

Články

MYSL A TĚLO DIVÁKA

Jean-Pierre Esquenazi

Otázka pouta mezi divákem a filmem

„Látka filmového faktu si vystačí sama, v mysli, která ji přijímá, se izoluje a plně vytváří její život. Jedná se o synkretickou totalitu, která se neustále vyvíjí a přetváří, a jejíž prvky bez ustání reagují jedny na druhé. Není ani jisté, jestli tato skutečnost může být v nějakém ze svých momentů rozložena a osvětlena. Teprve když dospěje na konec, vnučujeme jí nějaký čistě inteligibilní smysl. Jedná se o interpretaci paměti.“¹⁾ Takto popisuje Gilbert Cohen-Séat zaplavení divákovy mysli, její plnou mobilizaci filmem. Viděli jsme, jak film Wima Wenderse PAŘÍŽ, TEXAS toto zaplavení pozoruhodně znázornil v postavě Travise, který je představen jako amnézik a je doslova zachycen rodinným filmem, který mu promítá jeho bratr Walt. Jestliže si Travis nevzpomíná na to, co se mu přihodilo, neznamená to, že by jeho paměť už neexistovala: spíše se smazalo to, co bylo jejím obsahem. Nástroj ještě existuje, ale to, co nahromadil, se vypařilo. Film ostatně na Travise účinkuje tak, že v něm vytvoří paměť, jeho paměť: jako kdyby obrazy filmu onu prázdnou paměť zaplnily. A ve svém popisu obyčejného diváka spojuje Jean Louis Schaffer schopnost pochopit nějaký film s vlastnictvím paměti, s možností vzpomenout si.

Ve dvou předcházejících kapitolách jsme ukázali,²⁾ že v divákově percepci filmu pracují dva typy rozpoznání: v první řadě divák rozpoznává pohyby filmové látky a zaujímá – to znamená jeho vnímání – přitom místo, které mu k tomu film vytváří a které jsme nazvali perspektivní divák. Kromě toho divák rozpoznává analogii nějakého minulého pohybu s aktuálním pohybem, neboť aktuální pohyb vytváří prostoročasovou konfiguraci podobající se konfiguraci minulého pohybu. Dvojí práce rozpoznávání, dvojí práce paměti a mysli. Pokusíme se situovat jejich podmínky možnosti.

Jinými slovy chceme pochopit, jak se ustavuje to pouto mezi filmem a jeho divákem, které způsobuje, že se film definuje jako smysluplný objekt jedině prostřednictvím vztahů, které vytváří divák. Jak pochopit, že se divák nechá tak snadno filmem „unést“, když ten zmnožuje decentrace? A odkud se bere snadnost, s níž divák skládá komplexní prostoročasové vztahy, které film vytváří? Hledáme konstitutivní pravidlo³⁾ filmové projekce:

1) Gilbert C o h e n - S é a t, *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma*. PUF, 1958, s. 85.

2) Přítomný text je pátou kapitolou Esquenaziho knihy *Film, perception et mémoire* (1994).

3) V searlovském významu tohoto slova: konstitutivní pravidlo je základem pro to, k čemu se vztahuje. Pravidla šachu zakládají možnost hrát šachy. Viz například S e a r l e, *Les actes de langage*. Herman, 1972, s. 61 – 96.

vyjádření situace generované faktem promítání filmu. Toto pravidlo budeme hledat v definici role, kterou hraje filmový rám.

Film a jeho rám

Řekli jsme, že film díky své dvojité analogické látce divákovi dává vidět a slyšet pohyby: staví ho na místo perspektivního diváka, aby je uchopil z tohoto hlediska, jakoby zevnitř pohybu. Jistým způsobem se dá říct, že prvním aktem filmu je integrace empirického diváka, usazení diváka na místo, které je mu vyhrazeno. Toto místo samozřejmě musí být vytvořeno s ohledem na to, co je to film, nebo přesněji, co je filmová projekce: ozvučené světlo promítané na obdélníkové plátno. To, co se nabízí divákovu vnímání, má sobě vlastní kvality, které jsou podmínkami možnosti vnímaného: vnímané tedy musí diváka situovat v závislosti na těchto kvalitách. Hodně jsme zdůrazňovali světelnou kvalitu vnímaného filmu, protože máme za to, že byla příliš zdůrazňována jeho iluzorní povaha. Jiná z jeho vlastností však má stejně primordiální důležitost: totiž plátno a přesné hranice, které vymezuje. Četní autoři podtrhli význam a roli plátna v percepci filmu. Pohyb světelně-zvukové látky, jakožto perceptivní jednotka filmu, může pouze implikovat charakter vztahu vnímajícího, tedy diváka, k této hranici. Neboť právě tato hranice umožňuje tento pohyb jako takový, jako ryze kinematografický. Takže ještě předtím než je využita, rozehrána a opotřebována různými filmy, zakládá tato hranice, rám plátna, druhý princip filmu: filmová látka je promítána na plátno. Toto prázdné a bílé plátno, před které si divák před projekcí sedne čelem, je pro něj symbolem nadcházejícího filmu.

