

**Katarína Rusnáková**

Gilles Deleuze  
a myslenie o filmovom obraze

## Profil

PhDr. Katarína Rusnáková, PhD. (1959) študovala vedu o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1979 – 1983). Po skončení študijného pobytu na Katedre estetiky a vied o umení FF UK (1983 – 1985) pracovala na Útvare hlavného architekta mesta Žiliny (1986 – 1990), bola kurátorkou Považskej galérie umenia v Žiline (1990 – 1991), neskôr jej riaditeľkou (1992 – 1997), pôsobila ako nezávislá kritička a kurátorka, v rokoch 1999 – 2000 bola riaditeľkou Zbierky moderného a súčasného umenia (Veľtrhový palác) Národnej galérie v Prahe a od roku 2003 do 2005 bola výskumnou pracovníčkou Inštitútu umenia a vedy na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Od roku 2006 je vedúcou Katedry teórie a dejín umenia Fakulty výtvarných umení na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Venuje sa vizuálnemu umeniu druhej polovice 20. storočia a súčasnosti, najmä mediálnemu umeniu a rodovým otázkam. Kurátorsky pripravila viac ako päťdesiat výstav doma i v zahraničí, ako kurátorka za Slovensko participovala na medzinárodnej výstave *Aspekte / Positionen 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999* v Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1999) s reprízami v Budapešti, Barcelone a Southamptone. V Národnej galérii v Prahe bola hlavnou kurátorkou Stálej expozície umenia 20. storočia (2000). V roku 2001 vyhrala konkurz na česko-slovenský projekt na 49. bienále v Benátkach (Ilona Németh / Jiří Surůvka). Pôsobila tiež ako členka medzinárodnej poroty na XXII. bienále mediteránnych krajín v egyptskej Alexandrii (2003). Okrem mnohých katalógov a textov v odborných časopisoch a publikáciách je autorkou monografie *Peter Rónai: Videoantológia* (Žilina, 1997) a knihy *5 x New York. Mapovanie aktuálnych výtvarných trendov v múzeách umenia, súkromných galériách a neziskových inštitúciách v New Yorku v rokoch 1993 – 1997* (Bratislava: Kalligram, 2003) a autorkou / editorkou publikácie *V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry* (Bratislava: VŠVU – Afad Press, 2005), na ktorú nadviazala jej kniha *História a teória mediálneho umenia na Slovensku* (Bratislava: VŠVU – Afad Pres, 2006). Je nositeľkou Ceny Martina Benku (1994) a členkou slovenskej sekcie Medzinárodnej asociácie kritikov a teoretikov umenia (AICA).

## *II. Gilles Deleuze a myslenie o filmovom obraze*

1. Zdroje a východiská	6
2. Obraz-pohyb	10
2.1 Obraz-vnem, obraz-afekcia, obraz-akcia	13
2.2 Kríza obrazu-akcie	17
3. Obraz-čas	22
3.1 Obraz-kryštál	25
3.2 Korelácie prítomnosti a minulosti	26
3.3 Medzi pravdou a klamom vo filme	27
3.4 Myslenie a film	29
3.5 Film - telo - myslenie	31
3.6 Zvukový a vizuálny obraz	35
3.7 Film a digitálny obraz	37
Bibliografia (výber)	40

## II. Gilles Deleuze a myslenie o filmovom obraze

Významný francúzsky filozof a teoretik umenia Gilles Deleuze (1925 – 1995), predstaviteľ postštrukturalizmu a postmodernizmu, venoval svoje výnimočne koncipované knihy *Film 1. Obraz – pohyb* a *Film 2. Obraz – čas*<sup>1</sup> mysleniu o filme z pohľadu klasifikácie kinematografických obrazov a znakov, kde filozofia a film vystupujú v úlohách rovnocenných partnerov. V posledných rokoch narastá počet textov a publikácií, ktoré odkazujú na vplyvné a stále aktuálne myšlienky Deleuzových kníh o taxonómii kinematografických obrazov, ktorých autori pochádzajú nielen z odboru filozofie, ale aj z oblasti filmových štúdií a mediálneho umenia.<sup>2</sup>

