

Články

ODRÁMOVÁNÍ

Pascal Bonitzer

Perspektiva, setkání malířství a euklidovské geometrické optiky, zázračné podřízení figurujících těl matematickým idealitám, celá tato renesanční věda má hluboce dvojznačný smysl, jak si všímá Panofsky v textu *Perspektiva jako symbolická forma*: „Je stejně tak přípustné pojímat historii perspektivy jako triumf smyslu pro realitu, konstitutivního pro distanci a objektivitu, i jako triumf touhy po moci, jež sídlí v člověku a která popírá veškerou distanci – pojímat ji jako systematizaci a stabilizaci vnějšího světa stejně jako zvětšení sféry Já. Perspektiva též nutně musí přinutit umělce, aby se stále zabýval smyslem, v rámci něhož má používat tuto ambivalentní metodu: má se perspektivní rozmístění malíře řídit místem, jež zaujímá ve skutečnosti divák [...], nebo je naopak třeba žádat po divákovi, aby se myšlenkově adaptoval na rozmístění, jež zvolil malíř?“¹⁾

Mezi teoretickými hádkami zplozenými touto alternativou cituje Panofsky otázku vzdálenosti (dlouhé nebo krátké) a šikmosti či nešikmosti hlediska; zatímco dlouhá vzdálenost a frontální pohled udržují diváka mimo, ve vnějšku namalované scény, krátká vzdálenost a šikmost hlediska „chytají“ diváka do vnitřku obrazu.

Z tohoto svádění diváka dispozitivem vytěžilo klasické malířství ještě větší efekt, za cenu ohromující centrifugace kompozice. Nejslavnější obraz pohrávající si s tímto efektem je, jak známo, *Las Meninas* (Dvorní dámy) od Velásqueze, který zobrazuje scénu, jejíž hlavní herci jsou situováni vně obrazu, na místě samotného diváka: jejich obraz je překvapivě a propastně (*en abyme*) evokován zrcadlem situovaným na úběžníku perspektivy; ale to, co je činí tak přítomnými, tak nezbytnými ve scéně, je to, že všechny pohledy postav z obrazu jsou namířené k nim, k těm, kteří pózuji pro malíře vytvářejícího svůj autoportrét.

Asi na žádném jiném uměleckém díle nejsou vzájemné pozice umělce a vládce – přinejmenším v klasické epoše – zobrazeny tak mazaným, napjatým a dramatickým způsobem (činíc z anonymního diváka fascinovaného svědka a soudce tohoto dramatu). Není pochyby, že Velásquez zde říká o mnoho víc, než se zdá, že říká, a že tolik zde ukazovaného umu a odvahy sděluje cosi o napětí mezi pokorou dvořana a mistrovstvím umělce. Reprezentace není, pokud vůbec kdy byla, tímto maniakálním zdvojením viditelného; je také evokací skrytosti, hrou na pravdu s poznáním a mocí.

Prostor bez politického či náboženského vládce, prostor moderní reprezentace je též přecpán mezerami, výzvami neviditelného a skrytého, přestože se tato hra zkomplikovala, či spíše zatemnila, a zároveň zploštila a zjednodušila. Cremonini, Bacon, Adami, určití

1) Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*. Paris 1975, s. 160n.

hyperrealisté, Ralph Goings nebo Monory – mohli bychom uvést více příkladů – si hodně hrají se skrýváním a odrámováním, které činí z obrazu místo tajemství, přerušené a pozastavené narace, místo tazání se, jež zůstává navěky bez odpovědi. Odrámování je zcela něco jiného než „šikmý pohled“ klasického malířství. Například Cremonini: jeho koupelny, milenecké pokojíky, vlaková kupé (*Les Parenthèses de l'eau /Odbočky vody/, Posti occupati, Vertiges /Závratě/* atd.) se mi zdají zajímavější, každopádně svůdnější než *Cavaliers (Jezdci)* a *Boeufs tués (Zabití býci)* z jeho prvních pláten, právě kvůli neobvyklým úhlům, končetinám zkráceným na kusy, matným odrazům v kalných zrcadlech, jejichž pozadí jsou strašidelná. Je pravda, že částečná neviditelnost dekorace a osob je zde, oproti *Dvorním dámám*, nedůležitá z hlediska identity, skutečných tváří osob: jedná se o kohokoli, kdekoli: průměrného člověka, obyvatele masy. Přesto se efekt tajemství, úzkosti, poloviční noční můry zmocňuje diváka. V této souvislosti mě udivuje, že bylo tak málo postřehnuto, nakolik malířství v podobných případech cituje či podobá se filmu.

Není to film, kdo vynalezl prázdné pole, neobvyklé úhly, těla rozčleněná na části nebo na detaily? Rozkouskování figur je dobře známým kinematografickým efektem; mnoho se glosovalo o monstróznosti detailu. Odrámování je méně rozšířený efekt, navzdory pohybům kamery. Ale pokud je odrámování kinematografickým efektem *par excellence*, je to přesto právě kvůli tomuto pohybu, jenž dovoluje pomocí odrámování vstřebat, stejně jako ukázat, efekty prázdnoty.