Diskuse o rámu ve filmu, stejně jako diskuse o rámu jako principu jsou nesčetné: přinesly rozlišení, jejichž teoretický i praktický význam pro analýzu filmů je značný. Přesto však máme za to, že nebylo řečeno vše. Chtěli bychom zdůraznit především dva body. Prvním je **čas**. Rám je vždy definován jako prostorová hranice filmu. Nemá však film také hranici časovou? Kromě toho bychom chtěli vymezit také pozici diváka vzhledem k rámu: je někde úplně jinde, „**mimo rám**“? Nebo jenom zčásti jinde, a z jaké části? Velmi čerstvé a důležité příspěvky k této diskusi nalezneme v knize Jacquese Aumonta, *L'Oeil interminable*. Svá tvrzení upřesníme na základě definic vytvořených a bráněných tímto autorem.

Rám-prostor, rám-čas

Autor začíná připomínkou dobře známé teze, kterou k tomuto tématu vyslovil André Bazin ve svém článku *Malířství a film*. Tato teze tvrdí, že je nemožné uvnitř filmu zobrazit výtvarná díla, a to nikoli proto, že by látky filmu a malířství nebyly kompatibilní, nýbrž proto, že výtvarný a filmový rám mají opačný účinek: „Hranice filmového plátna [píše André Bazin] nejsou hranicemi obrazu, jak by se dalo usoudit z technického výraziva, nýbrž maskou, která demaskuje část reality. Rám polarizuje prostor směrem dovnitř, zatímco všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se má naopak nekonečně prodlužovat do univerza. Rám obrazu je dostředivý, zatímco filmové plátno odstředivé. Z toho vyplývá,

že jestliže převrátíme výtvarný proces a vsuneme filmové plátno do rámu, prostor obrazu ztratí svou orientaci i své hranice, a vnutí se naší představivosti jako neomezený.⁴⁾

Jacques Aumont ve své analýze, která se staví proti Bazinově, nejprve ukazuje, že rám plní tři hlavní funkce, které jsou společné filmu i malířství. Rozlišuje rám-objekt, rám-hranici a rám-okno. Rám-objekt je to, co obraz materiálně obklopuje, „vyrábí mu prostředí“⁵⁾; v malířství se jedná o rám obrazu v jeho **konkrétním smyslu**, **zatímco ve filmu** autor poukazuje na černý sál. Rám-hranice dává obrazu jeho dimenze, a pojmenovává fakt, že obraz nepatří k prostoru, ve kterém je vnímán: obraz je hranicemi svého rámu izolován. Konečně rám-okno otevírá vizuální pole, obraz v běžném slova smyslu. A Jacques Aumont ukazuje, že tyto tři typy rámu najdeme stejně tak ve výtvarných, jako ve filmových obrazech: z čehož vyvozuje závěr, že Bazinova demonstrace, která proti sobě příliš rigorózně staví dvě prosté tendence, mívá faktickou blízkost malířství a filmu spočívající v tom, že jak malířství, tak film předvádějí scény.

Kritiku Jacquese Aumonta shledáváme bezchybnou: chceme pouze vymezit místo její demonstrace, jež je zároveň místem Bazinova článku. Diskuse o rámu nebere v úvahu látku, jíž tento rám uzavírá: barevné pigmenty na jedné straně a světelnou-zvukovou látku na druhé. To je normální, řeklo by se, neboť se jedná o hranice těchto látek. Dalo by se ukázat, že látky filmu a malířství ovlivňují rámy (objekty), které jim odpovídají. Jacques Aumont připomíná, že „Jan van Eyck si dokonce vyráběl své vlastní rámy, ze složitých lišt, které potom pomalovával“.⁶⁾ Což filmař dělat nemůže. A aby poukázal na rám-objekt filmu, poukazuje autor na černý filmové projekce: právě zde je na místě postavit proti sobě materiálnost rámu-objektů malířství a nemateriálnost rámu-objektů filmu, tedy opozici spojenou s látkou obou typů obrazů.

