

FILMOVÝ OBRAZ JAKO MÉDIUM OTŘESU MYŠLENÍ

// Cinema screen as a medium of rupture in thought

Martin Charvát

ABSTRACT

The main objective of the paper is to present cinema screen as a medium of rupture in thought. In this respect I refer to the philosophy of Gilles Deleuze. In his writings about cinema, Deleuze says that after the Second World War the Italian neorealism came up with new concept of screen which he calls time-image. In the time-image is the main theme the time itself and we are exposed (as well as the actors in the film) to the purely optical and sound situation. These events lead to the sensomotoric break. The screen affects us and has the potential to produce a specific kind of "spiritual life" which exercises the highest activity of thought. But this highest spiritual activity is conditioned by the shock which is derived from the screen itself.

KEYWORDS

Deleuze, Gilles – cinematography – affect – shock – screen

1. Otřes a filmový obraz

Francouzský filosof Gilles Deleuze se v dvousvazkovém díle věnovaném filmu nazvaném *Film 1. Obraz-pohyb* a *Film 2. Obraz-čas* (Deleuze 2000, 2006b) z let 1983–1985 snaží předložit nikoliv historii kinematografie, ale taxonomii filmových obrazů. Tato taxonomie již byla podrobena mnohým pokusům o aplikaci, avšak mnohem zásadnější je myšlenkové pozadí, ze kterého Deleuze formuluje své názory. Zejména se jedná o pojetí kinematografie jako specifického média, které má schopnost zasahovat myšlení jako takové, dokonce vyvolávat v myšlení otřes, a o kterém nelze uvažovat bez souvislosti k danému historicko-společenskému uspořádání, s nímž je v součinnosti. Cílem studie je tedy předložit, v návaznosti na Deleuzovu filosofii, pohled na filmový obraz jakožto specifické médium, skrze které lze dospět k otřesu myšlení a zároveň tak dosáhnout čistě spirituálního života. Filmový obraz totiž specifickým způsobem rozšiřuje naše vnímání, ba dokonce se dotýká přímo naší tělesnosti, uvádí ji do pohybu spolu. Stejně tak však filmový obraz, a tak zní hlavní hypotéza této studie, uvádí do pohybu naše myšlení. Skrze tzv. čistě optické a zrakové situace dochází k senzomotorickému zlomu, tedy k vyřazení schopnosti reakce, a my jsme tak vystaveni něčemu nepřijatelnému, ba dokonce nesnesitelnému. Ovšem tento moment otřesu, jenž se děje díky filmovému obrazu, dává zapomenout na naše obvyklé schematismy vnímání, a vytváří tak novou rovinu duchovního života, který byl uveden do pohybu právě tím, že ve filmovém obrazu došlo k ruptuře, k rozpadnutí, k dezintegraci viditelného. Jedná se o stav, kdy jsme nuceni myslet; jinými slovy, jak se budu snažit prokázat, kinematografie nám dává moc myslet, když na nás přenáší zkušenost otřesu. Od obrazu k myšlení tedy

vede vibrace, která vytváří trhlinu či puklinu v nás samých, ale zároveň umožňuje uchopit něco, co bylo pro nás dříve neuchopitelné, myslet něco dříve nemyslitelného – dosáhnout odlišné linie života. To je specifická potence kinematografie, jak ji Deleuze představuje.

Je nutné dodat, že Deleuze se ostře ohrazuje vůči psychoanalytickým či interpretacím kinematografického média vycházejících z lingvistických modelů. Důvodů je hned několik. Například teorie kinematografie Christiana Metz je odvislá od pojmosloví (strukturální) lingvistiky. Metz aplikuje na filmové obrazy pojmy jako například syntagma. Filmoví teoretici, kteří se odvolávají na lingvistický model, alespoň jak Deleuze tvrdí, redukuje filmový obraz na výpověď, a do závorek se tak dostává jeho konstitutivní charakter; pohyb (Deleuze 1998: 72). Podobně je to tomu s užíváním psychoanalytických pojmů. Technika rámcování se dá vždy opsat pomocí pojmu kastrace, ale znovu zde dochází k výrazné redukci. V obou případech Deleuze tedy vidí zásadní problém, který je založen na přesvědčení, že pokud se zabýváme kinematografií jako specifickým médiem, je nutné vypracovat nové koncepty, jež dokážou postihnout specifika tohoto média. Tato kritika v širším kontextu souvisí s poststrukturalistickým odklonem od myšlenky, že lingvistický model lze aplikovat či se jím inspirovat v mnoha různých sférách vědeckého bádání. Příkladem může být Lévi-Straussovo využití fonologického modelu v etnografii atd. „Nadvláda“ lingvistického modelu je postupem času mnohými autory, mezi něž Deleuze také patří, ostře napadána; hlavním motivem kritiky je tvrzení, jak již bylo naznačeno výše, že pokud použijeme lingvistický model na jiné médium, než je jazyk sám, dochází k nepatřičné redukci.

Deleuzův přístup ke kinematografii je v mnoha ohledech unikátní, je však poněkud s podivem, že recepce jeho díla věnující se filmovému obrazu se konstitovala teprve nedávno, zejména v angloamerickém prostředí. Jedním z cílů této studie je také poukázat, jakou roli může hrát Deleuzova (v mnoha ohledech náročná) filosofie pro analýzu filmu jako specifického média vytvářejícího novou pedagogiku vnímání, která by nebyla odvislá od lingvistických či psychoanalytických modelů, ale používala by specifické pojmy „vytvořené“ za účelem detailního popisu podstaty filmového obrazu.

Protože podle Deleuze má kinematografie estetickou funkci, je nutné se nejprve seznámit s Deleuzovým pojetím umění, v jehož rámci se ukazuje, že umění umožňuje dosažení naprosto „jiného“ světa, skrze rupturu, kterou v nás vyvolává. Dále je nutné vyjasnit, jaká je podstata filmového obrazu a jeho vztah ke smyslovému vnímání. Pozornost je věnována zejména principu tvářnosti, detailu, afekci; tyto jednotlivé pojmy jsou ilustrovány narůzných příkladech. Tématem je také neustálá hrozba vpádu ideologie do kinematografie, jež upozaduje estetickou funkci filmového obrazu; po druhé světové válce se filmová produkce stala podobnou hrozbou televize. Deleuze však ukazuje, jak je situace kolem italského neorealismu a Godardových děl specifická tím, že právě v těchto momentech dosahuje filmový obraz svého pravého určení, tedy vyvolání stavu v recipientu, kdy divák je vystaven tomu, co nedokáže podřadit pod žádné kategorie, a tím se do jeho myšlení dostává něco, co bylo pro něj dříve nemyslitelné.

2. Umění a trhlina

Pro film je naprosto zásadní, alespoň jak je Gilles Deleuze přesvědčen, jeho estetická funkce. Jakkoliv byl (a je) filmový obraz domestikován různými ideologiemi, nikdy neztratil svou uměleckou podstatu (Deleuze 1998: 87). Toto stručné tvrzení však vyžaduje další vysvětlení. V knize *Co je filosofie?*, kterou Deleuze napsal ve spolupráci s Félixem Guattarim (Deleuze, Guattari 2001a), je předložena velmi silná teze spočívající v tvrzení,

že umělecké dílo nekomunikuje. Pro Deleuze a Guattariho je pojem komunikace založen na mínění a vzájemném konsensu, kdy se pravá povaha věcí vytrácí, zestatickuje se dění života a získáváme pouhé reprezentace. Jednotliví účastníci rozhovoru spolu sice „hovoří“, ale to neznamená, že by si sdělovali něco zásadního či odlišného; každý se pohybuje ve vlastním diskurzu a zůstává hluchý k promluvě druhého. Cílem komunikace by mělo být nalezení ideálu, tj. domluvy, jako je tomu například u Jürgena Habermase, což Deleuze a Guattari striktně odmítají. Univerzální mínění je totiž mocenským nárokem, který si disciplinuje jednotlivé mluvčí, zatímco Deleuze a Guattariho zajímají události, kdy se jazyk převrací sám v sobě, škobrtá, uniká ze stálosti syntaktických pravidel, tedy snaží se uniknout jakémukoliv projevu moci:

Žijeme ve věku komunikace, ale každá ušlechtilá duše prchá a snaží se vyklouznout, jakmile ji někdo nabízí malou diskusi, kolokvium, prostý rozhovor [...] Filosofie komunikace se vyčerpává při hledání nějakého liberálního universálního mínění.