Například nějaká žena otvírá zešířena oči v hrůze před podívanou, kterou vidí jen ona sama. Diváci vidí na plátně, na obraze, výraz hrůzy této ženy, směr jejího pohledu, ale ne předmět, příčinu tohoto zděšení, nacházející se mimo rámec. Vzpomínám si takto na jedno plátno od (spisovatele) Dina Buzzatiho ukazující křičící, očividně nahou ženu, zachycenou po ramena v rámu okna, myslím, nebo prostě v konvencionalizovaném komiksovém čtverci, s očima fixovanými na cosi neznámého, situovaného soudě podle jejího pohledu přibližně ve výši jejích kolen; titulek napsaný na témže plátně tak, jako tomu bývá v komiksu, zdůrazňuje s dokonalým sadismem banální otázku (co ji přimělo takhle křičet? – nevzpomínám si na přesný text), enigmatický charakter věci, o níž se jedná. Na obraze (a podobně na fotografii) je tajemství evidentně odsouzeno k tomu, aby zůstalo zahaleno, jako hrůza vyjádřená tváří ženy, neboť na obraze neexistuje diachronní odvíjení. Naopak ve filmu (a v komiksu, který imituje princip filmu) přerámování, protipole, panorama atd. mohou – a tedy jistým způsobem musí, pokud autor nechce být obviněn z toho, že schválně frustruje diváky – ukázat příčinu této hrůzy, odpovědět na otázku, kterou klade oseká scéna divákům, ba i odpovědět na výzvu, kterou rozevírá tato propast: zaplnit ji, třeba vytvořením uspokojujícího zdání příčiny, jinak řečeno takového, díky kterému by diváci mohli skutečně zakusit zděšení.

Každé řešení kontinuity bezpochyby přivolává náhradu, nápravu. V daném případě můžeme poznamenat, že toto řešení kontinuity je dvojí: scénografické a narativní. Ony dva záběry se nekryjí. Druhý je produkován prvním, v tom smyslu, že udělat z *rámu masku*, tedy hybatele tajemství, nutně znamená zapojit vyprávění.²⁾ Na něm je, aby zaplnilo

2) Známe bazinovské rozlišení mezi rámem a maskou. „V rozporu s tím, co se často ozývá z úst odborníků, hranice filmového plátna nevytyčuje pole obrazu, nýbrž maska, která může pouze odmaskovat část reality. Rám soustřeďuje prostor směrem dovnitř, a naopak všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se údajně

mezeru, *terra incognita*, skrytou část reprezentace. Na obraze Buzzatiho, jako na každém obraze, je na divákovi, aby převzal úlohu tohoto vyprávění, neboť obraz může pouze kouskovat. Není to náhoda, pokud jeden z mála filmařů mrzačících bez milosti těla rámováním, systematicky a bez lítosti „lámající“ prostor – chci mluvit spíše o Bressonovi než o Ejzenštejnovi – se proslavil tím, že promýšlel „kinematograf“ v pojmech malířství (viz jeho *Poznámky o kinematografu*). Straub, Durasová, Antonioni jsou také malíři, skrze používání neobvyklého a frustrujícího rámování. Uvádějí do filmu cosi jako nenarrativní napětí. Jejich mezerovitá scénografie není určena k tomu, aby se vyřešila na jednom „totálním obraze, do nějž se vřazují fragmentární elementy“, jak to chtěl naopak Ejzenštejn ve svých *Úvahách filmaře*. Přetrvává tam, že záběru do záběru, určité napětí, které „vyprávění“ nelikviduje; nenarrativní napětí, způsobené úhly, rámováním, výběrem objektů a trváním, které rozvíjí naléhavost pohledu (jako to dělá Buzzatiho plátno v erotickém modu), přičemž se toto filmové cvičení zdvojuje a prohlubuje o mlčenlivou otázkou po své funkci.

Odrámování je perverze, která ironizuje funkci filmu, malířství, ba i fotografie, jako forem cvičení práv pohledu. Je třeba říci deleuzovskými termíny, že umění odrámování, přemístění úhlu, radikální excentricnosti hlediska, které mrzačí a vyvrhuje těla mimo rám a zaměřuje se na mrtvé, prázdné, sterilní zóny prostředí, je ironicko-sadistické (jak je to zřejmé u Buzzatiho obrazu). Ironické a sadistické natolik, nako-lik tato excentricnost rámování, principem pro diváky frustrujícím a pro „modely“ (bressonovský termín) mrzačícím, odhaluje krutou nadvládu, dotek agresivní a chladné smrti: použití rámu jako ostří, vytlačení života (viz například objetí milenců na *Vertiges* od Cremoniniho) na periférii, mimo obraz, zaměření se na pochmurné nebo mrtvé zóny scény, pochybné opojení triviálními předměty (viz sexualizace umyvadel, toaletních potřeb z koupelen, opět u Cremoniniho), v nichž se uplatňuje arbitrárnost pohledu vedeného takto zvláštním způsobem a možná potěšeného tímto sterilním hlediskem.