Z diskuse je tedy vyloučena látka v rámech uzavřená: toto vyloučení chce pochopitelně metodologicky izolovat objekt diskuse, udělat z něj nikoli prostor, nýbrž prostorový princip. Jinými slovy místem sporu, společným terénem, na němž se pohybují oba diskusní příspěvky, je koncepce rámu jako prostoru, jakožto vymezení nějakého prostoru. Jenže co se tu vlastně vymezuje? Jedná se o rám chápaný jako něco, co se nabízí divákovu vnímání, a v čem se nachází obraz: tedy o rám jako to, co zároveň ustavuje a ohraničuje divákovu vnímání. A toto vnímání je stejně jako všechny ostatní lidské akty situováno v prostoru a v čase. To znamená, že nevidíme důvod, proč nepoložit otázku *časové hranice* obrazu. Z tohoto hlediska jsou film a malířství absolutními protiklady. Neboť jestliže vnímání výtvarného obrazu charakterizuje absence časového rámu a divák se může na obraz dívat, jak dlouho se mu zlíbí, filmový divák podléhá skutečnému časovému tlaku. Filmový obraz je určen prostorem a časem, protože je pohybem, který pro diváka existuje jen jako vnímání pohybu.

Převezmeme-li tři aspekty rámu navrhované Jacquesem Aumontem, uvědomíme si podíl času v každém z nich. Když autor knihy *L'oeil interminable* charakterizuje černý sál

4) André Bazin, *Peinture et cinéma*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Editions du Cerf, 1975, s. 188. (Česky viz A. Bazin, *Malířství a film*. In: T ý ž, *Co je to film?* ČSFÚ, Praha 1979, s. 145.)

5) Jacques Aumont, *L'oeil interminable*. Séguier, 1989, s. 107.

6) Tamtéž, s. 112.

jako filmový rám-objekt, vymezuje zároveň, že tento rám existuje jen po dobu projekce: „čern“ sálu je „viditelná“ jedině během reálného trvání projekce filmu. Rám-hranice filmového obrazu (nebo pohybu) odpovídá době, během níž je vnímatelný: a ta závisí na neměnném počtu fotogramů. A konečně čas rámu-okna je čas tímto pohybem „implikovaný“: implikovaný ve smyslu, jenž tomuto slovu dal Gustave Guillaume a po něm Henri Maldiney, tedy jako trvání závisející na rychlosti či pomalosti tohoto pohybu, na jeho kontinuitách, či diskontinuitách atd.: například skvělá jízda kamery završující film Michelangela Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR implikuje pomalost, časovou šíři, proti níž stojí například rozsekané, trhané a živé pohyby Ejzenštejnova KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN. *Filmový obraz-pohyb je vždy zarámován jak prostorově, tak časově.* Jak ve své knize tvrdí Jacques Aumont: „Film je svou konstrukcí vším jiným než uměním okamžiku: ať by byl záběr jakkoli krátký a nehybný, nebude nikdy kondenzací jedinečného momentu, nýbrž vždy otiskem nějakého trvání.“⁷⁾ Jak bychom ostatně mohli připustit, že by divákovo vnímání bylo ohraničeno pouhým obdélníkem, byť by tento obdélník plnil různé funkce?

V tomto bodě znovu narážíme na Bazinovy analýzy: neboť jestliže text citovaný Jacquesem Aumontem je situován jen v rámci prostorového kontextu, čas je tématem jiného jeho textu, který také pojednává o vztazích mezi filmem a malířstvím: v *Un film bergsonien*: „*Le mystère Picasso*“ Bazin ukazuje, že přínos stejnojmenného filmu Henri-Georgese Clouzota spočívá v tom, že nám dává prožít časovost malířství. Ve svém textu Bazin nejprve připomíná absenci časového rámu, spojenou se ztuhlostí látky malířství, pro diváka obrazu: „Oko analyzuje a dává si přitom na čas, ale dimenze a hranice obrazu mu připomínají autonomii výtvarného mikrokosmu, který navždy vykrytalizoval mimo čas.“⁸⁾ Poté André Bazin ukazuje, jak se Clouzotovu filmu daří odhalit „obrazy pod obrazem“, to znamená genezi obrazu, a dokonce i pohyb jeho geneze, který jsme po vzoru Henriho Maldineye ztotožnili s formou obrazu. Nejzajímavější je bezesporu to, že Bazin tento úspěch připisuje diskontinuální montáži filmu. Dalo by se čekat, že on, který často upřednostňoval „ontologické“ účinky dlouhého, nestříhaného záběru, nalezne formální čas nitra obrazu právě v zachycení výroby obrazu v reálném čase. Film však podle něj vyjadřuje tento čas obrazu právě naopak vytvořením „implikovaného“ času prostřednictvím montáže: „Veškerý filmový čas je založen na svobodném kouskování času prostřednictvím montáže, každý fragment mozaiky si však přitom podržuje realistickou časovou strukturu 24 obrazů za vteřinu. Clouzot se správně vyvaroval toho, aby před námi nechal obraz rozkvést jako rozkvétá vegetace ve zrychlených vědeckých filmech. Jako režisér pochopil a vycítil nutnost trvání podívané, a k tomu účelu použil konkrétní trvání, aniž by ho přitom znetvořil.“⁹⁾ Pro Bazina film může vypovídat o implikovaném času obrazu tak, že podřídí Picassovu práci tlaku časoprostorového rámu filmového obrazu.