(Deleuze, Guattari 2001a: 128)

Umění oproti tomu podle obou autorů působí jako prostředník k dosažení naprosto jiného světa; stručně řečeno vytváří trhlinu:

V jednom velmi poetickém textu D. H. Lawrence popisuje, co činí poezie: lidé si stále vyrábějí slunečník, který je chrání a na jehož spodní straně si naznačují nebe, takže pod ním mohou zaznamenávat své konvence a zapisovat svá mínění; ale básník či umělec dělá v tomto slunečniku trhlinu, trhá dokonce i nebe, aby tudy vpustil trochu vichru osvobozeného chaosu a zasadil do tohoto ostrého světla vizi, která se v trhlíně ukazuje.

(Deleuze, Guattari 2001a: 177)

Tato trhlina se pak samozřejmě zaplňuje zástupy napodobitelů či záplavou komentářů (a právě to je komunikace). Umění tedy funguje jako médium k dosažení odlišného stavu, funguje jako bod, ze kterého lze vést další a další linie, ba dokonce v sobě, v záhybech jednotlivých linií barev, veršů, vět obsahuje svět naprosto odlišný, který se takto nabízí, který se takto otevírá. Tento motiv Deleuze rozpracoval již v knize nazvané *Proust a znaky* (Deleuze 1999) z roku 1964. *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta se vydává právě za stopou zkušenosti nárazu, setkání je esenciální pro takto rozvržené putování. Podle Prousta totiž člověk není sám od sebe puzen touhou po poznání, není tomu tak, že by člověk od své přirozenosti toužil po pravdě. Je tomu mnohem spíše tak, že jsme zasaženi něčím, co se nás přímo dotýká, a zároveň je to mimo nás a my nejsme plně mírou toho, co nás zasahuje. Zkušenost, ke které dochází z donucení, je asi nejlépe popsána na známém příkladu madlenky. Konzumace sušenky namočené do čaje vypravěče znejistí. Cítí zmatek, je zaplaven smyslovými dojmy. Odehrává se v něm něco neobyčejného. Sladný pocit proniká jeho tělem a bezmezná radost zachvívá vypravěčovým nitrem: „A v tom se mi z paměti náhle vynořila vzpomínka. Byla to chuť kousku madlenky namočené v čaji nebo v lipovém odvaru, který mi v neděli ráno (protože ten den jsem před mší nechodil ven) dávala teta Léonie, když jsem jí v Combray přišel popřát dobré ráno. Pohled na koláček mi nic nepřipomenul, dokud jsem ho neochutnal.“ (Proust 2001: 55). Minulost tedy nelze

oživit rozumovou snahou. Rozum totiž odhaluje minulost jako mrtvou, vybledlou a odtažitou. Naproti tomu mimovolná paměť zanáší jednotlivce do stavu „tam-tenkrát“, do dětství, do minulosti, která se před námi sama ze sebe otevírá, kterou je ale zároveň také třeba vytvořit. V průběhu hledání ale vypravěč dochází k poznání, že nejdůležitějšími jsou znaky umění. V nich se ukazují esence a jedině ony tedy znamenají dotyk transcendence, jen ony zajišťují konečnému lidskému bytí nesmrtnost. Právě dosažení nesmrtnosti skrze umění (Deleuze 1999).

Krátce řečeno: umění pracuje s tím, že zasahuje naši tělesnost, dovolává se našeho těla skrze nikoliv přenos nějaké informace (reprezentace a mínění, tj. podle Deleuzovy a Guattariho terminologie: komunikace), ale skrze přímou zkušenost nárazu, která vede k tomu, že se nám v puklině, které dílo vyvolalo, otevírá zcela nový a doposud neznámý svět, do něž lze uniknout, jež lze najednou myslet. Tato zkušenost excesu, roztržení uvádí myšlení do pohybu. Víze, odlišný svět však na nás promlouvá v dílech, kdy se tvůrce dokázal osvobodit od předchozích klišé, mínění, „roztrhl je“ a vytvořil tak možnost „myslet jinak“.

3. Filmový obraz a problematika vnímání

Každé médium vzniká v kontextu určitého problému, stejně jako každý (filosofický) pojem je výrazem pokusu o řešení tohoto problému. Filmový obraz odpovídá na otázku, která zní: Jak uvést statické obrazy do pohybu? A díky tomu kinematografie ohledává nový způsob myšlení: „Film chtěl vždy zkonstruovat obraz myšlení, mechanismus myšlení“ (Deleuze 1998: 78). Výsledkem této konstrukce se stal obraz-pohyb. Není tomu tedy tak, že by se pohyb podřazoval obrazu, že by pohyb byl pouhým akcidentem obrazu. Filmový obraz sám je obrazem-pohybem, film je tvorbou samopohybu obrazu. Fotografie je kadlubem reality založeném na principu odlévání, zatímco filmová modulace konstituuje kadlub proměnlivý, plynoucí, časový. (Deleuze 2000: 36) Deleuze se zde inspiroval filosofií Henriho Bergsona. Podle Bergsona nám zkušenost dává pouze směsi, věci se mezi sebou neustále mísí a z toho důvodu Bergson považoval změnu (dění) za základní fakt existence. Pohyb, dění je realita samotná. Každá věc je v ustavičném trvání, v pohybu a díky pohybu zase mění předměty vzájemně své pozice, dochází tak k neustálému přeskupování:

Vezměme si kousek cukru: má určitou prostorovou konfiguraci, ale v této perspektivě vždy uchopíme jen diference ve stupni mezi tímto cukrem a čímkoliv jiným. Má ale rovněž určité trvání, určitý rytmus trvání, způsob, jakým je v čase, a tento způsob se alespoň zčásti vyjevuje v průběhu jeho rozpouštění a ukazuje, jak se tento cukr povahově liší nejen od ostatních věcí, ale zvláště a především od sebe sama.

(Deleuze 2006a: 31–32)

Bergson v knize *Hmota a paměť*, z níž také Deleuze vychází při analýze kinematografie, představuje koncepci vnímání založenou na multiplicitě obrazů. Podle Bergsona totiž neexistuje vnímání, které by nebylo prostoupeno vzpomínkami. Jakmile něco vnímáme, je toto vnímání nějaké bezprostřední danosti plné detailů z naší minulé zkušenosti. Neustálý sled obrazů, kdy je aktuální vjem (jako obraz) doplněn obrazem z minulosti, spolu se znaky, které na onu minulost poukazují (Bergson 2003a: 24–25).

Vnímáme tedy obrazy, které na sebe navzájem působí a reagují na sebe. Soubor obrazů Bergson nazývá universem – tělesné věci jsou obrazy, mozek je obrazem, neboli není

rozdíl mezi obrazy, věcmi a pohybem (Deleuze 1998: 54). Ve *Filmu 1. Obrazu-pohybu* píše Deleuze: „Nazvěme Obraz souborem toho, co se jeví [...] Všechny věci, to znamená všechny obrazy, se směšují se svými akcemi a reakcemi: je to univerzální variace“ (Deleuze 2000: 76).¹ Soubor, který je nekonečný, který se různě zavínuje a zároveň rozvíjí, je multiplicitou. Bergson ale také přichází s termínem kinematografické iluze spočívající v tom, že navyklý schematismus našeho vnímání funguje podle předpokladu, že pohyb lze obnovit nehybnými řezy v prostoru. Takto se však nikdy nepodaří přiblížit dva okamžiky a pohyb je právě tím, co se odehrává mezi okamžiky, dospíváme pouze k falešnému pohybu (Bergson 2003b, Deleuze 2000: 9–10). Kritika filmu ze strany Bergsona je pádná, avšak Deleuzova aplikace koncepce obrazu-pohybu umožňuje zachytit, i přes Bergsonovy námitky vůči kinematografii, to, co je na jeho pojmu novátorského. Deleuze totiž Bergsonovi oponuje tím, že film byl zpočátku nucen, jako nově vzniklé médium, napodobovat přirozené vnímání (lépe řečeno iluzivní představu toho, jak vnímání probíhá), než se osamostatnil, k čemuž došlo díky rozpohybování kamery a střihu.

Zpočátku tedy film napodobuje iluzi vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání (Deleuze 1998: 84), přináší nový obraz myšlení, který není založen staticky. Pro západní způsob myšlení je totiž typické pracovat skrze myšlenku reprezentace, identity a zdravého rozumu. Oproti tomu Deleuze zaměřuje pozornost na kritiku identity myšlení a bytí a jako protiklad používá neustálé stávání se (v tomto ohledu se znovu inspirová Bergsonem a dále také stoickou logikou). Transparentní příklad stávání se nacházíme v *Logice smyslu* (Deleuze 2013) z roku 1969, kdy je celý proces ilustrován na pasáži z Carrollovy *Alenky v říši divů*:

Když říkám „Alenka roste“, znamená to, že se stává větší, než byla. Ale díky tomu se stává i stále menší, než je teď. Sice není větší a menší současně, avšak ve stejném čase se stává. Teď je větší, předtím byla menší. Člověk se stává větším, než byl, a stává se menším, než bude. Toto je tedy simultaneita stávání, dění, jemuž je vlastní, že uniká z přítomnosti.

