku. Takové tělo je přeci významem ještě předtím (nebo zároveň, v simultaneitě, o níž nemáme žádnou představu až do okamžiku, kdy k nám dovezen filmovou lucernou dorazí onen svět, do kterého nevstupujeme), než se stane odrazem nějaké anatomie. Tyhle dvě věci nás zarážejí: za první to, že existuje – a nevím kdy – smysl bez významu, tedy bez operace částí; a za druhé že to, co je promítáno, nejsme my, ale my se v tom přesto poznáváme (jako kdyby zde mohla jednat nějaká podivná touha po extenzi lidského těla v podobě významu, či jako kdyby tato touha začínala doznívat v simulacích objektů zakoušených jako nejzazší simulace nás samých: co není zrozeno v nás, může žít zde). Takto se poprvé beze studu díváme na lidi, to znamená, že lidé se poprvé stávají spektáklem, terčem naší plné nestoudnosti. Poprvé je nějaký druh zasvěcen možnému, neomezenému a nekonečně opakovatelnému spektaklu, po kterém toužíme (který se dokonce stává naší potřebou a naší neuhasitelnou žízní). Poprvé, a v poslední chvíli, tedy vidíme, co zbývá ze zmizelého světa: vidíme celé lidi, a přece za tento spektakl neneseme vinu.

Tito lidé jsou nekoneční, to znamená vynucení osudem, který představuje příběh, z něhož nikdy nevyjdou. Stejně tak jsou opakovatelní, mohou trochu obývat univerzum jedině prostřednictvím pohyblivých objektů – jako kdyby nás jejich světlo mohlo definovat a jako kdyby mohli v nás, v našem novém vědomí, měnit měřítko a své vlastní proporce jakožto dimenze našeho neviditelného světa. Ti lidé jsou zde díky naší umíněnosti, aby opakovali to, co nás nepravděpodobně váže ke všemu ostatnímu. Zakoušíme zde toto přeludné pouto: „Nikdy bych si nemyslel, že by nějaký smysl mohl být celým tělem, to znamená chvilkovým zmizením toho, co mě k němu váže.“

Ale proč jsou k tomuto spektaklu připoutána slova „vinný“, „zločinný“, nebo „provinění“? Zločin není aktem zneužívání páchaným ve světě. Označuje člověka spojeného s hranicemi univerza prostřednictvím znaků a tento viník, ještě než přestoupí nějakou podmínku, je viníkem, protože se v tomto univerzu projevuje jako subjekt, a protože jím prochází vědomí tohoto světa, *jehož je poutem*.

* * *

A přeci tento svět už byl viděn – a možná i zachycen něčím, co si můžeme posléze představit jako nějaké tělo, které je nekonečně větší než naše (nejenom proto, že oko, které promítá jeho obrazy, je jako maják). Větší tělo, které je bez výjimky vždy situováno za naším tělem, za naší hlavou, a tam, kde se fotografická deska s fotocitlivými buňkami, jimiž byla vybavena archaická zvířata, pokryla kostmi. Díky naklonění tohoto obra nad bílé plátno – sotva si to dokážu představit – vidíme pohyby mikroskopických bytostí, jejichž dimenze přesto přesahují dimenze našeho těla. Ihned jsme ponořeni v anatomii této obří bytosti, jeho těla, které nemůžeme obydlet svým.

Být v kině přeci znamená možná ani ne tak zapomenout v obrazech tělo, v kterém už nekráčíme – jako kdyby odebráním jeho vlastních obrazů, které nedokáže ustálit, zmizela jeho tíha – jako sevření mezi tímto obrem, kterého si musíme občas představovat nebo předpokládat, a tím, co jeho oko bez přestání naruby filmuje. První člověk (první smysl: jejich oddělením by vznikla iluze – smysl se netřídí, patří k postupným, do sebe zasazeným a nedovršeným stavům těla) je inchoativní jedině v této míře: svět jím neprochází, stává se přechodem souboru forem a smyslu, které nechtěl – které nesnil; a tělo pohybující se na plátně zůstává nuceným průchodem jediného světa, od něhož se nikdy nemůže odvrátit.