7) Tamtéž, s. 94.

8) André Bazin, *Un film bergsonien*: „*Le mystère Picasso*“. In: T ý ž, *Qu'est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, 1975, s. 194.

9) Tamtéž, s. 200.

Co je to mimo rám?

Rám jakožto časoprostorový princip izoluje místo obrazu-pohybu (rám-objekt), vymezuje jeho hranice (rám-hranice) a otevírá mu pole (rám-okno). Na základě trojí funkce rámu, k níž přidáme jeho časové dimenze, Jacques Aumont definuje místo, které je místem smyslu, místem, na kterém film či obraz nabývají smysl. Toto místo definuje jako mimo-rám, definuje ho tedy na základě funkce rámu jako hranice. Zde je definice, kterou sice formuloval ohledně výtvarného obrazu, která je však stejně tak platná pro film: „Obraz jakožto výpověď a jakožto význam vzniká a je čten z prostoru, který není prostorem fikce, nýbrž diskursivním prostorem, *prostorem mimo obraz (hors-cadre)*.“¹⁰⁾ Jedná se o tvrzení fundamentální neslučitelnosti diváka a obrazu, který je čitelný jedině z místa, které je mu fundamentálně cizí. Znovu zde nacházíme předpoklad nedostatečnosti (*défaut*) obrazu v reálném prostoru diváka, který vyslovil Christian Metz, a také potvrzení iluzorní povahy filmového obrazu. Podotkněme ihned, že toto tvrzení není možné vyslovit v souvislosti s malířstvím, kdy nelze popřít zřejmou a signifikantní přítomnost výtvarné látky. Je zřejmé, že filmové látky se nelze dotknout. Měli bychom ji však proto určit jako nepřítomný obraz? Obraz, ať výtvarný či filmový, není pouze „čitelný“, abychom převzali Aumontův termín: je v první řadě „vnímatelný“. V předcházejících kapitolách jsme se pokusili ukázat, že tato „vnímatelnost“ není jen nutnou podmínkou „čitelnosti“ (což by myslím připustil Jacques Aumont), ale že už je čitelností. Nebo spíše, že se nejedná o čtení, nýbrž o *rozpoznání perceptivní situace*.

Divákův perceptivní systém zaujavší místo perspektivního diváka se podílí na pohybu obrazu. Je v něm integrován. Divák je obrazem konstituován jako vnímající systém, spíše než jako všechno-vnímající, jak tvrdí Christian Metz, který tuto kapacitu vnímání spojuje s „jakýmsi druhem transcendentálního subjektu, který předchází veškerému *bytí tu (il y a)*“.¹¹⁾ Neznamená to, že by film obsahoval perceptivní orgány diváka, ustavuje však místo, na kterém tyto orgány budou moci fungovat a být počátkem smyslového řetězce. V tomto prvním gestu perceptivní systém rozpoznává místo, které mu film přiděluje, jedná se o první ze dvou rozpoznání, jež jsme rozlišili. Percepce se stává apercepcí a uchopením nějakého smyslu jedině rozpoznáním organizace vnímaného a rozpoznáním hlediska, perspektivy, která jí v této organizaci náleží. Takto při rozpoznání nového vnímání znovu poznává toto nové jako nějaký typ více či méně blízký předcházejícím perceptivním situacím.

Takže divák jako vnímající systém není „mimo-rám“: je *uvnitř perceptivního horizontu*. Z toho však samozřejmě nevyplývá, že by divák mohl do obrazu zasahovat jako v případě obvyklého vnímání. Z obrazu je vyloučen – a zde se vracíme k Aumontově definici „mimo-rámu“ – *divák jako tělo*, jako jednající hmotný systém. Autor ostatně také ukazuje, jak je divákovo oko k vnímanému připoutáno: „V lumièrevské podívané se pohled prochází, ztrácí a rozpouští, zkrátka působí v nějakém vizuálním poli.“¹²⁾ V tomto poli se

10) J. Aumont, c. d., s. 109.

11) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. UGE 10/18, 1977, s. 69. (Česky viz Ch. Metz, *Imaginární signifikant*. Praha 1991.)