(Deleuze 2013: 9)

Deleuze tedy, jakkoliv přejímá Bergsonovu koncepci založenou na multiplicitě obrazů, reviduje Bergsonovu kritiku kinematografie, a to tak, že argumentuje, že zpočátku byl film nucen napodobovat iluzivní představu toho, jak vnímání probíhá, ale později filmový obraz přináší vnímání nového typu; emancipuje se. Bergson však pro Deleuze představuje výchozí rámec jeho úvahy, Deleuze je přesvědčen, že Bergson měl k dispozici všechny

1 Ejzenštejn popisuje obraz tak, že mechanismus ustalování obrazu ve filmu (skrze montáž jakožto souvislost heterogenních prvků) probíhá podobně jako v životě, a tento proces ilustruje na zkušenost průchodu New Yorkem, kde ulice nemají jména, ale označují se například jako „Fifth Avenue“: „Bylo pro mne obtížné zapamatovat si obrazy newyorských ulic a tudíž je i znát. Ulice, označené neutrálními čísly ‚čtyřicátá druhá‘ nebo ‚čtyřicátá pátá‘ nevytvářely ve mně obrazy, koncentrující pocit celkové podoby té či jiné ulice. Abych tomu napomáhal, musel jsem zasazovat do paměti soubor předmětů, vznikajících ve vědomí jako odpověď na signál – ‚čtyřicátá druhá‘, odlišná od odpovědi na signál – ‚čtyřicátá pátá‘. V paměti se seskupovaly divadla, kina obchody, nápadné domy“ (Ejzenštejn 1959: 238). Tyto prvky se zřetězuji za sebe. Pak ovšem nastává další fáze, kdy vzniká celkový obraz ulice: „Při názvu čísla ulice se rovněž zdvihl *celý roj jednotlivých jejích prvků, ne však už jako řetěz, ale jako cosi jednotného* – jako ucelená tvář ulice, jako celistvý její obraz“ (Ejzenštejn 1959: 238, kurzíva Ejzenštejn). Tvářnost ulice jako obraz. A dále explicitně formuluje analogii: „Obraz oné ulice začínal vznikat a žít ve vědomí a v pocitech docela tak, jako se v chodu uměleckého díla postupně z jeho prvků skládá jednotný, nezapomenutelný, celistvý jeho obraz“ (Ejzenštejn 1959: 238).

možné nástroje, aby kinematografii adekvátně pochopil, jako sled obrazů, multiplicitu, která se neustále proměňuje, tj. stává se jinou. Nejedná se tedy o statické zobrazení, ale neustálou prostupnost různých obrazů.

4. Tvář – afekt – detail

Obraz-pohyb, filmový obraz, toť neustálé stávání se. Koncepce stávání se nás znovu vrací k samotné definici umění, kde hraje zásadní roli pojem afektu.² Deleuze afekt využívá i v rámci taxonomie filmových obrazů a pro naše účely, tj. ve snaze ukázat potenci filmového obrazu jako prostředku působícího otřes v myšlení, se jedná o důležitý pojem. Jedním z typů filmových obrazů je obraz-afekce³ a následně Deleuze předkládá definici afektu pocházející od Bergsona: „[...] je to hybné zaměření na citlivý nerv“ (Deleuze 2000: 110). A Deleuze dodává, že afekt, to je detail a detail, to je tvář (Deleuze 2000: 110).⁴ Příkladem může být Dreyerovo *Utrpení Panny orleánské* (Dreyer 1928), které je plné detailů – tváře – afektů. Tvář je zde myšlena jednak ve významu lidské tváře, jako odrážející povrch, na kterém se odehrávají intenzivní mikropohyby. Jedná se o intenzivní sérii:

Tvář je ona orgány-nesoucí nervová deska, která obětovala to podstatné ze své globální pohyblivosti, a která shromažďuje nebo vyjadřuje svobodné malé pohyby všeho druhu, které zbytek těla obvykle skrývá.
(Deleuze 2000: 110)

Ovšem tvářností není pouze lidská tvář. Tvářnost působí jako princip individuace dané věci, skrze tvar je daná věc tím, čím opravdu je. I v tomto na první pohled viditelném tvaru se odehrává neustálá změna, neustálé trvání. A právě proto je afekt bytostně spojen se stáváním se; to nemusí být vždy vnímatelné, mnohem spíše se odehrává nepostřehnutelně. Afekt je takto síla nebo vyjádření, které neexistuje nezávisle na něčem, co vyjadřuje, a to, co ho vyjadřuje, je tvář (Deleuze 2000: 121). Tvář jako obraz-afekce je blok počítků, ale musíme zároveň dodat, že afekt vyvstává z intervalu mezi vnímáním a jednáním ve filmovém obraze, ale zároveň zasahuje diváka, protože se jedná o „hybné zaměření na citlivý nerv“. Tvář je v kinematografii spojena zejména s krajinou, dokonce se jedná o specifickou korelaci tvář-krajina. S velkým detailem se zachází jako s tváří, veškeré póry, předměty jsou podrobeny zkoumavému pohledu kamery. Dokonce neexistuje tvář, která by v sobě neobsahovala krajinu (vždyť je přeci povrchem, který je plný rýh, děr, záhybů), jež je neprozkoumaná, neznámá.

U Prousta je tato analýza tváře-krajiny dovedena k dokonalosti; žárlivec je přesvědčen o tom, že tvář jeho milenky v sobě zračí neznámou krajinu, do níž nikdy nebude vpuštěn (Deleuze, Guattari 2010: 196). Milovaná tvář vyvolává krajinu, jiný svět, tvář je mapa – může se stát součástí montáže či být převrácena, nakonec se může v záběru naprosto

2 Umění „se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekcí jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počítku, čisté bytí počítku“ (Deleuze, Guattari 2001a: 145) a tím také zasahuje naše tělo.

3 Dodávám jen, že obraz-pohyb rámuje všechny ostatní obrazy, neboli obraz-afekce, obraz-pud, a další jsou členy bezstředového souboru obrazů, jež se nazývá právě obrazem-pohybem.

4 Deleuze zde rozvíjí Ejzenštejna. Ten v jedné poznámce popisuje setkání s tváří malého chlapce: „Při jedné zkoušce padl můj pohled náhodou na tvář chlapce, jenž si navykl chodit k nám do zkušebního sálu. Překvapilo mne, jak dokonale se na jeho tváři, jako v zrcadle, mimicky odráží všechno, co se odehrává na scéně. Přitom nejen posunky nebo jednání jednotlivých osob pracujících na jevišti, ale všech současně“ (Ejzenštejn 1959: 51). Ejzenštejn zastává dále názor, že detail umožňuje afektivní čtení celého filmu.

rozpadat – to je moment, kdy dochází k roztržení principu tvářnosti a z tohoto pohybu vyvstává nová kvalita. Tvář se rozmazává, kamera zaostřuje a přitom dochází k tvarování pozadí, zatímco popředí se stává nečitelnou směsí (mnoho záběrů z Vláčilovy *Markety Lazarové*). Korelace tvář-krajina se uplatňuje i v malbě, ostatně právě evokace existence „jiného světa“ je definicí umění podle Deleuze.⁵ Tvář, jak uvidíme dále, je spojena zejména s despotismem, jedná se o osud, který je spojen s linií označování (detail vždy něco znamená): „Griffithův velký detail tváře, prvku tváře nebo ztvárněného předmětu, které pak nabývají anticipační časové hodnoty (ručičky hodin něco oznamují)“ (Deleuze, Guattari 2010: 208). Tvář je pevná organizace a cílem je pokusit se o její rozložení. Jen tak totiž lze uniknout stratifikaci, dominanci, identitě. Rozložit tvář znamená vytyčit linii, po které se rozezná možnost stát se jiným.