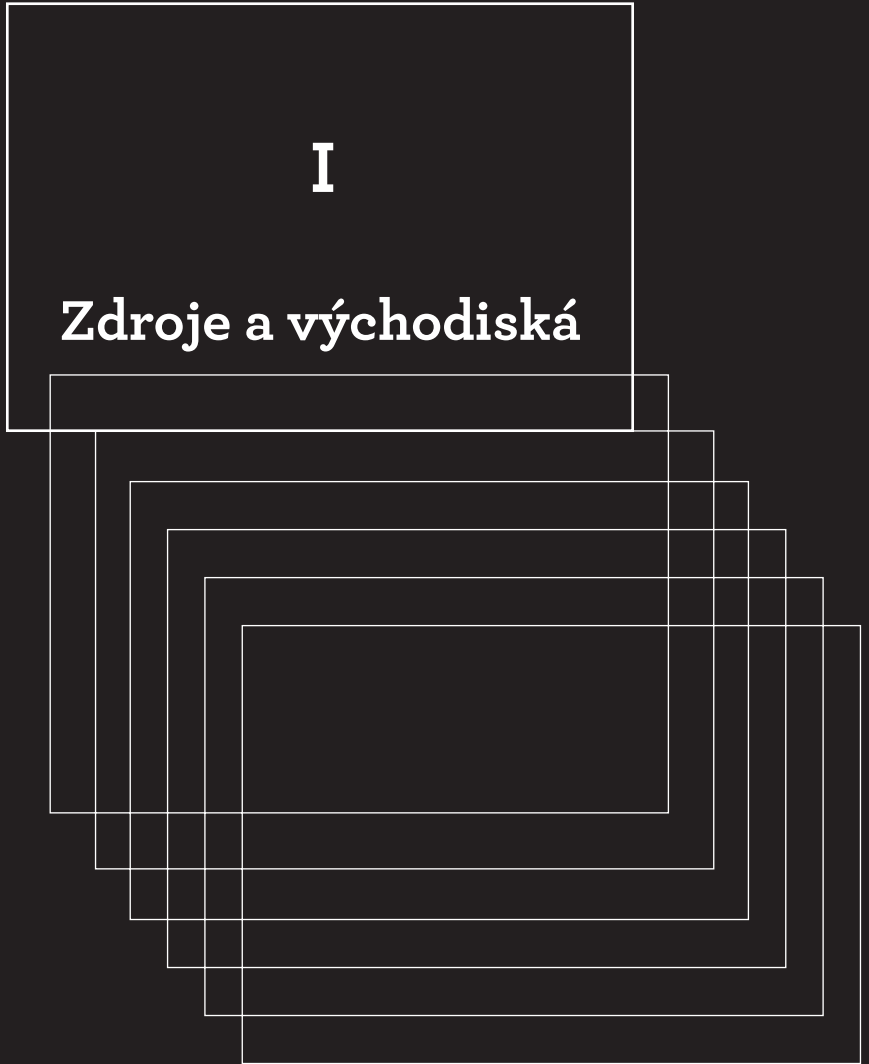
---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, preklad Jiří Dědeček, (francúzsky originál 1983), 298 s. a Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz – čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, preklad Čestmír Pelikán (francúzsky originál 1985), 371 s.; okrem toho sa identická problematika v skrátenej verzii a ďalšie texty venované filmovému umeniu objavili v kapitole „II. Filmy“ v knihe Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Bratislava: Archa, 1998, s. 49 – 94, preklad Miroslav Marcelli (francúzsky originál 1990). Pozri aj Gilles Deleuze. In: *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Gál, Egon – Marcelli, Miroslav (eds.) Bratislava: Archa, 1991, s. 109 – 149; Deleuze, Gilles: *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, preklad Josef Fulka (francúzsky originál 1966).

<sup>2</sup> Ries, Marc: Gilles Deleuze and Cinema. In: *Kino wie noch nie. Cinema like never before*. Ehmman, Antje – Farucki, Harun (eds.). Wien – Köln: Generali Foundation – Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006, s. 147 – 152; Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*. Cambridge – London: The MIT Press, 2004, 333 s.; Filser, Barbara: Gilles Deleuze and a Future Cinema: Cinema 1, Cinema 2 – and Cinema 3? In: *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Shaw, Jeffrey – Weibel, Peter (eds.). Cambridge – Karlsruhe: The MIT Press – ZKM, 2003, s. 214 – 217.