12) J. Aumont, c. d., s. 33.

pro nás uskutečňuje pohyb percepce. Jacques Aumont proto trvá na vzájemné soupřítomnosti vnímaného a vnímajícího: „Jestliže filmujícího neodděluje od filmovaného žádné sklo, pak proto, že role jsou vzájemně zaměnitelné, že filmující je člověk „jako vy a já.“¹³⁾ Jestliže se oko proměňuje, tělo je nehybné: je to tělo diváka usazeného na své sedačce. Lze ho přirovnat k cestujícímu na železnici, který zároveň vidí (svým proměňujícím se okem) ubíhat krajinu venku. „Pohyblivé oko, nehybné tělo: v této situaci je vše, vlak nahrazuje „ekologického“ diváka malířských krajinek [...] onou podivnou, neduživou bytostí [...] jež je však zároveň nadána všudypřítomností a vševidoucností, totiž filmovým divákem.“¹⁴⁾ Takže divák je na jedné straně nadán absolutní všudypřítomností a na druhé straně je paralyzován. Jeho nehybné tělo je mimo rám, a je místem čtení, porozumění.

Řekněme spíše, že tělo je divákem zapomenuto: toto nehybné tělo, přibité na svou sedačku, během filmové projekce neexistuje. Úplně jako kdyby v rámci operace spočívající v zaujetí hlediska perspektivního diváka, empirický divák opustil onen povinný referenční bod normálního vnímání, totiž své vlastní tělo. Takže výsledkem nastolení rámu obrazu chápaného jako jeho hranice je u diváka *zapomenutí jeho vlastního těla*, což mu umožňuje vstoupit do perceptivního systému filmu, integrovat se do pohybů filmu.

Čím se tedy stává divák během projekce? Nebo přesněji: jak se prožívá? Jeho vlastní tělo jako hmotný referenční systém je mimo rám, zatímco jeho perceptivní systém je filmem jakoby schlamstnut a situován tam, kam se ho film rozhodl umístit. Perceptivní systém neoddělitelný od mysli, jenž rozpoznává a uchopuje smysl toho, co rozpoznala. Lze diváka myslet jako ryzí mysl napojenou na perceptivní systém podmíněný filmem? Znamenalo by to ustavit zlom ne už mezi obrazem a jeho divákem, nýbrž mezi dvěma částmi diváka. Ten by v tomto případě byl onou neduživou bytostí, již popisuje Jacques Aumont.

Výše jsme s Bergsonem viděli, že veškeré bezprostřední rozpoznání, veškerá perceptivní akce vyžaduje tělesné zprostředkování. Vlastnosti filmové látky se sice liší od vlastností látky přirozené, zůstávají však přece vnímatelné. Lze tedy vznést hypotézu, že film klade divákovo tělo mimo rám, aby mu poskytl *jiné tělo*. Jiné tělo schopné být zprostředkovatelem vnímání. Jedná se o hypotézu Jeana Louise Schefera, na jejíž argumentaci se teď podíváme.

Substituce imaginárních těl

Viděli jsme, že Jean Louis Schefer charakterizuje filmového diváka jako bytost prožívající časovou zkušenost, zkušenost paměti. Když rozvádí tuto zkušenost, kterou divák prožívá během projekce, udává také, že vše začíná ztrátou našeho těla. Nejprve je však třeba definovat objekt této ztráty, „tělo“: „Vždy vidíme jen část světa, do nějž je možná extenze našeho virtuálního těla (předvídaní a představování našich pohybů). Také díky tomu můžeme v jediné kouli držet dohromady, tvořit masu – nikoli se zahrnovat, syntetizovat, ani spojovat své kruhy – imaginární formy, barvy a pohyby, jež nás poutají právě

13) Tamtéž, s. 32.

14) Tamtéž, s. 45.

k centru našeho těla.¹⁵⁾ „Tělo“ zde není chápáno po lékařském způsobu. Je spíše tím, co si pod ním představujeme, je referencí našich percepcí, díky němu tyto percepce drží pohromadě, tělo zakládá jednotu smyslů. Schefer ho takto chápe jako těžiště, které nás drží ve světě, které nám umožňuje obývat svět. Toto tělo tedy rozhodně není „imaginární“, má-li použití tohoto slova naznačovat jeho neexistenci. Je spíše „představovaným“ tělem: například tím, co si z našeho těla představujeme, když se ho chystáme použít.

A právě *toto* tělo film nechává zaniknout: „Film zde tedy začíná něco zvláštního: nechává zmizet těžiště (díky němuž jsou v našem vnímání přítomny virtuální body nezávislé na jakékoli struktuře a na jakémkoli spektakulárním prvku: ty zajišťují prostě to, aby představivost viděla pohyb, a nikoli své možnosti, předchází tak přemístění, a dovoluje nám *nejít se tam podívat*); nechává v nás zmizet svět, jediným tahem nás smazává.“¹⁶⁾ Toto imaginární tělo zajišťující naše spojení se světem je během projekce filmu ztraceno, je mimo rám, patří k jinému univerzu.