Kinematografie tuto linii explicitně rozvíjí v momentech, kdy samotný filmový obraz ztrácí rysy tvářnosti, rysy vymezenosti a stává se čistou multiplicitou navzájem se prostupujících prvků. V Ejzenštejnově filmu *Ivan Hrozný* je scéna, kdy je při korunovační scéně Ivanova tvář „zalita“ penězi (samozřejmě v detailu), které mu na ni sypou dva jeho blízcí přátelé. Tvář takto ztrácí formu, je rozlomena, překryta proudem „zlata“, v záběru se vše odehrává jako směs bez pevných tvarů (Ejzenštejn 1944).⁶ V nedávné době ukázal akční film *Tváří v tváři* od Johna Woo, jak je tvář spojena s identitou a jak lze tento povrch překlomit či převrátit, čímž vzniká napojení se na linii druhého, zaujetí jeho role. Ostatně prvotní myšlenkou pro výměnu tváří je samozřejmě spravedlnost. Je totiž nutno nalézt biologickou zbraň, a proto se musí hlavní postava (agent FBI) zbavit své tváře, své identity, svého tvaru, a přijmout tvar odlišný, ovšem nikoliv metaforicky, ale přímým uchopením bytí svého nepřítele (Woo 1997). Stát se svým vlastním nepřítelem. K naprostému rozložení situace dochází, když si hlavní terorista přisvojí tvář agenta. Řád je zničen a filmem probíhá schizofrenické zaujetí dvojnictvím. Snaha zrušit tvář je však k vidění téměř v každé scéně bankovní loupeže. Její smysl je zřejmý: uniknout zákonu, který by mě mohl identifikovat. Uniknout spravedlnosti. Vždyť právě v momentu, kdy šerif nebo potulný pistolník na základě kresby rozpozná tvář zločince, se kterým se setkává, dochází k souboji na život na smrt. Tvářnosti musí být učiněno zadost.⁷

Abychom však plně porozuměli Deleuzově koncepci afektu, je nutné obrátit se k jeho knize o Spinozovi (Deleuze 1968). Zde Deleuze tvrdí, že afekt není idea. Idea je totiž modem myšlení, má tzv. objektivní realitu, to znamená, že reprezentuje nějaký vnější objekt. Oproti tomu afekt, jakkoliv je také modem myšlení, nic nerepresentuje. Další krok, který Deleuze činí, je ten, že odliší afekt od afekce. Afekt je totiž něčím, co afekce obklopuje, protože afekce je okamžitým efektem představy věci na vnímatele, z níž se dostáváme ke změně; k afektu (Deleuze 1968), k tomu, co Deleuze nazývá stáváním se.

5 Je nutno však podotknout, že tvářnost není univerzálním principem: „Tvář, to je evropský typ, to, čemu Ezra Pound říkal průměrný smyslný člověk, zkrátka obyčejný erotoman“ (Deleuze, Guattari 2010: 200). Erotoman či monomaniak mají ztvárněnou ideu, která vede jejich jednání. Uvidíme dále, jak je princip tváře důležitý u totalitních režimů a fašismu.

6 Tuto scénu si vybírá i Slavoj Žižek ve své knize *Organs without bodies* a tvrdí, že se jedná o scénu excesu, pravého stávání se jiným (Žižek 2004: 3).

7 Mistrem v detailech tváře je zcela bezpochyby Sergio Leone. Závěrečná scéna z filmu *Hodný, zlý a ošklivý* (Leone 1966) je anticipací finální přestřelky z *Tenkrát na Západě*. Ve tváři Henryho Fondy se zračí nejistota a minulost, jeho život jako takový, zatímco tvář Charlese Bronsona dává Fondovi nahlédnout, v okamžiku smrti, onu událost, kvůli které jej Bronson stíhá. Obě tváře ukazují jiný možný svět; ten je však v základě stejný: oba zastupují ideály, jež následující doba vyhladí (Leone 1968). A pohled z očí do učí figuruje jako průchod, afekt, do minulosti. Když se oba muži setkají zraky, jedná se o obraz-afekt, který je spojen s tváří-krajinou a zároveň vzpomínkou na minulé, které se stává okamžitou a přímou. Ve tváři se nic nerepresentuje, jedná se o úder, bytí počítku.

A z tohoto ohledu dává smysl i tvrzení, které lze nalézt v *Co je filosofie?*: „Afekt není přechod od jednoho žitého stavu do jiného, nýbrž stávání se člověka ne-lidským.“ (Deleuze, Guattari 2001a: 151) Afekt totiž umožňuje rozšiřovat naše schopnosti, napojení se na odlišnou linii bytí (proto ne-lidské stávání se).⁸

Umělecké dílo působí jako prostředník, skrze afekty rozšiřuje naše vnímání. Obrazy Francise Bacona se snaží zachytit pohyb, vnitřnosti, vnitřní konstituci zobrazovaných těl – figur, avšak je tomu mnohem spíše tak, že se jedná o samotný pohyb a zároveň násilí malby, která představuje specifickou logiku pociťování (Deleuze 2002). Filmový obraz také rozšiřuje naše vnímání, rozšiřuje naše schopnosti skrze afekty, a proto lze mluvit o tom, že kinematografie je novou pedagogikou vnímání. Filmový obraz proměnil způsob vidění a dovolává se (ostatně jako každé umění) naší tělesnosti (Petříček 2009: 25). Měníme se pod jeho tlakem; pokud se obraz-afekce „odehrává“ na plátně mezi vnímáním a jednáním, o to větší je jeho dopad na diváka. Vždyť kinematografie nejenom že uvádí obraz do pohybu, ale stejně tak uvádí do pohybu myšlení. Jako by filmový obraz představoval samotnou zkušenost excesu, kdy se se prodíráme skrze hranice sebe sama a stáváme se jinými.

5. Od patosu k revoluci

Film tedy vytváří novou pedagogiku vnímání, filmový obraz umožňuje recipientovi skrze afekt dospět do naprosto odlišného stavu, který je zbaven všeho každodenního. Ne každé filmové dílo dokáže však tento bod, tuto fulguraci, vyvolat. Jsou to díla, v nichž se ukazuje motiv excesu; ta díla, ve kterých se uplatňuje ideologie či mocenský nárok, tuto podstatu radikálně ztrácí.

Jakkoliv film sice nikdy neztratil svou estetickou funkci, neznamená to, že by nebyl vystaven různým hrozbám. Tou hlavní je, jak již bylo řečeno výše, bezpochyby ideologie. V Sovětském svazu se nejvýrazněji chopil filmového řemesla již zmiňovaný Sergej Ejzenštejn. Ostatně i jej ke kinematografii přivedl otřes v myšlení: „Druhým zahřímáním, drtivým a definitivním, jež rozhodlo o mém dosud nevysloveném záměru zanechat inženýrství a ‚vzdát se‘ umění, byla ‚Maškaráda‘ v bývalém Alexandrinském divadle.“ (Ejzenštejn 1959: 49)⁹ V *Křížníku Potěmkinovi* (Ejzenštejn 1925) se Ejzenštejn pokusil uchopit masu jako subjekt, jenž je však vnitřně diferencovaný. Ilustrativním příkladem je točení scény na oděském schodišti. Při točení scény na oděském schodišti:

Zástup se řítí ze schodů... Přes dva tisíce noh běží po svahu. Po prvé to ujde. Po druhé to dopadá méně energicky. Potřetí – skoro líně. A náhle z výše jako trouba jerišská zazní režisérův kárávý hlas, zesílený blyštícím se megafonem a přehlušující dupot noh, cvakání bot a pleskot sandálů: – Soudruhu Prokopěnko, nešlo by to trochu energičtěji ...? Na okamžik zástup strne: „Že by z té zatracené výšky bylo každého vidět? Že by režisér jako argus sledoval každého utikajícího?“ [...] A už se zástup v novém, mocném přílivu energie žene dál, pevně přesvědčen, že ostřížimu zraku režiséřského stvořitele nic neunikne.

(Ejzenštejn 1959: 76–77)

8 V jedné povídce Francis S. Fitzgerald popisuje stávání se psem, Franz Kafka stávání se broukem. To je ono napojení se na linii, která již není lidská. Mnoho dalších příkladů stávání se Deleuze a Guattari popisují v knize *Tisíc plošin* (Deleuze, Guattari 2010).

9 Onen první dojem, který jej přivedl na cestu k filmu, bylo představení „Turandot“.

Ejzenštejnovy filmy pracují neustále s tématem vlastenectví, jehož cílem je vyvolat u diváka pocit patosu. Patos probouzí v recipientovi hluboké a prudké city, které jsou podníceny také kvalitativní proměnou děje. Ideálním nástrojem, jak dosáhnout zmiňovaných afektivních stavů, je postava prožívající na plátně extatické vytržení. Patos je však doprovázen organičností, jež je založena na proporcionalitě a dynamičnosti (Ejzenštejn 1959: 80). Vlastenectví, schematismus, revoluce, patos a dialektika. To jsou jednotlivé motivy, s nimiž Ejzenštejn pracuje. Stručně bychom mohli tento „znakový“ systém nazvat systémem paranoickým. Ukázka z režisérovy práce na oděském schodišti je analogií daného sociohistorického klimatu. Pro komparzisty je režisér bohem, který je definován dokonalým dohledem nad každým prvkem tvořícím masu. Nelidské, nehybné oko dozírá nad společnostmi, každý jednotlivec je pod neustálým dohledem. Totalitarismus je založen na podpoře masy – jak tvrdí Hannah Arendtová (Arendtová 1996) –, masy, kterou musí vůdce neustále udržovat v pohybu, ale v pohybu přesně vymezeném v daných strukturálních celcích. Paranoický systém uvažování je založen na neustálém pocitu dohledu a sledování, na kontrole masy a její stratifikaci. Analogie mezi režisérem z Ejzenštejnovy ukázky a rolí vůdce v rámci totalitárního státu je naprosto zřetelná. Paranoický systém vždy směřuje k temnému bodu, který je prázdný, je pouhou ideou, jež však zajišťuje celkovou distribuci významu.¹⁰ Ejzenštejn sám je důkazem tohoto procesu. Je sice režisérem, tvůrcem, ale ve svých textech odkazuje k vůdci absolutnímu, k Leninovi (Ejzenštejn 1959: 80). Drží estetickou linii uvažování, ale ta je již vždy zaprodána cíli vyššímu. Cíli revolučnímu.