**I**

**Zdroje a východiská**



# 1. Zdroje a východiská

Gilles Deleuze vychádzal pri tvorbe svojho knižného projektu *Film 1. Obraz - pohyb* a *Film 2. Obraz - čas* predovšetkým z dvoch dôležitých zdrojov. Prvým prameňom bola kniha Henriho Bergsona *Hmota a pamäť* [Matière et mémoire], vydaná v roku 1896, z ktorej Deleuze vyťažil mnohé podnetné myšlienky tohto francúzskeho filozofa a inšpiroval sa nimi aj pri formulovaní relevantnej dvojice pojmov obraz - pohyb a obraz - čas. Tie boli rozhodujúce pre jeho výskum nielen v zmysle primárneho zdroja pre vytvorenie typológie variantov kinematografických obrazov, ale slúžili mu aj ako opora pre periodizáciu klasického a moderného filmu.<sup>3</sup> Okrem toho, že Bergson má zásluhu na uvedení terminologickej dvojice obraz-pohyb, špecifikoval aj pojem obrazu-pohybu s jeho tromi hlavnými formami, ktorými sú obraz-vnem, obraz-afekcia a obraz-akcia.

Je pritom paradoxné, že hoci Bergson uvedenými pojmami anticipuje filmovú terminológiu, nedokázal rozpoznať zhodu svojich predstáv s nastupujúcim novým médiom - filmom, ktorému sa vo svojich prácach nevenoval. Deleuze sa vyrovnával s názormi tohto filozofa publikovanými aj v jeho ďalšej knihe nazvanej *Tvorivý vývoj* [L'évolution créatrice] (1907) a sám ponúkol analýzu vybraných problémov Bergsonovej filozofie (intuícia, trvanie, pamäť, životný vzmach) vo svojej knihe *Bergsonismus* [Le Bergsonisme] (1966), ktorá vyšla v českom preklade v roku 2006. Podľa Tima Lenoira, napriek tomu, že Bergson nenašiel viac relevantného materiálu pre teóriu vnímania v ranom filme, ktorý bol v tom čase v počiatočnom štádiu vývoja, dôležitým faktom zostáva Bergsonova charakteristika vonkajšieho sveta ako univerzálneho toku obrazov. Aj samotné telo je obrazom medzi inými obrazmi, v skutočnosti ide o veľmi zvláštny druh obrazu, ktorý Bergson nazýva „centrom neurčitosti“, ktoré sa správa ako filter tvorivo selektujúci fazety obrazov z univerzálneho toku podľa jeho vlastných schopností.<sup>4</sup> Lenoir ďalej poukazuje na to, že Deleuze v knihe *Film 1. Obraz-pohyb* vyzdvihuje film ako experimentálne laboratórium pre filozofiu: je miestom na študovanie vnímania, reprezentácie, priestoru, času a pamäte, je médiom na pochopenie meniaceho sa vzťahu medzi artikulovaným a viditeľným a rovnako je aj miestom pre skúmanie klasifikácie obrazov a znakov ako prípravy pre tvorbu pojmov.<sup>5</sup>

Kým vo svojej prvej knihe *Film 1. Obraz-pohyb* Deleuze chápe filmový obraz ako samopohyb, v druhej knihe *Film 2. Obraz-čas* už filmový obraz prezentuje v pozícii, keď nadobudol vlastnú temporalitu - časovosť.<sup>6</sup>

Druhý prameň, z ktorého Deleuze čerpal pri koncipovaní svojich kníh syntetizujúcich poznatky z filozofie a svetovej kinematografie 20. storočia, vychádzal zo semiotiky ako všeobecnej teórie znakov Charlesa Sandersa Piercea, amerického logika a zakladateľa

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 257.

<sup>4</sup> Lenoir, Tim: Haptic Vision: Computation, Media, and Embodiment in Mark Hansen's New Phenomenology. In.: *New Philosophy for New Media*. Hansen, Mark B. N. Cambridge - London: The MIT Press, 2004, s. xx.

<sup>5</sup> Lenoir, odkaz v pozn. 4, s. xx.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze. In: Gál, Egon - Marcelli, Miroslav (eds.). Odkaz v pozn. 1, s. 135.