Nevěřím, že bychom seděli v Platónově jeskyni, neodhadnutelnou věčnost visíme mezi obřím tělem a objektem jeho pohledu. Takže nesedím, ale visím pod svazkem světla. Tento svazek je oživený. Lehká předchůdnost jeho pohybu před pohybem filmových objektů je viditelná jako pohyblivý kužel, jako nepravidelný pohyb nějakých končetin.

* * *

Nevím, jak Kafka došel k poznámce z 9. ledna 1920, ani jaký neúplný stroj, esenciálně neúplný, ale o to aktivnější v zaplňování té části viditelného, které byl zbaven, nakonec popsal onen nehmatatelný vztah ke světu, toto podivné uskutečnění viditelného světa, jehož vnímání je mu přesto zakázáno, a jehož je neustále živou ranou či slepou skvrnou: „V zátylku mu uřízli kus lebky ve formě úseče. Se sluncem se celý svět díval dovnitř. Byl z toho nervózní, vyrušovalo ho to z práce a zlobil se za to, že právě on je z tohoto spektaklu vyloučen.“

Nevím ani, jak ten, kdo se dívá, v oné konfrontaci pohledů a těl, jíž je spektakl, vidí jednat, vzdalovat se a mizet celé tělo, od něhož se tak odděluje, celé tělo, jehož akce má jedinou destinaci a které nechává u svého diváka spočinout ani ne tak svůj obraz, jako bývalé těžiště, jež potřebovala jeho nehybnost předcházející akci a jeho osamělost předcházející konfrontaci. Prostřednictvím tohoto jediného ztraceného těžiště zanechává toto tělo – pohybované světlem a jednajícím daleko od nás – v tom, kdo se dívá, nostalgii po jeho minulém bytí. Nezanechává svůj obraz, nechává v nás plápolat či klíčit onen nejasný bod, který mu vlastně umožňuje neustále se podobat mlčenlivému člověku, nehybnému člověku. A infikuje nás vším svým spánkem, který přešel do nás.

* * *

„Film přidává předmětům neklid svého pohybu...“ Proto tedy vynalezl pohyb? Muži, ženy, zvířata a monstra na plátně krácejí marně: nevytvářejí tak docela pohyby, které nám opakují a jejichž povahu, a tedy esenciální tíži, bychom mohli imitovat. Stejným způsobem jako scény z ulice filmované ve velkých světových městech kolem roku 1914 vysvětlovaly podivnost postupných pozic chodců – a tento seskládaný pohyb, tyto zpomalené záběry těl, podivné, usměrňované zmítání fantomatických končetin, sloužil k vytvoření umělých končetin pro vojáky z první světové války po amputaci končetiny – je tedy nutné, aby těla nic necítila, pokud jsou celá. Pocity, bolesti či strachy, stejně jako touhy, jsou skládány prostřednictvím parcelizace světa. V kině zakoušíme jakousi „lhostejnost“

k látce velkých detailů: tahle operace nespočívá ve výběru detailů, vytváří soupatřičnost mezi fragmenty člověka a světem objektů. Generátorem emocí musí být v první řadě svět objektů uchopený v detailu. Takže tento svět podrobený komplexním percepcím není nikdy zachycen v jediné kontemplaci. Je tedy třeba, aby tyto afekty zrozené z nové a neustálé disproporce v obrazu světa byly podkladem vynálezu filmového pohybu.

Tímto způsobem vynalezly Faulknerovy romány film: nikoli pohyb, ale jistý druh pohyblivosti rámu, jež rozbíjí narativní trvání a definuje postavy. Nevidíme v nich vše, protože imaginární svět je světem, který nechává obrazy nejméně *spočinout*, a protože obrazy jsou zachyceny – nikoli kvůli artikulaci, nýbrž kvůli své definici – v sériích zlomů: tyto obrazy odhalují, že pocházejí ze světa, který nejprve není viditelný. Tyto obrazy se nepřipojují k žádné minulé nebo možné percepci, nahrazují ji, to znamená začínají nahrazovat svět nepravděpodobným svědectvím neviditelného světa.