Dziga Vertov, přesvědčený komunista zapálený do dokumentárního filmu. Liší se od Ejzenštejna, nejde mu totiž o patetično, ale o vnímání a hmotu, o to, co se dá nazvat proniknutím vnímání do hmoty, přičemž navýsost důležitou roli zde hraje montáž. Souvislost s Bergsonem, linií obrazů a vnímáním je zřejmá:

U Vertova je intervalem pohybu vnímání, mžik oka, oko. Ovšem tím okem není příliš nehybné lidské oko, je to oko kamery, to znamená oko ve hmotě, vnímání, jaké je ve hmotě, vnímání, které se prostírá od bodu, v němž akce začíná, až k bodu, v němž dochází k reakci, vnímání, které vyplňuje interval mezi oběma body, prochází vesmírem a tepe podle měřítka jeho intervalů. Korelace nelidské hmoty a nadlidského oka, to je dialektika sama, protože je stejně tak identitou komunity hmoty a komunismu člověka.

(Deleuze 2000: 54)

Proto Vertov odmítá Ejzenštejna, stejně jako Ejzenštejn je velmi příkrý, když má mluvit o Vertovovi. Vertovovo kino-oko (a filmař neustále prohlašuje: „Já jsem kino-oko“) se zaměřuje na studium každodenního života, který nás obklopuje. Jeho dokumenty však nejsou neangažované. Už samotný pojem kino-oko implikuje spojení člověka a stroje, jak je patrné i z Deleuzovy analýzy Vertovova pojetí vnímání. Kino-oko (Vertov také zakládá skupinu Kinooků) je stavitelem, jehož cílem je pozvednout se prostřednictvím recepce

¹⁰ Paranoický režim znaků, který spojuje s totalitarismem, Deleuze a Guattari definují jako režim, který je založen na neustálém dohledu. Na každého dopadá zrak vládce, v každém vyšším celku je umístěno „oko“, které dohlíží. Zároveň v tomto režimu vše se vším souvisí, ono místo, k němuž se vše vztahuje, je právě onen vládce (neboli bůh), který vysílá znaky a zároveň udává, jakým způsobem je nutné tyto znaky interpretovat. Neexistuje žádná možnost úniku, vše, co by vykazovalo znaky jinakosti, je okamžitě eliminováno.

každodennosti k nové realitě: „Naše cesta vede skrze poetiku strojů, od neschopného civilisty k dokonalému elektrickému člověku“ (Vertov 1984: 8). Ovšem tento nový svět je možný jen díky kameře, střihu, jakožto nástroji vedoucím k odhalení nových možností percepce, Vertov neustále hlásá, že se snaží ve svých filmech rozluštit svět, nám zatím neznámý, ale přístupný díky oku kamery – kino-okou –, tj. spojení člověka a stroje. Konečným cílem je však afekce diváka: „Můžeme vytvořit filmy vysokého propagandistického nátlaku.“ (Vertov 1984: 84) Proto musí být film stejný jako „rána pěstí do lebky“. Vede k otřesu, ovšem k otřesu řízenému na vyšší úrovni, na úrovni komunismu člověka. V žádném případě to však neznamená, že bych chtěl zpochybňovat estetickou hodnotu zmíněných filmů, jde však především o to, jak je film domestikován partikulárními sociohistorickými podmínkami.¹¹ Otřes myšlení má u diváka vést k přitakání jiné, vyšší, dialekticky konstruované realitě.

6. Filmový obraz jako předzvěst

Sigfried Kracauer ve svých dějinách německého filmu konstatuje, že filmy předhitlerovského období vrhají světlo na psychologickou situaci, při níž došlo k Hitlerovu nástupu k moci. Je tomu tak proto, že film v sobě „odráží psychologické dispozice – tyto hluboké vrstvy společenské mentality, která zasahuje více nebo méně pod rozměry vědomí.“ (Kracauer 1958: 9) První světová válka pro Němce znamenala obrovský otřes. Zpochybnila jejich identitu a ustavila, mezi jakými póly se německá duše bude napříště pohybovat: chaos a tyranie. Předtuchou těchto pocitů však již je film Paula Wegenera *Pražský student* (Wegener 1913): „Pražský student uvedl na plátno námět, který se měl stát posedlostí německého filmu. Byl to hluboký a strachující se zájem o základy vlastního já“ (Kracauer 1958: 27). Problematika identity je tedy pro Němce klíčová již před první válkou; a naprosto zásadní se stává po jejím konci. Druhým filmem, který anticipuje urgentní pocit méněcennosti, je šestidílný *Homunculus* z roku 1916. Homunculus (postava) vznikl jako experiment ve zkumavce proslulého vědce a vyvinul se v bytost nadprůměrného intelektu a vůle. Avšak jakmile zjistí, že je uměle vytvořen, uvědomuje si své vyvržení, a jakkoliv se snaží zatajit své tajemství, tak pravda vždy vyjde najevo. Všichni jej považují za netvora, dokonce mu zabijí psa, jedinou duši, která mu zůstala věrná, a Homunculus začíná pohrdat vším lidstvem:

Ve zpracování jeho další činnosti věští film překvapujícím způsobem Hitlera. Posedlý nenávistí učiní se Homunculus diktátorem velké země a pak počne neslýchaným způsobem mstiti svá utrpení. Převlečen za dělníka vyvolá sročení, které mu dá jako diktátorovi příležitost k bezohlednému potlačení mas. Konečně vrhne svět do války. Jeho netvornou existenci zničí blesk.

(Kracauer 1958: 29)¹²

11 Samozřejmě že filmová propaganda není teritoriem pouze sovětského filmu. Již od počátku první světové války vznikaly propagandistické filmy napříč mocnostmi. Později za války docházelo k tomu, s cílem získat co nejautentičtější záběry, že vrchní velitelství nařizovalo, aby se vybraní kameramani účastnili bojových akcí (jak na straně německé, tak francouzské) (Kracauer 1958: 23).

12 Je samozřejmě velmi jednoduché vidět v reflektivním ohledu, že vše směřuje k nástupu nacismu. To však nic nemění na tom, že Kracauer zcela jistě důležitý pohyb v rámci jistého sociohistorického uspořádání, bez něhož by nacismus neměl šanci se uchytit.

V následující fázi je německý poválečný film plný obrazů chaosu, smrti a naprosté zkázy. Jedním z hlavních témat se stává masa, situace jednotlivce v davu, role autority a stratifikace touhy.¹³ *Kabinet doktora Caligariho* Roberta Wieneho z roku 1920 bývá považován za první expresionistický film (srovnej Murphy 2010). *Kabinet* explicitně ukazuje, jak duše pracuje, jak se vzpouzí tyranii a chaosu (Wiene 1920). Tyranie je vždy paranoická, tyran neustále dohlíží, avšak pokud se vzdáme chaosu, tak se naprosto rozpadneme. Jako by nebyla možná žádná volba. Paralelu mezi nacismem a fiktivním filmovým obrazem Kracauer popisuje těmito slovy:

Jako nacistický svět, tak i svět Caligariho přetéká strašidelnými předzvěstmi, teoretickými činy a výbuchy paniky. Ztotožnění hrůzy a beznadějnosti vrcholí v konečné episodě, která předstírá obnovu normálního života.