Podle Jeana Louise Schefera to však filmu nestačí: jako by využil našeho zmrzačení a vedl nás k nějakému jinému, ke kolísajícímu světu: „Ze zesnulého těla přežívá těžiště, a tento bod kolísá ke světu, který je méně obyvatelný[...]. Jako kdyby s tímto prvním tělem zmizel svět a ten, který zůstává, přetrvává, buduje se a „otálí“ ve svých zjevech, je vlastně jen váháním světa.“¹⁷⁾ A divák se ocitá vržen do tohoto nejistého světa, jenž tak získává svou konzistenci a šíří: „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?“¹⁸⁾ Divák je tedy vydán zkoumání svého místa uvnitř filmu. *Divák na sebe bere tělo* v rozporné, kolísavé a fluktuující sukcesi svých přítomností ve filmu. Úplně jako kdyby akt filmu spočíval ve vytvoření jiného těla, imaginárního těla (i když první tělo je, jak jsme viděli, stejně tak imaginární), těla, jež se stane tělem filmového diváka. „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, to by byla nová amputace tohoto nepopiratelného celku. Takové tělo je přeci významem ještě předtím (nebo zároveň, v simultaneitě, o níž nemáme žádnou představu až do okamžiku, kdy k nám doveden filmovou lucernou dorazí onen svět, do kterého nevstupujeme), než se stane odrazem nějaké anatomie. Tyhle dvě věci nás zarážejí: zaprvé 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).“¹⁹⁾ Divák zbavený svého „obvyklého“ imaginárního těla (imaginárního těla, které ho udržuje ve vztazích se světem, ve kterém žije) zkoumá *jiné tělo, které mu nabízí film*. Jak říká Schefer, divák simuluje toto nové tělo, které zakouší „jako simulaci sebe sama“. Toto tělo přesto rozpoznáváme: je totiž extenzí našeho

15) Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, s. 127.

16) Tamtéž, s. 127n.

17) Tamtéž, s. 109. Viz také Scheferův článek v tomto čísle: Jean Louis Schefer, *Zločinecký život*, s. 36.

18) Tamtéž, s. 110. Viz také Scheferův článek v tomto čísle.

19) Tamtéž, s. 102. Viz také Scheferův článek v tomto čísle.

těla. Je totiž jiným imaginárním tělem, „*analogickým*“ tělem, dokážeme ho chápat, můžeme se postavit na jeho místo, to znamená rozpoznat ho. A toto tělo je významem. Tento výraz je zde třeba chápat v jeho doslovném smyslu: v rámci zkoumání tohoto těla film získává pro diváka smysl, v rámci konstrukce tohoto imaginárního těla se film utváří. Schefer toto zkoumání popisuje takto: „Mé pokusy přivlastnění prostoru jsou provázeny neobvyklými proporcemi, reliéfy a vzlety: svět nás neustále zkoumá, zkoumá nejenom celé vědění mého těla, zkoumá ono tělo, které je větší než já a které nikdy nebude muset létat, či slézat strmé stěny s tak málo percepce, s tak řídkými pocity, zkoumá ono tělo, které žije jen chvíli a které je prostřednictvím pocitů výsadním způsobem spojeno s imaginací pohybu.“²⁰⁾ Svět filmu získává smysl skrze pocity vyvolané perceptivními pohyby, v odhalení míst, kam film situuje hledisko, a v odhalení perceptivních pohybů, jež se skládají vycházejí z takto odhalených míst. Tyto pohyby jsou zároveň percepce světa i pohyby ve světě.

Nechápejme to tak, že divák vyměňuje tělo zbavené významů za jiné, které by bylo signifikantní svou novostí. Imaginární (individuální) tělo diváka vytváří jeho způsob bytí ve světě, vytváří jeho osobní apropiaci světa: je signifikantní, jeho význam je však pro jeho vlastníka banální, zatímco toto nové tělo vytváří pocity nám neznámé, které jsou o to ostřejší. Zde nesmíme spadnout do pastí pojmu „imaginární“. Zdá se, že poukazuje k tomu co neexistuje, k ne-reálnu. Ale toto imaginární tělo, které všichni máme, velmi reálným způsobem řídí naše chování a náš způsob jednání ve světě. Zkusíme-li či nezkusíme toto či jiné gesto, závisí na tom, jestli dopředu věříme v jeho úspěch či neúspěch, závisí to na myšlení našeho těla: těla, které si představujeme.²¹⁾