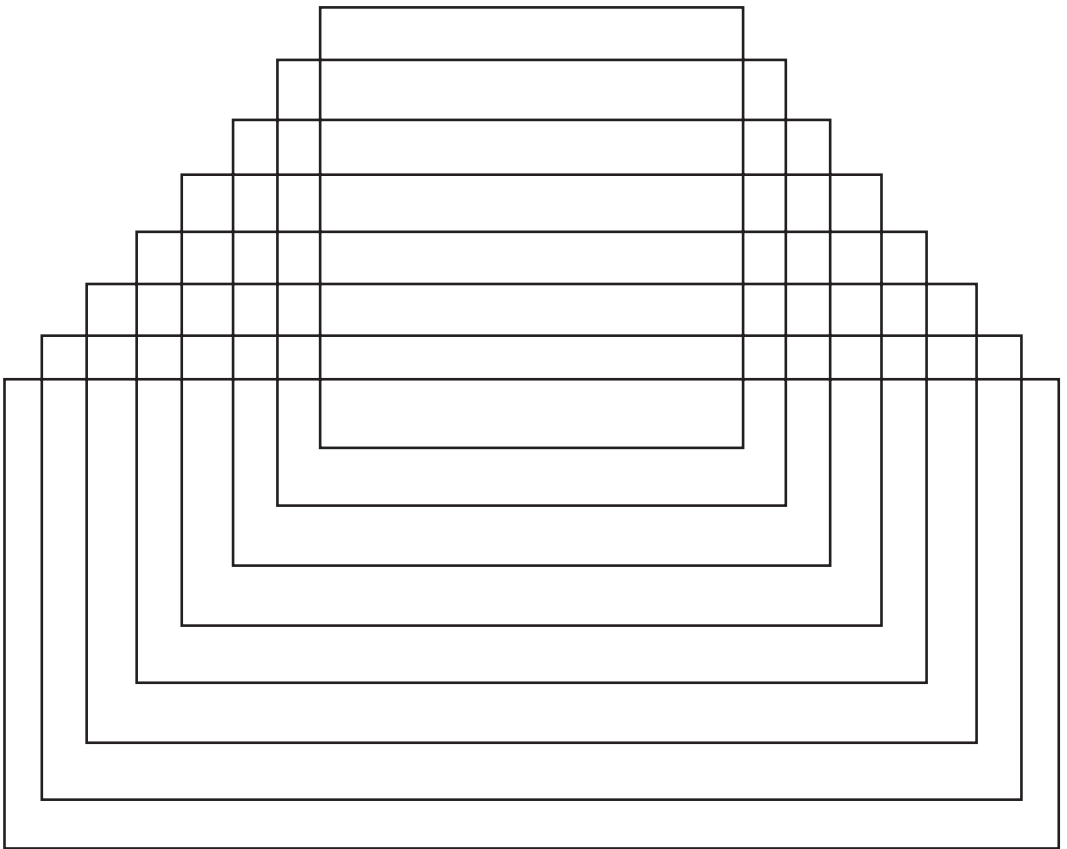
filozofie pragmatizmu. Ťažiskom jeho známej klasifikačnej triády sú tri základné druhy znakov: ikony, indexy a symboly, zodpovedajúce primárnosti, sekundárnosti a terciárnosti.<sup>7</sup> Každý z týchto znakov má iný vzťah k svojmu referentovi alebo k veci, ktorú zastupuje.<sup>8</sup> Deleuze na základe Peirceovej všeobecnej klasifikácie obrazov považuje film za istý typ obrazu – kinematografického obrazu s tým, že vo filme sú znakmi obrazy. Tento klasifikačný princíp využíva a rozpracúva pre odkrývanie nových uhlov pohľadu a pri tvorbe terminológie v rámci kinematografie. „Film je spočiatku obraz-pohyb: dokonca tu nie je ani vzťah medzi obrazom a pohybom, film je tvorbou samopohybu. Neskôr, keď film prestane podriaďovať čas pohybu, keď urobí pohyb závislým od času, filmový obraz sa stáva obrazom-časom, autotemporalizáciou obrazu“.<sup>9</sup> Otázkou sa potom stáva nie univerzálnosť, ale jedinečnosť obrazu. Deleuzov *Film 1* a *Film 2* reprezentuje tvorivo a novátorsky poňatý interdisciplinárny výskum, ktorého výstupom je ojedinelé spracovanie odbornej látky z oblasti filozofie a dejín filmu do podoby knižného diptychu. Napriek tomu, že v ňom autor sleduje historický vývoj filmového obrazu, ktorý demonštruje na vybratých dielach významných filmových režisérov, jeho práce nie sú dejinami kinematografie, ani filozofiou filmu. Sú skôr akýmsi hybridom filozofie a filmu, alebo priesečníkom dvoch paralelných pohybov myslenia – filozofického myslenia a „myslenia v obrazoch“, ktoré provokujú premeny filmového obrazu.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Riška, Augustín: *Americká filozofia. Od Peircea po Quinna*. Iris, s. 20 – 21.