(Kracauer 1958: 59)

Němci se nacházejí ve stavu ochromení, když v roce 1923 vyvrcholila inflace stručnou deklarací, že Reichsmark už neplatí a místo ní byla zavedena nová Rentenmark. Jakkoliv následovalo období velmi křehké stabilizace, došlo v roce 1929 ke krachu na newyorské burze. Všechny půjčky v Německu byly zastaveny, omezení průmyslu znamenalo zvýšení nezaměstnanosti. Chaos a strach propukly v ulicích. V tu chvíli Hitler prokázal schopnost adekvátní reakce. Byl si vědom toho, že jedině skrze nezaměstnanou masu je možné chopit se vlády, zmocnit se státu. A přesně v tento okamžik na sebe bere hitlerismus aspekt náboženství (Kracauer 1958: 153). Deleuze a Guattari velmi přesně analyzují situaci. V Německu se odehrává linie čisté destrukce a zrušení, která však paradoxně vykazuje rysy transcendence (motiv známý už z *Caligariho*, kdy v okamžiku beznaděje se odehraje /byť i jen předstíraná/ obnova života), která končí konstitucí sebevražděného státu:

Zajímavé je, jak nacisté od začátku oznamovali Německu, co přináší: svatební zvony (noces) a zároveň smrt, včetně vlastní smrti a smrti Němců [...] A lidé křičeli bravo, ne proto, že tomu nerozuměli, ale protože chtěli tuto smrt skrze smrt ostatních.

(Deleuze, Guattari 2010: 259–260)

Poté, co se Hitler dostane k moci, stává se „filmovým tvůrcem“. Velmi dobře si uvědomuje, díky Goebbelsovi, schopnost filmu afikovat masu. Mistryně německé filmové propagandy Leni Riefenstahlová v *Triumfu vůle* z roku 1935 ukazuje roli tvářnosti (Hitlerova tvář, vlajky s hákovými kříži, tvářnost hlasu při stratifikovaných výkřicích)¹⁴ a divokou spjatost estetiky filmového obrazu s konstitucí jistého (a velmi nebezpečného) typu diváka (Riefenstahlová 1935). Masa, která zabijela volný čas v kinech, byla právě tou samou masou, na kterou zapůsobily filmy nacistické produkce. Došlo tak vlastně k tomu, čeho se Walter Benjamin nejvíce bál: „Fašismus se pokouší zorganizovat nově vznikající zproletarizované masy [...] Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi,

13 Vztahem mezi masou a mocí se zabývá ve své skvělé knize Elias Canetti (Canetti 2007).

14 Ten, kdo bezpochyby nejlépe poukázal na roli tváře v nacismu, byl Charlie Chaplin filmem *Diktátor*. Paradoxní situace: tvář toho, kdy by měl být podle zákona odsouzen ke smrti, se stává tváří vůdce, který tyto rozkazy vydal. Ztvárnění je tak principem identity, ale zároveň principem nestálosti (Chaplin 1940).

koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu“ (Benjamin 1979: 39). Jakkoliv má filmový obraz schopnost vytvořit spirituální automat, zapojit diváka a jeho myšlení samotné, byl již od počátku vystaven hrozbě fašismu. Deleuzeovi nezbývá než konstatovat, že fašismus zneužil první vlnu filmu (Deleuze 1998: 86).

7. Senzomotorický zlom a ruptura v myšlení

Po druhé světové válce dochází k radikálnímu převratu v kinematografii. Film již není obrazem-pohybem, ale stává se obrazem-časem. Normálně vnímáme klišé, tvrdí Bergson, a obraz-pohyb, senzomotorický, předválečný obraz propojuje vnímání s akcí. Schéma předválečného filmu, jak je alespoň Deleuze přesvědčen, spočívá v propojení vnímání s jednáním, kdy to, co se odehrává na plátně, je otázkou rozpoznávání. Avšak po druhé světové válce se situace radikálně proměňuje. Dochází totiž k tzv. senzomotorickému zlomu. Naše vnímání se jaksi rozpadá, je vystaveno otřesu, senzomotorická schémata se zaseknou či porouchají, a právě v tomto momentu dochází ke vzniku nového obrazu. Jedná se o čistý opticko-zvukový obraz, který nechává vystat věc o sobě (Deleuze 2006b: 30), kdy již nedisciplinujeme čas prostorem, ale čas se stává samotným tématem. Vyřazení senzomotorického schématu je zachyceno v Rosselliniho *Německu v roce nula* (Rossellini 1948); malý chlapec umírá kvůli tomu, co vidí, čili je vystaven silné situaci, která neimplikuje jednání, ale pouhé ochrnutí. Dalším příkladem, a Deleuze se zaměřuje zejména na vlnu italského neorealismu, je jiný Rosselliniho film *Stromboli* z roku 1950 (Rossellini 1950), v němž je na plátno uvedena cizinka, „pro niž bude bližší poznání ostrova o to hlubší, že nemá možnost nijak zareagovat, aby ztlumila či nějak vyvážila prudkost toho, co vidí, náruživost a ohavnost lovu na tuňáka (,to bylo hrozné ...‘), panickou hrůzu z erupce.“ (Deleuze 2006b: 8) Poválečný film tedy přichází s čistě optickými a zvukovými situacemi, které nepřecházejí v jednání, dokonce ani nejsou jednáním uvedeny. U čistě optické a zvukové situace se předpokládá, že „povede k uchopení něčeho nepřijatelného, nesnesitelného [...] co od této chvíle přesahuje naše senzomotorické schopnosti [...] v každém případě se něco v obraze stává příliš silným“. (Deleuze 2006b: 27) Toto příliš silné či nesnesitelné však v sobě obsahuje aspekt osvícení.¹⁵ Film se pak stává vědou o poznávání samém, o poznávání nikoli toho, co obraz reprezentuje, ale vědou o vizuálních dojmech, které kontinuálně boří návyky našeho vnímání a orientace ve světě. Postavy jsou vystaveny primárně těmto situacím, avšak i divák je do nich samozřejmě zachycen. Ztráta jednání vede k halucinacím, deliriu a nočním můrám, protože právě zde se odehrává zhroucení senzomotorických schopností. Deleuze je přesvědčen, že obraz-čas konstituuje kinematografickou zkušenost excesu, která je solidární s dimenzí deliria a ruptury ve vzpomínce.

15 S čistě optickými a zvukovými situacemi se setkáváme také u Andreje Tarkovského. Obraz-čas je plný sekvencí, kdy dochází k halucinacím či snění a k tomu, co Deleuze nazývá virtuálním obrazem: „Čistě optická a zvuková situace je aktuální obraz, který se však místo toho, aby se prodlužoval do pohybu, propojuje s virtuálním obrazem a tvoří s ním určitý okruh.“ (Deleuze 2006b: 59) *Oběť* je příkladem tohoto procesu. Je rozlišena rovina reálného vnímání, kdy je v čistě optické situaci použita barva, a Tarkovskij je přesvědčen o tom, že ačkoliv naše vnímání reálného světa je vždy barevné, film nás uvádí do naprosto jiného rozpoložení: skrze obraz si uvědomujeme barvu samotnou (Johnson, Petrie 1994: 188), a oproti tomu jsou obrazy Alexandrových halucinací vykresleny černobíle. Později se však realita a halucinace spojí do jediné a nerozpoznatelné směsi, obraz samotný se deteritorializuje (Tarkovskij 1986). Pro obraz-čas jsou typické také snové sekvence, které rozpoznáváme v *Solaris* či ve *Stalkerovi* (Tarkovskij 1972, 1979). Čistě optické situace jsou u Tarkovského doprovázeny motivem vody. *Solaris* začíná záběrem na vodní hladinu, Kris je v okamžiku konfrontace s Oceánem na jiné planetě naprosto zasažen, Oceán se zavíjí do sebe sama, ale zároveň pohlcuje vědomí postavy (Tarkovskij 1972). Ovšem nejvýraznějším motivem, který zrcadlí Tarkovského konstituci obrazu-času, je zrcadlo. Zrcadla, a nejenom jako název filmu, lze nalézt napříč Tarkovského dílem. Postavy promlouvají či reflektují situaci obrácený zády ke kameře, ale jejich tvář se odráží v zrcadle a zároveň je v zrcadle zachycena jiná postava – dvojlomná perspektiva – obraz-krytal.

Tuto zkušenost nazývá pojmem vznešeno.¹⁶ Při setkání se vznešeným se rozvrací naše každodenní zkušenost. Stručně řečeno: vznešené nás nutí myslet (Deleuze 2006b: 188).