Bez tohoto přenosu do imaginárního filmového těla, jenž implikuje sledování filmu, nelze pochopit fyzický strach, který divák zakouší. Marc Vernet ve své knize *Figures de l'absence* ukázal, proč prostý pomalý pohyb jízdy kamerou vpřed dokáže pro diváka znamenat „riziko“. Jízdu kamerou vpřed Laverovým domem ve filmu *DÁMA Z JEZERA*, kterou kamera-detektiv zkoumá chodbu, v níž se každou chvíli může vynořit hrozivá figura, Marc Vernet komentuje takto: „Jízda kamerou vpřed nalepuje můj pohled na pohled postavy a tím, že ho nasává do prázdnoty kulis, ruší veškerou čelní ochranu, veškeré prostředkování (i lehkou distanci), jež by umožnily utlumit nával překvapení, o němž víme, že nebude příjemné.“²²⁾ Co jiného by mohlo být tím, co není chráněno, ne-li imaginární tělo postupující touto hrozivou chodbou?

Paradoxy konstituce diváka

Za to, že je postaven mimo rám a že se angažuje v aktu percepce obrazu, získává divák jiné tělo: imaginární tělo – stejně imaginární, jaké bylo to jeho – jenže se jedná o filmové tělo, o tělo vytvořené filmem, kterému vratkost filmového obrazu dává neobyčejné možnosti.

20) Tamtéž, s. 158.

21) Pro přesnější charakteristiku imaginárního těla odkazujeme například na knihy psychoanalytika S a m a - A l i h o: *Corps réel, corps imaginaire* (Dunod, 1984) a *Le corps, l'espace, le temps* (Dunod, 1990).

22) Marc V e r n e t, *Figures de l'absence*. Cahiers du cinéma, 1988, s. 43.

Znamená to, že jsme vyměnili možnost ryze duchovního diváka s neduživým, paralyzovaným tělem, za možnost plně hmotného diváka, byť je tato hmotnost imaginární? Netvrdíme tak, že film je pouhým sledem pocitů v nejfyzičtějším významu tohoto slova? To bychom zapomněli na naše zjištění z minulých kapitol. Ano, divák tvoří s filmem jednotný celek v míře, v níž se ve filmu musí angažovat, aby vyměřil jeho pohyby: to je první typ rozpoznání, který jsme studovali. Ale aby vyměřil pohyb jako celek, aby byl syntézou tohoto pohybu – převezmeme-li pojmy Jeana Louise Schefera – musíme předpokládat, že toto imaginární tělo má také nějakou mysl: ta je místem, kde se pohyb stává signifikantní, kde ve svém doznění získává smysl. A jestliže divákovo imaginární tělo rozpoznává takovýto pohyb filmu jako pohyb, který ve filmu předtím prožil (druhé rozpoznání), pak proto, že časoprostorová konfigurace spojená s tímto pohybem byla zachycena divákovou myslí.

Divák tedy není ani čirou myslí, ani čirým tělesným mechanismem zachycujícím jen fyzické pocity. Je úplnou bytostí, v níž je propletení mysli a těla naprosté: je myslí, která je myslitelná jedinečně na základě imaginárního těla, které pro ni vytváří film. A je zároveň imaginárním tělem, které lze vytvořit jedinečně díky tomu, že její mysl dokáže přijmout jako virtuální totalitu. Mezi myslí a tělem vládne naprosté, i když křehké spojení. Mysl nikdy neví, čeho je tělo schopno; pocity se mohou množit, protiřečit si, drobit se. Jako kdyby se tělo bez přestání snažilo mysl přesáhnout, přestože to není možné, neboť je pro něj nepostradatelná. A bezpochyby právě zde se objevuje převrácení spojení, které je implikováno vztahem divákovy mysli k jeho novému tělu: jestliže se mysl obvykle prožívá uvnitř svého těla, jestliže se zdá, že tělo obývá, ve filmu je tento vztah daleko paradoxnější: v první řadě proto, že je to tělo, které sídlí v myslí. Víme nakolik filmové pohyby – tedy pohyby imaginárního těla stvořeného filmem – nabývají smysl teprve prostřednictvím virtuality vytvořené divákovou myslí uvnitř této mysli. Zároveň však uvnitř světa filmu život mysli na tomto těle závisí: z tohoto hlediska se situace obrací a mysl přechází do těla. Zkoumali jsme příklad takového převrácení ve scénách filmu ROMA: ze všeho nejdříve jsme čirou myslí nadanou perceptivním systémem, která vidí filmovou matronu; pak ji uchopujeme pohledem mladého Felliniho, tedy z jeho těla, které nás obsahuje, a nyní ji vidíme, jak se stala Messalinou. Mezi tímto tělem a touto myslí se ustavuje celý systém *vzájemných inkluzí, jejichž logika převzatých rozporů vytváří uvnitř daného filmu vlastní vztah těla a mysli obyčejného diváka*.