Možná. Neboť tento pohled především nemá než fantomatickou existenci. Pohled není hledisko. Byl by, kdyby existoval, slastí tohoto hlediska. Je to bizarnost hlediska, která jej předpokládá, bizarnost implikovaná odrámováním, neboť to, co nazývám možná nevhodně odrámováním – tato úchylnka rámování, která nemá nic společného s šikmostí hlediska³⁾ – není ničím jiným než touto zvýrazněnou bizarností. Tato bizarnost je zvýrazněna díky tomu, že v centru obrazu, jenž byl v klasické reprezentaci v zásadě obsazen symbolickou přítomností (obraz vládců ve skle v *Dvorních dámách* například), není nic, nic se v něm neděje. Oko navyklé (naučené?) okamžitě centrovat, jít do středu, nenachází nic a vrací se k periférii, kde se ještě cosi zachvívá, na hranici zmizení. *Fading* reprezentace, které se též často odráží na postavách, v tématech výše popisované reprezentace: prázdná auta a liduprázdné drugstory Ralpa Goingse, zneklidněná těla u Bacona,

rozšiřuje donekonečna, do světa. Rám je dostředivý, filmové plátno odstředivé.“ (Viz André Bazin, *Malířství a film*. In: T ý ž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 145.) Není k tomu co dodat, kromě toho, že ony dvě vlastnosti se mohou vzájemně narušovat, jako to ostatně ukázal Bazin.

3) O šikmosti hlediska a sutuře subjektivní pozice diváka v klasickém filmu: Jean-Pierre O u d a r t, *La Suture*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 209 a 211.

polomrtví slepci Cremoniniho⁴⁾, začerněné oči Monoryho... Ironie, to znamená ukazovat chladně, říkat chladně mrtvolnost.

Tato obsese po vládci v prostoru bez vládce, tato obsese místa vládce, korelativní velmi často k hysterickému neo-vládcovství (hyperrealismu), mají v sobě jistě něco nepříjemného a hrozného ve své vlastní svůdnosti. To je umrtvující stránka odrámování, jež je bolestná a bez humoru.

Film ovšem poskytuje v tomto směru více možností, možná kvůli pohybu, jenž je jeho zákonem, a událostem, které je nucen produkovat: události ve filmu, všechno to, co ohrohuje rám, mají vždy formu humoru – gag, to znamená netragická katastrofa, která není ani na začátku (hřích), ani na konci (trest), ale objevuje se uprostřed a postupuje skrze opakování, je prototypem kinematografické události –, a v tom je moc *rozhoupanosti* hlediska a situací, jež specificky náleží k filmu. To, co je důležité například u Godarda, není ani rámování, ani odrámování, ale to, co přichází omráčit rám, jako stopy videa na povrchu plátna, linie a pohyby, které narušují veškerou vládnoucí nehybnost pohledu. To, co je podstatné v zastavených záběrech 6 x 2, není zjevný sadismus statického rámu, ale trvání, které se tam shromažďuje, aby vytvářelo události z hlasu, z gest. Odrámování v tomto smyslu není rozkouskovávajícím dělitelem (tím je jen z hlediska ztracené klasické jednoty), ale je naopak násobitelem, tvůrcem nových uspořádání.⁵⁾

Přeložila Helena Bendová

Přeloženo z francouzského originálu:

Pascal Bonitzer, *Décadrages*. In: Pascal Bonitzer, *Décadrages (Peinture et cinéma)*. Éditions de l'Étoile, Paris 1985, s. 79 – 85.

Citované filmy:

6 x 2 (Jean-Luc Godard, 1976).

4) Althusser komentoval (v textu *Cremonini, malíř abstraktní*) u Cremoniniho tuto nevidomost a tuto lhostejnost tváří a zvláštní absenci, již jsou pronásledovány: „Čistě negativní absence, absence čistě humanistické funkce, která je jimi odmítána a která je odmítá; a pozitivní determinovaná absence, absence struktury světa, který je determinuje, který z nich dělá anonymní bytosti, jimiž jsou, strukturální efekty reálných vztahů, jež jim vládnou.“ O trochu dále v témže článku Althusser připojuje: „Nemůže ‚namalovat‘ tuto abstrakci jinak než za podmínky, že je přítomen ve své malbě ve formě determinovaných vztahů, které maluje: ve formě jejich absence, což v daném případě znamená ve formě *své vlastní absence*.“ Je třeba pod tím rozumět, předpokládám, odmítnutí jakékoli spekulární, narcistické idealizace. Zvláštní je, že toto odmítnutí zanechává stopu, zvýrazněnou absencí (zvýrazněnou pro Althussera přinejmenším tím, že ji tam vidí zdvojenou). A stejně tak dobře můžeme vidět v takovéto „absenci“, která zároveň velkými čarami upírajícími obrazu hloubku přehrazuje plátno, čisté vepsání matného, mizejícího subjektu do „diskursu vědy“ (kam se Althusser snaží přiřadit pikturální výpovědi Cremoniniho) subjektu, jenž není ničím jiným než onou zvýrazněnou absencí.

5) Článek byl prvně publikován v Cahiers du cinéma č. 284, leden 1978.