Událost se dá definovat jako něco, co se nám přihází, zasahuje nás, ale my zároveň nejsme plně mírou toho, co nás zasahuje. V momentech čistě zvukových či optických situací se artikuluje abrupce, průrva. Vzniká otřes, dochází k šokové vlně, kterou Deleuze nazývá „noošokem“, jímž je pohlcen i divák. Koncepce obrazu je založena na „hybném zaměření na citlivý nerv“, a proto Deleuze může tvrdit, že v okamžicích jasnozřivosti vyvolané čistě zvukovou či optickou situací se vizionářem (nového světa, jež je stále na příchodu) nestává pouze postava, ale i divák, který díky filmovému obrazu jakožto specifickému médium¹⁷ zažívá otřes myšlení. Kinematografie nám tak nabízí možnost, ba dokonce moc myslet, když na nás přenáší otřes: „Od obrazu k myšlení vede otřes či vibrace, která musí přivodit zrození myšlenky v myšlení: od myšlení k obrazu vede figura, která se musí ztělesnit v určitém druhu vnitřního monologu (spíše než ve snu), jenž bude schopen způsobit nám opět otřes.“ (Deleuze 2006b: 198–199) Deleuze dále dodává, že filmový obraz uvádí myšlení do pohybu, avšak velmi specifickým způsobem. Nejdříve jsme zasaženi, strženi a v momentu tohoto šoku nejsme schopni reakce. Následuje, téměř simultánně, uvědomění si, že jsme „neschopni myšlení“, že „ještě nemyslíme“. V myšlení dochází k abrupci a kinematografii pohání kupředu „bezmoc“ myšlení, která se stává mocí myslet (Deleuze 2006: 201), jež vede ke spirituálnímu životu; životu nejvyšší roviny. Síla filmového obrazu spočívá v tom, že funguje jako médium konstituce tzv. spirituálního automatu,¹⁸ jenž může dosáhnout nejdokonalejšího způsobu myšlení.

8. Televize a mechanismus kontroly kontra Godard

Schopnost filmového obrazu vyvolat otřes myšlení (noošok) je soustavně podryvána. V první fázi kinematografie je hrozbou pro film, jak jsme naznačili již výše, ideologická domestikace tohoto média. Podobná situace se odehrává po druhé světové válce. Film ohrožuje televize, v níž se uplatňuje mocenský mechanismus kontroly (Deleuze 1998: 86). Kontrolní společnost vzniká z krize společnosti disciplinární. Disciplinární společnost je založena na organizaci velkého uzavírání. Jedinec se v průběhu svého života pohybuje v uzavřených celcích; v rodině, ve škole, ve vězení, v armádě. Rozdíl mezi těmito dvěma společnostmi spočívá v principu modulace. Uzavírání jsou kadluby, fungují na principu analogie. Modulace v kontrolní společnosti jsou nestálé a proměnlivé, fungují jako síť: továrna je nahrazena „duší“ podniku, permanentní vzdělávání nahrazuje školu. Dostáváme se tedy do věku tekutosti a kontrola působí zejména elektronicky, například používáním elektronických obojků ve vězeňském systému (Deleuze 1998: 201).

16 S pojmem vznešena pracuje Immanuel Kant v *Kritice soudnosti*. Se vznešenem se podle Kanta setkáváme v okamžiku, kdy to, co nahlížíme, přesahuje hranice naší představivosti, čímž dochází ke stavu ochromení. Kant však tuto situaci řeší příklonem k praktickému rozumu, který je schopen subjekt navrátit do jeho imanentních hranic (Kant 1975). Jean-François Lyotard Kantovu koncepci později převrací. Tvrdí, že vznešené je právě to, kdy se vzdalujeme hranicím našeho rozumu, kdy je rozum v křeči a nedokáže myslet to, co mu nabízí představivost. Proto se, jak tvrdí Lyotard, musíme přimknout k „jinému“ (Lyotard 2001). Pro Deleuze je ovšem nejvíce důležité, a myslím, že na pojem vznešena neklade takový důraz jako Kant či Lyotard, protože je pro něj mnohem důležitější koncepce události, která se odehrává ve filmovém obrazu, a kdy zároveň filmový obraz jako prostředník pro otřes v myšlení diváka. Tato abrupce je však bytostně pozitivní; má schopnost vytvořit nejvyšší spirituální způsob života.

17 V literatuře lze také mluvit o otřesu, ovšem v poněkud jiném kontextu. Obraz-čas nás zasahuje přímo, uvidíme dále, jak důležitou roli v tomto afektivním procesu hraje mozek.

18 Spirituální automat je bytostně spojen s filmovým obrazem; jedná se o schopnost být obrazy afikován, a to různým způsobem. Může být vytvořen socialistický spirituální automat či automat naopak fašistický.

Jakkoliv disciplinární společnost ztrácí své postavení, stále se snaží fungovat a prosazovat se. Vhodným médiem pro tuto snahu je zcela jistě televize, která funguje jako mocenský nástroj. Pierre Bourdieu v krátkém textu nazvaném *O televizi* vychází z pojmu pole. Pole bychom mohli definovat jako mikrokosmos, který se řídí specifickými zákony, je ale také v kontaktu se světem jako takovým a v jisté součinnosti s poli jinými. Jedná se tedy o určité strukturální pole, jež definuje pohyb a způsoby jednání jednotlivců v rámci tohoto pole spolu s vlivy na pole jiná. Televize si podle Bourdieho domestikuje recipienty pomocí symbolického násilí, a to tím, jakým tématům je věnována pozornost, což souvisí také s tím, že televize sdělení konstruuje. Televize takto funguje jako médium vytváření reality a stává se zásadním prvkem v přístupu k problematice sociální a politické existence. V různých televizních debatách je zřejmé různé rozložení sil. O některých tématech se mluvit smí, o jiných je nutno mlčet. Pokud se diskutující pokusí uniknout tomuto schématu, je okamžitě zastaven v projevu. Díky tomu, že televize šíří informace, má schopnost ovlivňovat masy (Bourdieu 2002). Gilles Deleuze s Bourdieuem souhlasí. Divák televizní je divákem kontrolovaným, moc působí bezprostředně a přímo předem připraveným představením. Oproti tomu filmový obraz, filmová tvorba si stále zachovává svou estetickou funkci (spočívá v její podstatě vést boj o zachování estetické funkce) a vymezuje se vůči informačním a komunikačním spojením, která jsou již úplně hotová, a tedy předem zdegenerovaná. Rupturou zpochybnující nadvládu televize byl Godard. Jeho vysílání ukazuje, že obraz je schopen zproblematizovat základní mocenská schémata. Marxismus pracuje s abstraktní „pracovní silou“ a v tento moment přichází tázající se Godard:

Klade velmi konkrétní otázky a ukazuje obrazy, které se točí kolem otázky: co vlastně lidé kupují a co prodávají? Co jsou jedni ochotní koupit a druzí prodat (a nemusí to být ta samá věc)? Mladý svářeč je ochotný prodat svoji práci svářeče, ale ne už svoji sexuální potenci jako milenec staré dámy ...] Proč?

(Deleuze 1998: 51)

Jiný dělník z továrny chce mít svou práci zaplacenou, ale odmítá, aby byl placený za práci amatérského filmaře, za své „hobby“. Tyto příklady (proč lidé, kteří se dívají na televizi, nedostanou zaplacenou, když plní službu veřejnosti?)¹⁹ vedou k přehodnocení a roztržštění pojmu pracovní síly, který byl mocensky konstituován – pracovní síla implikuje konzervování, reprodukci zkonsumovaných statků a vlastní síly v uzavřeném výměnném procesu – a naprosto opomíjí moment tvořivosti:

Co je důležité, jsou otázky, které Godard pokládá, obrazy, které ukazuje, a možný pocit diváka, že pojem pracovní síly není nevinný, že není celkem samozřejmý, a to i – a zejména – z hlediska kritiky společnosti.

(Deleuze 1998: 52)

Už jen tím, že Godard nechával promluvit dělníky či šilence dokázal televizi zalidnit novým způsobem: „Je to asi jediný případ, kdy se někdo nedal ovládnout televizí.“ (Deleuze 1998: 50) V tom spočívá Godardova síla, a proto jsou jeho obrazy tím, co uvádí myšlení do pohybu. Godard také problematizuje pojem informace, tak typický pro televizní

¹⁹ „Společenská dělba práce předpokládá, že v továrně se platí nejen za práci v halách, ale také za práci v kancelářích a výzkumných laboratořích“ (Deleuze 1998: 52).

vyšlání. Televize, a zde je znovu zřetelná příbuznost s Bourdieuem, používá zvuk, aby vyvolala sérii příkazů („nyní se budeme věnovat tomu a tomu,“ atd...), a tím mohla produkovat výpovědi komplementární s vládnoucím významy. Godard však činí zvuk vládcem nad obrazem. Nikoliv informace, ale řeč, která se zadržává, koktání a křik,²⁰ to jsou způsoby, jak zpochybnit informaci, jak se vyvázat z její nadvlády:

Godard takto zpochybňuje dva běžné pojmy, pojem pracovní síly a pojem informace: Neříká, že bylo potřeba dávat *pravdivé* informace, ani že by bylo *dobré* platit pracovní sílu [...] Říká, že tyto pojmy jsou pochybné. Napsal vedle nich NEPRAVDA.