Není nám v Mizogučiho filmu POVÍDKY O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI právě takto předhozeno před oči tetované tělo hrnčáře? Je to překvapivé, ale zároveň nás to nepřekvapuje, *čekáme to už dlouho*, nikoli jako nějaký efekt, nějaký obraz, nýbrž jako pravdu. Možná jsme čekali, že zde uvidíme naše tělo vržené na zem a pokryté ideogramy, naše tělo, které se pro nás (pro mě) stalo plně psaným tělem, neurčitým ve své anatomii, nabídnutým ke čtení své kůže, nabídnutým svým zavřeným a svrchovaně nedešifrovatelným očím: tedy zasvěcené jinému peklu a zahánějící do této inkoustové spáleniny úplně jiný fantom své touhy.

* * *

Tělo, zvíře, bytost jednající na plátně nám ve svém úprku něco zanechává. Tímto něčím, co na nás padá, je pominulá pravděpodobnost. Tato obrazová bytost je k nám připoutána nikoli prostřednictvím nějaké podobnosti, nýbrž prostřednictvím těžiště, které je nám společné a jehož přemisťování – pohyby uskutečňující se před našima očima – má moc zmírnit se v přesun pocitů, nebo méně určitým způsobem v přesun afektů, které na nás obrazy, podobny knize z masa a kostí, vymáhají.

O čem svědčí toto svlečené prádlo, toto vysvlečení, toto sedření písmen, které v Mizogučiho filmu odsuzuje tělesnou touhu do pekla? Ukazuje nám to všechno něco, co jsme už dávno věděli, díky nějakému vědění spojenému s časem, jehož jsme si však nepodrželi obraz?

Jedná se o totéž jako v případě enigmatického zmizení, onoho smazání prvotního těla, o kterém mluví Kafka? Così se takto uskutečňuje: „Jako každý mám v sobě od narození těžiště, které ani ta nejsílenější výchova nepřemístí. Tohle dobré těžiště ještě mám, ale jaksí už nemám tělo, které k němu patří. A těžiště, které je k ničemu, je najednou jako z olova a propadá se do těla jako kulka z pušky.“

Existuje nějaké druhé těžiště, které hledáme ve filmu (jako kdyby vycházelo z nás) a které hned nemůžeme najít kvůli iluzi spojené s těly, s pohyby a dobrodružstvími, která toto těžiště obdařuje cizím tělem?

Je tohle možné? Ze zesnulého těla přežívá těžiště a tento bod nás táhne ke světu, který je méně obyvatelný, vyvádí nás z našeho univerza a nevyžaduje k tomu dokonce ani vraždu. Jako kdyby z něj s tímto prvním tělem zmizel svět a ten, který zůstává, přetrvává, bude se, „otálí“ ve svých zjevech, je vlastně jen váháním světa. Jako kdyby tento bod

směřoval, nebo byl tajemně veden, nejen ke svému konci, ale zároveň také k neustálé signifikaci, jejímž by nebyl centrem, nýbrž esenciální částí.

Nebo jako kdyby tato rostoucí nerovnováha svědčila o touze po jiném světě, který obrazy nedokáží vytvořit a dlouhodobě ani simulovat. Skrývá postupný rozvoj rozmazané zóny a prapodivné neprůhlednosti v percepcích a experimentálních afektech, do nichž nás hrouží film – až po tu jinou formu života vytvořenou z absolutní modifikace vnímatelných kvantit (až po čas akce redukovaný na čas percepce) – neznámou látku, z níž sestává onen druhý svět touhy a ono druhé tělo, o jehož existenci nevíme? Je to pouhá náhoda, že jedno i druhé můžeme dosáhnout jedině v noci, a že v nich film nechává otisklou a v nás vlající viditelnou látku této noci?