Není divu, že Jean Louis Schefer tvrdí, že postavou symbolizující film je monstrum: mysl mučená v znetvořeném těle; monstrum je znázorněním změny měřítka, z níž Schefer dělá prvotní charakteristiku filmu: „(Filmová realita) je v první řadě proměnou proporcí viditelného, jejíž jsem bezpochyby posledním soudcem, ale také tělem a experimentálním vědomím.“²³⁾

Tělo a čas

Postavení divákova těla mimo rám vytváří plnost obyčejného diváka. Nezapomínejme však, že toto experimentální vědomí – divákova mysl – není osvobozeno od svého času.

23) J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, s. 22.

Viděli jsme, že filmový obraz-pohyb je zářamován v čase: každá zkušenost, každá osvojovací zkouška těla podléhá časovému tlaku. Rozdíl vlastní rychlosti (implikovaného času) pohybů vyvolává rozdíly v prožívaném čase, v cítění času: Jacques Aumont definuje interval jako „zachovávanou vizuální vzdálenost mezi dvěma záběry“, a činí z něj teoretický operátor „časové syntézy v kinematografii“.²⁴⁾ Dokonce i dlouhý závěr, který podle všeho interval popírá, je určen absencí následujícího záběru, očekáváním tohoto záběru. Také syntéza, o níž mluví Jacques Aumont, je syntézou v pohybu: syntézou, která se neustále buduje, avšak v rámci svého budování si odporuje, vyvrací se, opravuje se. Jedná se o syntézu diskontinuitních, nesourodých momentů, které se smíchávají a popírají. Především pak jde o syntézu, která stále nadchází, nastává. Úplně jako při počítání průměru, které se provádí neustále znovu a znovu, přetváří se s každou novou číslicí. Také jeho jednota tedy stále nadchází. Film může získat svůj plný smysl, teprve jakmile je dokončen (paměťová interpretace, kterou navrhuje Cohen-Séat), a stejně tak pohyby, z nichž je sestaven, mohou vytvořit celek teprve za své absence v mysli diváka.

Film netvoří nic než sukcesivní (někdy simultánní) difference, jež jsou zároveň prostorové i časové. Schefer to vyjadřuje takto: „Vyjadřují se ve mně vztahy variace trvání a vztahy variací obrazů.“²⁵⁾ Tyto variace implikují ony rozporné vztahy vzájemných inkluzí, kdy se mysl a tělo neustále vzájemně obsahují, kdy má mysl obsahuje obrazy, jež mě obsahují jako tělo atd. Takže připustíme-li se Scheferem, že „všechny vzpomínky mého života jsou jen trváním obrazů, jež jsou pokažené a zčásti zaslepené onou temnou skvrnou, kterou představuje moje minulá přítomnost v nich, či soustředění veškeré mé naděje, že jsem tam byl,“²⁶⁾ chápeme, proč se Scheferovi vnucuje myšlenka představená v druhé kapitole této knihy, že film je paměť: přesněji, že se utváří v paměti uvnitř divákovy mysli. A chápeme také, proč Gilbert Cohen-Séat tvrdí, že film vyrábí „vhodně vyjádřené, přesné a určité vzpomínky a [že] látka těchto vzpomínek plodí systémy souzení a pravdy“.²⁷⁾ Tento paměťový život filmu, podepřený prací obou typů rozpoznávání, konstitucí filmových časoprostorů, a konstitucí imaginárního těla, ve kterém sídlí a je obsažena naše mysl, a také schémata souzení, která tento život plodí, se pokusíme poznat na několika sekvencích filmu ROMA: budeme zkoumat jejich formu, větvení a vývoj. Pokusíme se sledovat prvotní příklad rozvinutí paměti, jenž představuje tento film, a dát tak naší konstrukci konkrétní podobu. Především bychom však chtěli vyjavit, že život filmu, jeho rozvinutí, implikuje rozdvojení vnímání času. To znamená, že vzdálenost – určitým způsobem prostorová – mezi tělem a myslí diváka je vztažena k posunu v čase, nebo spíše k posunu času. Proto se film rozvíjí v čase jako ve své přirozené látce.

Přeložil Michal Pacvoň

24) J. Aumont, c. d., s. 98n.

25) J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, s. 161.

26) Tamtéž, s. 160.

27) G. Cohen-Séat, c. d., s. 116.

ILUMINACE

Jean-Pierre Esquenazi: Mysl a tělo diváka

Přeloženo z francouzského originálu:

Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*.

L'Harmattan, Paris 1994, s. 95 – 110.

Citované filmy:

Dáma z jezera (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1947), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Paříž, Texas* (Paris, Texas; Wim Wenders, 1984), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Roma* (Federico Fellini, 1972).