<sup>8</sup> Charles Sanders Peirce rozdelil záplavu znakov do troch druhov. Každý z nich má iný vzťah ku svojmu referentovi alebo k veci, ktorú zastupuje. 1. Symboly majú čisto konvenčný vzťah (dohodnutý) – sú to slová jazyka. 2. Indexy majú kauzálny vzťah, pretože sú stopami príčiny, tak ako sú stopy v piesku indexovým znakom chodidla alebo dym je indexovým znakom ohňa. 3. Vzťah ikony nie je ani kauzálny, ani konvenčný, ale je založený na podobnosti; vyzerá ako referent buď tlmočením jeho tvaru (mapa), alebo vyjadrovaním jeho tvaru (fotografia). Znaky sú skôr zmiešané než čisté; fotografie sú rovnako ikonami aj indexmi, napr. slovný druh – zámena – sú symbolmi aj indexmi (modelovým príkladom je zámeno Ja). Foster, Hal – Kraussová, Rosalind – Bois, Yve-Alain – Buchloh, Benjamin H. D.: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007, s. 684 – 687.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Odkaz v pozn. 1, s. 78.

<sup>10</sup> Zuska, Vlastimil: Deleuze – Filmová událosť. In: *Film 2, Obraz-čas*. Deleuze, Gilles. Odkaz v pozn. 1, s. 333 – 334.







**II**

**Obraz – pohyb**

## 2. Obraz – pohyb

Deleuze sa v *Obraze-pohybe* venuje klasifikácii typov obrazov a špecifických znakov konkrétnych vybratých filmov, pričom sa sústreďuje na podrobnú analýzu typologických znakov, ako sú zábery – veľký detail, celkový záber vo vzťahu k faktorom svetla, zvuku a temporálnosti, a nie z hľadiska žánrovej typológie filmov (western, kriminálny film, historický film, komédia atď.), pretože tie neobsahujú charakteristiku typov ich obrazov a podstatných znakov. Skúma oblasť filmu v jej celku a jeho výskumným poľom sa stáva jeden zo základných filmových stavebných prvkov, akým je obraz-pohyb. Filmový obraz je veľmi generatívny, vytvára množstvo rozličných obrazov a montážou ich navzájom kombinuje. Takými sú napríklad obrazy-vnemy, obrazy-akcie a obrazy-afekcie.<sup>11</sup> Treba však poznamenať, že v Deleuzovom poňatí obrazu-pohybu je kinematografický obraz interpretovaný bez zjavného spojenia s ľudským telom a filozof nevenuje väčšiu pozornosť ani otázkam recepcie filmových diel.<sup>12</sup>

Jednou zo základných charakteristík filmového obrazu je rámovanie, čiže výber častí, ktoré vstupujú do určitého súboru ako uzavretého systému. Rámovanie zahŕňa všetko, čo je prítomné v obraze – výpravu, osobu, rekvizity.<sup>13</sup> V tomto kontexte zohráva dôležitú úlohu záber, ktorý predstavuje obraz-pohyb a podstatná čiara kinematografického obrazu-pohybu spočíva v tom, že ťaží pohyb z dopravných prostriedkov alebo pohybujúcich sa predmetov.

Francúzsky režisér Jean Epstein hovoril o povahe záberu, ktorý je čistým pohybom, čo znamená, že film zároveň vyjadruje sám čas. Epstein výstižne definuje pojem záberu ako pohyblivý rez v zmysle časovej perspektívy alebo modulácie. Z tohto aspektu sa potom javí aj rozdiel medzi filmovým a fotografickým obrazom: fotografia, ktorá je geneticky starším druhom technického obrazu a predpokladom filmu, funguje svojím spôsobom ako „odlievanie do formy“, alebo ako svetelný odtlačok vo forme nehybného rezu, zatiaľ čo princípom filmu je modulácia a konštituovanie premenlivého, plynúceho a časového „odlievania do formy“.<sup>14</sup> Film má obrovský potenciál objavovať a tvoriť množstvo rozličných obrazov, ktoré navzájom kombinuje na základe montáže. Táto operácia je skladbou, usporiadaním obrazov-pohybov, vytvárajúcich nepriamy obraz času. Rozmanité spôsoby chápania času v závislosti od pohybu ponúkajú podľa jednotlivých špecifických tendencií rôzne školy montáže. Je to organický prúd americkej školy na čele s vynálezcom montáže Griffithom, dialektický prúd sovietskej školy, ktorej protagonistmi sú Ejzenštejn, Dovženko, Pudovkin a Vertov, ďalej sem patrí kvantitatívny prúd francúzskej predvojnovnej školy a intenzívny prúd nemeckej expresionistickej školy.<sup>15</sup>

V súvislosti s metódou montáže nemožno opomenúť podstatný fakt, že Ejzenštejn nahradil

<sup>11</sup> Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Odkaz v pozn. 1, s. 59.