V kinematografii diváků se vytváří také tato experimentální místnost (místnost plovoucí v umělé noci někde mimo svět); experimentální jedině proto, že v ní nenarůstá osamělost, tedy ryzí čas myslící svět. Tato místnost nesídlí v nás – jedná se spíše o *udržovanou nemožnost úniku* – protože místem naší tísně je tento vzápětí neomezený prostor, kde žádný obraz nesídlí hluboko a kde se nemůže ustálit.

Všechno se redukuje na tohle? Usazený v experimentální tmě se netěším ani z nevinnosti, ani z bezmezného zločinu, nýbrž se neodkladně (někdy tedy bez svého vědomí) propadám do disproporce světa. Tato disproporce přišla beze snu – beze snu – bez narušení či nové kombinace jakékoli látky ve mně – a ihned se dostavuje čirý afekt, přičemž paradoxně se jedná o afekt, jehož trvalost není zajištěna žádnou reprezentací.

* * *

Je tedy proto divák (držený nadějí na neznámé tělo složené z chapadel emocí a citů) někde v tomto otáčejícím se stroji? Vržený do toho, co už bylo zaznamenáno? Hledá ono těžiště (centrum), které ztratil jen proto, že zmizelo tělo, které k němu patří. Toto tělo jako by se vznášelo ve stavu beztlíže, už nic neváží a neskrývá se v žádném stínu. Nejisté tělo zproštěné tohoto centra, odlehčené o tuto olověnou kouli, není tetované, ani pokryté vyrytými ideogramy poukazujícími k peklu (jako princezna Wakasa v POVÍDKÁCH O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI), jakkoli v nich dešifruje písmo své touhy: je postižené jen nerovnováhou, balancováním a neustálými mdlobami. Takže není nikde – jeho těžiště je ihned uzavřeno mimo něj, plave před všemi věcmi jako nějaký světelný bod.

Pro člověka, který tu píše, má film blízko také k mentálnímu univerzu, a to nejenom kvalitou obrazů, které tu nejsou zachycovány v jejich schopnosti podobat se, ale skrze jejich způsob osamělosti, která se ve vyprávění vytváří ze zlomů záběrů. Toto univerzum nemá kontinuitu – něco v něm, uvnitř toho, co je simulováno, je vždy zlomeno: katastrofa, či to největší zmrzačení se už uskutečnilo. Tato nevyjádřená předchůdnost dramatu je jakoby otevřením vnitřního světa. Nebo snad tento po divákově mdlobě nedokonale rekonstituovaný svět také odpovídá této fyzice: „Svět je zrozen z univerzálního atomu a z univerzálního chvění – velké a malé atomy – velké a malé vibrace, atd.“ (Novalis)?

Je možné, že omdlelé tělo, z něhož zbývá jen jediný bod, bod, který ho podle všeho připoutává k půdě obrazu, a který způsobuje jedině jeho pád, že toto vrcholně zireálné tělo spadá vjedno s virtuálním bodem obrazu?

Je kinematografie či film takovou podivnou uličkou vedoucí ani ne tak k trvání vyprávění předváděných mimo nás, jako k nejhlubší involuci vnitřního života a jediného vnitřního obrazu? Měl by film spět k takové involuci spíše než k trvalosti a pravdivosti citů, které adresujeme jakožto odpovědi vnějšímu světu?

* * *

Psát o filmu zde není nic jiného, než nořit se do temnot osvětlených měnícími se body a dosáhnout momentu, kdy se v nás tato noc tvoří.