(Deleuze 1998: 54, verzálky G. Deleuze)

V Godardově až téměř guerillovém vystoupení v televizi se ukazuje na její mocenskou organizaci a touhu po kontrole. Zároveň se však nejedná o pouhou kritiku, ale o vytyčení intenzivní linie úniku z tohoto uspořádání, která se odehrává v médiu samotném. Skrze obrazy afikovat myšlení diváka, vnést do jeho myšlení pohyb.

9. Od obrazu k mozku

Nyní přichází na řadu nejzávažnější otázka: Jak je možná afekce diváka, jak je možné vytvoření spirituálního automatu, jak může filmový obraz vyvolat otřes myšlení? Deleuzova odpověď zní velmi stručně; „brain is the screen“ neboli „mozek je obrazem“. Musíme se znovu na okamžik obrátit k Bergsonově *Hmotě a paměti*. Existuje univerzum obrazů a mozek je součástí tohoto hmotného světa, proto je mozek také obrazem, který přijímá podněty od ostatních.²¹ Tuto Bergsonovu tezi o mozku Deleuze explicitně přejímá a následně hovoří o filmu jako o obrazu-pohybu či pohybu-času. Filmový obraz je obrazem, mozek je obrazem a v kinematografii se obraz a divák stávají jedním. Filmový obraz afikuje vnímajícího, jeho mozek, jedná se o hybné zaměření na citlivý nerv, který přenese událost do mozku. Bergson, a potažmo i Deleuze, tím řeší problém karteziánského/psychofyzického dualismu, který stojí (téměř) bezradný před otázkou, jakým způsobem materiální věci mohou zasahovat jsoucno naprosto odlišné podstaty (věc myslící). Mozek je obrazem mezi obrazy a jeho účelem je přenášet či pozdržovat „zprávu“. Tato vibrace vede od obrazu k myšlení, k uvědomění si bezmoci našeho myšlení. V tomto momentu Deleuze Bergsonovu tezi rozšiřuje. Mozek je obrazem, ale zároveň je duchem, člověk je cele v mozku. Mozek se pouští do chaosu a čelí mu a umění je jedním ze způsobů (kromě vědy a filosofie), který si mozek vybírá (Deleuze, Guattari 2001a: 183). Mozek má bytostný vztah k myšlení, otřes probíhající v myšlení je možný pouze potud, pokud se jedná o otřes v jistém obrazu myšlení, jenž byl mozkiem zkonstruován. Při analýze filmového obrazu jako média vyvolávajícího otřes myšlení nám nepomůže psychoanalýza či lingvistika, ale biologie mozku, tvrdí Deleuze. Mozek je záhybem obsahujícím v sobě multiplicitu mikropercepcí, reaguje na afekty. Kinematografie pracuje na rovině šoku – vytváří v nás násilí.

20 Roli křiku a čisté sonorní matérie Deleuze a Guattari analyzují ve společné knize o Kafkovi (Deleuze, Guattari 2001b).

21 Bergson dále tvrdí, že rolí mozku je být „ničím jiným než jakousi telefonní ústřednou: jeho role je ‚spojovat hovory‘ [...] K tomu, co přijímá, mozek nic nepřidává [...] Jinak řečeno se domníváme, že mozek je ve vztahu k přijatému pohybu nástrojem analýzy a ve vztahu k vykonanému pohybu nástrojem selekce“ (Bergson 2003a: 22). Deleuze jeho pojetí mozku značně rozšiřuje.

Kinematografie je však také mozkiem, vytváří multiplicitu obrazů a různé způsoby jejich spojení, stejně jak tomu činí mozek lidský. Deleuzovy knihy o filmu tak lze číst jako meditaci nad různými formami mozku, nad různými způsoby, jak lze vytvořit specifický obraz myšlení. Filmový obraz rozšiřuje naše schopnosti, ukazuje nový způsob organizace obrazu, a proto zasahuje náš mozek a zároveň je možné skrze toto specifické uspořádání dospět k čistě spirituálnímu životu. Ilustrativním příkladem může být závěrečná scéna z Tarkovského *Solarisu* (1972). Příběh spěje ke svému zakončení, Kris se (zdánlivě vrací) na místo, kde film začíná, avšak poslední sekvence převrací smysl veškerého dění, toho, co se odehrálo, do naprosto jiné roviny; jsme znovu vystaveni záběru na Oceán, nyní již však na Oceán, ve kterém je něco „ztvářeno“ – jedná se o čistě optickou situaci, která je doprovázena až téměř deteritorializovanou sonorní matérií. Šok, erupce, zlom, kdy je myšlení uvedeno do pohybu. Stejně tak ve filmu *Návrat* (2003) Andreje Zvjaginceva vyvolává poslední scéna noošok. Mladší z obou chlapců se v automobilu podívá na fotografii, kterou si s sebou vzal na „výlet“ s otcem, a podle které oba chlapci na začátku filmu poznali, že muž, jenž se vrátil, je opravdu jejich otec. Na fotografii však otec nyní chybí. Znovu se jedná o specifický efekt, jehož esencí je roztržít schematicky pojatou sekvenci úvod – střed – závěr vyprávění a znejistit celkovou linii, roztrhnout multiplicitu obrazů tím, že se do nich vklíní obraz naprosto odlišný, obraz, který je schopen absolutně převrátit dané schéma.

Avšak stále vždy existuje hrozba fašismu. Vytvoření fašistického automatu či aplikace mechanismus kontroly do televizního vysílání; to jsou příklady toho, kdy obraz působí na masy, zamezuji tvůrčí moment a odsuzuje k pasivitě. Oproti tomu je cílem filmového obrazu vyvolat otřes myšlení, otřes mozku za účelem vytvoření možnosti čistě spirituálního života. Filmový obraz, šok a duchovno jsou neoddělitelné entity.

Martin Charvát vystudoval sémiotiku na FHS UK v Praze, v současné době působí jako interní doktorand tamtéž. Zabývá se literární teorií a poststrukturalistickou filosofií. Ve své dizertační práci se věnuje asignifikantní sémiotice Gillesa Deleuze. Email: martycharvat@seznam.cz

Filmografie

- Dreyer, Carl Theodor. 1928. *Utrpení Panny orleánské*
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. 1925. *Křížník Potěmkin*
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. 1944. *Ivan Hrozný*
 Chaplin, Charles. 1940. *Diktátor*
 Leone, Sergio. 1966. *Hodný, zlý a ošklivý*
 Leone, Sergio. 1968. *Tenkrát na Západě*
 Riefenstahl, Leni. 1935. *Triumf vůle*
 Rippert, Otto. 1916. *Homunculus*
 Rossellini, Roberto. 1948. *Německo v roce nula*
 Rossellini, Roberto. 1950. *Stromboli*
 Tarkovskij, Andrej. 1972. *Solaris*
 Tarkovskij, Andrej. 1979. *Stalker*
 Tarkovskij, Andrej. 1986. *Oběť*
 Vlácil, František. 1967. *Marketa Lazarová*
 Wegener, Paul. 1913. *Pražský student*
 Wiene, Robert. 1920. *Kabinet doktora Caligariho*
 Woo, John. 1997. *Tváří v tvář*
 Zvjagincev, Andrej. 2003. *Návrat*

Literatura

- Arendt, Hannah. 1996. *Původ totalitarismu III*. Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, Walter. 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti in idem. Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.
- Bergson, Henri. 2003a. *Hmota a paměť*. Praha: Oikoymenh.
- Bergson, Henri. 2003b. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *O televizi*. Brno: Doplněk.
- Canetti, Elias. 2007. *Masa a moc*. Praha: Academia.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 2001a. *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 2001b. *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann & synové.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1998. *Rokovania, 1972–1990*. Bratislava: Archa.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, Gilles. 2006. *Bergsonismus*. Praha: Garamond.
- Deleuze, Gilles. 2006b. *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv
- Deleuze, Gilles. 2013. *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. 1959. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis.
- Johnson, Vida T. – Petrie, Graham. 1994. *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kant, Immanuel. 1975. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- Kracauer, Sigfried. 1958. *Dějiny německého filmu (Od Caligariho k Hitlerovi)*. Praha: Akademie musických umění v Praze.
- Lyotard, Jean-Francois. 2001. *Putování*. Praha: Herrmann & synové.
- Murphy, Richard. 2010. *Teoretizace avantgardy*. Brno: Host.
- Petříček, Miroslav. 2009. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové.
- Proust, Marcel. 2001. *Hľadanie strateného času I*. Bratislava: Kalligram.
- Vertov, Dziga. 1984. *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Angeles: University of Carolina Press (edited by Michelson, Annette).
- Žižek, Slavoj. 2004. *Organs without bodies*. New York: Routledge.