Tento svět totiž vidíme jen přes množství mlhy, ale nejedná se o stejnou mlhu, která tvoří scénu či něco jako akvárium našich vzpomínek. Najdeme zde naše vědění při odchodu z představení (nejčastěji se jej snažíme znovu uchopit prostřednictvím ironie, vyvozováním, pokusy rozmotat nesrozumitelný scénář). Konec konců, co jsou tyhle „seance“? Ne-li doba ozařování nerozlišené (svým věděním, vzpomínkami, společenskou třídou a řečí) bytosti patrně do nás vložené, které byly amputovány všechny orgány, která však přesto přežívá, jelikož se neustále hýbe, a komentuje naše vášně náznaky gestikulace, které nás uspávají. Jako kdyby se celá naše masa utišila, a jako kdyby se od ní násilně a kousek po kousku odtrhlo bytí touhy či tato objektová kreatura, která se může dotýkat obrazů a přitakat jejich realitě, přestože nás jejich nepravděpodobnost nepřestává zářet, přestože je neustále kazí pruhy, škubání a „sníh“, ba i tehdy když všechny barvy zmizí ve žlutém světle. A tahle bytost, tento nezrozený člověk, má neustálou potřebu této nedokonalosti obrazu, či těchto chumáčů, které bez rozdílu zasypávají tvář, ruku či zeď, těchto zamouřených ploch, aby se domohla své existence, či se pouhým náznakem nějakého pohybu dotkla počátku touhy, látky, z níž by se mohla skládat (ale ani tato inchoativní bytost nemůže trvat, poněvadž krátkost každého obrazu, zmizení filmu, způsobí její zánik).

Paradoxní přidání jakési bytosti k naší bytosti, náhlé povstání fantomatické existence, nečekaného upíra v nás, stvoření polapeného v dlouhých, jemných, tlumených či nemožných stenech, které nedosáhnou svého projevu našimi ústy. Jako kdyby se v našich snech usadil nějaký průhledný spáček a jako kdyby uprostřed nás – zároveň však za mými očima, v prsou či břichu – plovalo obří akvárium vybavené příčkami, průrvami a světelnými filtry jako nějaký stroj a jako kdyby v jeho filtrované kapalině natahovalo ruce nějaké zvíře nebo nějaký člověk bez obrysů, nebo jako kdyby se v ní nějaký trpaslík smál na všechny ty obrazy, o kterých přece ví, že jsou pouhým světlem. Tato sténající, smějící se a koupající se věc, která nedosahuje dětství, chci říct, která nemůže být nikdy naším opětovným počátkem – nás také potajmu vede k oněm obrazům, do nichž nelze proniknout. Jelikož tento potápěč je už obývá, prochází jimi s předstihem a s obratností, která je cenná jedině pro naše emoce (jsi dojat jen proto, že se v těchto obrazech – díky nepostřehnutelnému posunu a věčnosti bez trhlin, díky době zastaveného dechu – už uskutecnělo zhroucení těl, a také tvého těla), protože naše pokožka se konec konců nemůže docela obrátit a nechat nás tak nořit se, potápět a plovat ve stejné nádrži.

A přece se tak v nás neprobouzí malý človíček, který by jednal svou němou pusou, svým obřím okem a svými obratnými ručkama obdařenými pohotovostí tužeb a rychlostí samého světla, ba neprobouzí se ani onen hotový náznak v neviditelném těle, které se točí

zády ke všem horizontům v osudu karteziánského člověka. A to proto, že tomuto člověku se daří žít na nějakém místě světa jedině proto, že v něm byla na okamžik uzavřena nějaká nepostřehnutelně starší, nebo pro čas průhlednější loutka, připoutaná za jeho zády a klouzající v jeho hlavě, aniž by kdy sídlila v jediném bodě: tedy aniž by kdy nakazil svou třetí duši tou nejmenší špínou. Úplný začátek fatálního pohybu zvětšených, ztenčených a pohyblivých předmětů – jež jsou fatální také díky akci neviditelného stroje, jenž je ještě neuchopitelnější než samy obrazy, to znamená díky akci konstantní příčiny, jejíž tělo neodhalujeme, protože nemůže být ničím jiným než nějakým jiným drahocenným obrazem nebo zadržovanou touhou uzavřenou povrchem plátna – úplně první trhnutí a každé postrčení, z něhož vzejde nějaký pohyb, nějaké tělo, nějaký předmět a nějaký zvuk, vyvolává chvění tohoto potápěče. My však neustále zakoušíme nikoli účinek růstu existence, nýbrž záhadného potlačení, díky němuž v tom okamžiku zůstáváme sedět v této první věčné noci – protože tato tančící a volající bytost v nás zůstává mimo dosah našich paží.

* * *

Musí se v nás tedy ihned roztočit nějaký stroj (postupem svého vlastního času však ruší veškerou naši paměť, neboť ať tvrdíme cokoli, nemáme vzpomínky, to znamená simultánní obrazy vztahující se k obrazům, na něž se díváme). Točí se však s časovými skoky, abychom mohli poznat účinek tohoto přístroje, díky němuž se přeci něco hýbe, ale pokud možno, aniž bychom ho chápali.

A zajati v tomto všemi směry jdoucím pohybu jeho kol jsme o to více vyslečení, pobavení, okouzlení, pohnutí a natahovaní do protichůdných směrů, tažení do onoho času spočívajícího jedině v obrazech, jejichž zrnitost a textura by byly jako odhalení, jímž by se prostřednictvím nedokonalosti svých obrazů ona bytost stala viditelnou. Jsme tedy taženi tím, co v nás není obraz, nýbrž jeho oko a jeho noční persistence, to znamená patrně jeho nevědomost, zcela uzavřené vědění, jež nás nekonečně prodlužuje.

Je tedy třeba, aby se zde završila veškerá naše možnost a aby umřela imaginace pohybu, kterou neustále žijeme, aby se z nás, z tohoto těla připraveného ke skoku a nedosahujícího horizontu obrazu (ani té ruky třesoucí se ve světle, ani těch tváří pokrytých potem bez pachu, ba ani toho lesa vyplněného hudbou, jichž nedosahujeme, protože bez přestání zanikají), ještě něco oddělilo. Jako by mohli zaniknout jedině v rámci horizontu mimo dosah našich pohybů. Zde nastupují na místo naše zločinná existence a naše upírská bytost a nahrazují tělo naší slasti, což právě znamená jeho bezvědomí.

* * *

Nesnažím se rozmotat nějaké subtilní účinky masivního působení kinematografu (jsou uzavřeny ve smyčce, nikdy zcela a definitivně neopouštějí zónu dosahu, v níž jsem také já). Divák není tak docela privilegovaným adresátem filmových efektů – žádný film si ho podle všeho nevybírám stejným způsobem jako si kniha vybírá a oživuje svého čtenáře, a sice prostřednictvím zvláštní překérnosti myšlenek, jímž musí v sobě vytvořit vnějšek, pojmout jejich svět a vyměřit jim čas – divák je zajat v této nové svobodě dívat se na něco z něj samého, co se nikdy nestalo: paradoxně se tak učí svou paměť.

Může ve mně žít a čelit času nový svět: nevím, co z něj podržím nejtrvaleji, tento svět však ve mně musí zaniknout, a to co z něj podržím, není vždy nejsrozumitelnější, a do-
zajista ani nejtajemnější – možná se právě snažím pochopit moment tohoto zmizení.
Osudem těchto obrazů je vytvořit paměť (a tudíž anektovat něco ze mě, nikoli stát se
mými objekty).

Nezarází mě ani tak pohyb, všeobecná pohyblivost světa, nýbrž hlavně neklid k tomuto
pohybu přidáný: nevím ještě, kam se tyto objekty přemisťují, ani jestli to není v první
radě do mě. Nejsem tedy tak docela divákem, jsem věděním jejich předběžné smrti
(netáhne mě do kina právě tohle, není to nejhlubší důvod, který mě tam vede?). V per-
cepci nafilmovaného obrazu – na rozdíl od všech ostatních druhů reprezentace, jako je
například malířství – je znatelné jeho technické rozlišení. Navíc tento obraz nemá stálý
podklad: vidím jej proto, že mu něco (plátno přerušující světelný svazek) brání zanik-
nout. Není tak docela ani na filmu, ani definitivně na plátně, ani reálně v paprsku, kte-
rý promítá lampa: jakožto garant přenosu obrazů jsem tedy něco jiného než jejich divák;
vysiluji se v nich.

Jaké je tedy působení této nepřetržité noci, v níž se dívám (a defilé obrazů udržuje mé
oči otevřené)? Ztrácím zde imaginární sféru pohybu, jejímž jsem byl zaručeným centrem
a jedině jejímž prostřednictvím mohu jednat (kráčet, trpět) ve světě. Jdu tam tedy, abych
s tímto centrem, kterým jsem, ztratil sám svět – neboť svět je možná jen záštitou mojí
imaginace a protože ona síť, v níž je každá akce předem spojená a jakoby anticipovaná
v představě pohybu, se rýsuje ve sféře akcí a percepcí, v níž se svět objeví, jedině když
jsem jeho centrem, vědomím, či slepou skvrnou pohybů, jež jím probíhají.

* * *

V defilé obrazů na plátně se zvedá ruka, bárka se houpe na vlnách, otáčející se okenní
tabule přemisťuje krajinu. Všechno to nás pozvedá (pozvedá záhadné těžiště, jelikož ten-
to bod okamžitě nahrazuje celé naše tělo), vyděluje v nás zkušenost shledávat vzneše-
ným něco, co by kdybychom to zakoušeli – kdybychom se znovu stali slepými subjekty
naší zkušenosti – způsobilo jen zvednutí žaludku a nevolnost. Veškerý takto pochopený
„pohyb“, a to až po ten nejmenší, až po objekt, v nějž se rozpouští (cigareta hořící v po-
pelníku), dokáže připoutat a vyvolat tuto zkušenost. Má jedinečnou schopnost zrodit či
doprovázet afekty, které se až doposud vždy rodily jiným způsobem, na jiných objektech
a na jiném terénu, a byly tedy inauguračními stopami úplně jiného světa. Pochybnost
tak nikdy nemíří k nám samým, nýbrž k definici a k extenzi, k hloubce, k horizontu
světa, ve kterém žijeme. Jelikož prostřednictvím imitátora nedovršených (indukovaných,
inchoativních) akcí nemůžeme tento svět přetvořit, zakoušíme pochybnost týkající se
veškerého významu, který nespočívá v něm. Divák je jen opatrovníkem zpochybnění
veškerého významu, poněvadž jeho experimentální znalosti navazují na to, nač se redu-
kuje veškeré jeho filmové vědomí: totiž že žádný objekt, ani ta nejmenší částice uni-
verza, ani nejmenší zrůčko prachu nepředchází znejistění významu, které stejně jako
antické bohyně asistuje při jeho zrození i při jeho smrti. Tato nejistota a tohle podezření,
tato nerozhodnost smyslu, jsou jedinou nehybnou částí a jediným tichem v nepřerušova-
ném běhu obrazů. Obrazů, které jsou před svým oživením pouhými obrazy, ale obrazy

natolik specifickými, že například staré malířství jim už nerozumí, nedokáže „pojmut“ ani jejich definici, ani jejich trvání.

Abych se pokusil pochopit něco o tom, co zakouším, jdu se znovu podívat například na nějaký dobrodružný film. Přestože jsem se změnil (věk, řeč, kvalita emocí), ve stejných chvílích vznikají stejné účinky. Znamená to, že film umí opakovat svého prvního diváka (a že před těmito obrazy znehybnělo něco z našeho života, o čem jsme nikdy nevěděli)? Tento film popravdě nenachází diváka sestrojeného z nervů a inteligence jako nějaký stroj – film se v něm opírá spíše o náznaky zdůvodňování a o počátky, které nedovoluje sledovat: tyto slovní apokopy jsou v něm zkrátka především vyvolány: žádná nedoprovází film svým hlasem. Vytváří tedy film v oné noci, v níž sedíme, posluchačské tělo?

Ale v čem spočívá vznešené a jaká je to moc zvuků, slov a obrazů, moc přemisťovat v nás něco neznámého, co však přece rozpoznáváme? A nerozpoznáváme to právě díky této moci? Která nás například donutí přitakat bolesti, vzpomínce na bolest, kterou jsme přece nikdy sami nezakoušeli?

* * *

Prožíváme zde něco, co můžeme uchopit přinejmenším jako anticipaci touhy. Vraždy, posedlosti a všechny ty strachy – například ruka, gesto na plátně, je v okamžiku, kdy ji vidíme, nenapodobitelná, především však žádoucí – jsou definovány ve své nové váze, možná v totální beztíži, která zároveň způsobuje jejich zánik: co vidíme jako části objektů, nesledujeme příliš dlouho jako části, nýbrž brzy jako celá těla, která by mohla být naším horizontem. Tyto anticipace tužeb nehasnou na objektech. Například nějaký film nemůžu vyprávět proto, že neuniknu definici obrazu – a neuniknu ani rozkouskování obrazu (záběrů, rámování, úhlů), které nerozděluje vyprávění, ale stříhá už jeho látku mimo pohyb (prvotním pohybem není pohyb postav, je to pohyb, kterým vstupuje, klouže, nebo paralelně s objekty uniká kamera). Tento nezobrazený příběh tedy skládám z veliké dálky tak, že přitom zapomínám obrazy, nebo jich spojuji několik dohromady. Navzdory obrazům tedy zůstávám v rámci jisté věrohodnosti kontinuálního vyprávění a jsem to znovu já, kdo prožívá tento svého druhu román, z něhož mi byly dány zejména mezery.

Ponořen v této neustálé noci konečně riskuji, že se o těchto obrazech, o této reprezentaci nic nedozvím, neboť tu jsem na konci jejich běhu, jako jejich soudce a jako instance (to znamená bezprostřední možnost) jejich potlačení: nejsem zde proto, abych k nim něco přidával, ale prostě proto, aby ve mně na hodinu a půl přestalo střídání dne a noci a aby se v mém strachu, ve zmateném a střemhlavém vějíři mých emocí zrušila virtualita objektů, které se vynořují z této noci, v níž není možný spánek.

Tyto touhy nežijeme jako vztah objektů k nám, nýbrž jako celá těla: tato těla jsou kvalitami (chováním), nikoli anatomii.

V této lehkosti objektů koexistuje ta nejhorší hrůza s těmi nejprotichůdnějšími city (jejichž musím být momentálním opatrovníkem či trvanlivou pamětí: nevím vlastně, jaká stabilní role mi je zde připsána). Stačilo by mezi tyto objekty vklouznout rukou, ukazovákem, a mohli bychom zvednout celý svět – kdyby neexistovalo nebezpečí, že paprsky vytvářející tyto obrazy neobráť v prach naopak mé tělo.

Tento imaginární svět mě nezasahuje, akce, které ho vyměřují, neprocházejí mým životem, a přece je to právě on, po čem prahnu skrze všechna ta těla a zjevy živící mé temné

touhy. Očekávám, že znehybní, aniž by se okamžitě rozložil: právě v tom možná spočívá jeho fatalita. Tento svět se ve mně rozkládá o to více, o co méně v něm vládnu, prakticky mi zcela uniká.

Znamená to tedy, že jsme se zde, na těchto tělech doprovázených nezřetelností jejich látky a nejistým světem, naučili pro vlastní potěšení si hrát s životy druhých, abychom nevyrušili náš nejhlubší neklid, nejistotu významu, kterou za celý náš život nestačíme ani pojmenovat, ani přivést na světlo světa? To takto jsme se zrodili v několika světech najednou? Zdalipak tento zločin, který nás svou zpodobující silou (spíše než imaginárním uskutečněním) zmrazuje před filmem, zdalipak tento nepřetržitý zločin v nás není neustále skryt, a zdalipak ještě nenarůstá tím, že nás uzavírá ve svém kruhu?

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*.

Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1997, s. 79 – 104.

Citované filmy:

Adémaï aviateur (Jean Tarride, 1933), *Děti ulice* (Sciuscià; Vittorio De Sica, 1946), *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian – Jague, 1938), *Povídky o bledé luně po dešti* (Ugetsu monogatari; Kendži Mizoguchi, 1952), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948).