<sup>12</sup> Lenoir, Tim: Odkaz v pozn. 4, s. xxii.

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 22 – 29.

<sup>14</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 34 – 36.

<sup>15</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 42 – 43.

Griffithovu paralelnú montáž inou kvalitou montáže, a síce montážou protikladov, čo znamená, že konvergentná či zbiehavá montáž je nahradená montážou kvalitatívnych skokov. Z toho sa potom odvíjajú ďalšie druhy nových aspektov montáže: nová koncepcia detailu a zrýchlenej montáže, vertikálna montáž, montáž atrakcií, intelektuálna montáž a podobne. V rámci dialektického prúdu sovietskej montážnej školy sa treba pristiaviť ešte pri jednom pozoruhodnom režisérovi dokumentárnych filmov a filmových aktualít. Je ním Dziga Vertov, ktorého originalita sa vyznačuje radikálnym potvrdením dialektiky hmoty v nej samej. Tým má byť povedané, že vo svojich dokumentoch a žurnáloch odmietal réžiu prírody a scenár jednania, pretože krajiny, stroje, budovy alebo ľudia sa prezentovali ako materiálne systémy v nepretržitej interakcii. Medzi týmito pohybmi sa nachádza variabilný interval, v prípade Vertova je intervalom pohybu vnímania žmurknutie oka, avšak nie je to ľudské oko, ale oko kamery, ktorá presahuje svojimi technickými možnosťami schopnosti ľudského oka. Jeho estetická teória montáže nazvaná *Kino-oko* bola známa od 20. rokov 20. storočia. Zahŕňala tri úrovne montáže – bola prítomná pred nakrúcaním už vo výbere materiálu, počas nakrúcania v intervaloch okupovaných okom-kamerou, ako aj po nakrúcaní v rámci postprodukcie v strižni (napr. film *Muž s kinoaparátom*).<sup>16</sup>

Kvantitatívno-psychická montáž francúzskej školy je typická tým, že „Francúzi koncipovali kinetickú jednotu z množstva pohybu v duši. (...) Stav, ktorými prechádza nový motor a mechanický pohyb, sa zväčšujú do meradla kozmu, rovnako ako stavy, ktorými prechádza nový jedinec, a v tomto ďalšom zväzku človeka a stroja stúpajú ľudské súbory k meradlu duše sveta.“<sup>17</sup> V zhode s povahou montáže francúzskej školy Deleuze poukazuje na to, že spomínané impulzy boli určujúce pre vznik abstraktného umenia a rovnako išlo aj o hľadanie kinetizmu ako umenia v pravom zmysle vizuálneho, ktoré od doby nemého filmu kladie problém vzťahu obrazu-pohybu k farbe a hudbe (napr. *Mechanický balet* maliara Fernanda Légera). Ale francúzska kinematografia si obľúbila aj prvok vody či mora ako slobodnej entity, čím nielen prešla z pozície mechaniky pevných telies k mechanike kvapalín, ale našla podľa Epsteina v kvapalnom obraze novú extenziu kvantity pohybu a istejšiu schopnosť extrahovať pohyb z pohyblivej veci. Ďalším faktorom, kde sa uplatňuje pohyb, je svetlo, ktoré má však cenu aj samo o sebe, ako to dokazuje francúzsky luminizmus a v rámci neho napr. striedanie denného mesta a nočného mesta, premeny slnečného a mesačného svetla. Charakteristickým znakom francúzskej montážnej školy je, že čas už nepredstavuje postupnosť pohybov a ich jednotiek, ale čas sa poníma ako simultánnosť. Modelovým príkladom je „horizontálna simultánna montáž“ Abela Gancea vo filme *Napoleon*, kde sa stretáva originálne využitie početných dvojexpozícií s vynálezom trojitého plátna a polyvúzie.<sup>18</sup> Ganceove tvorivé prístupy sú blízke praktikám využívaným v avantgardnom filme na prelome 50. a 60. rokov minulého storočia a mohli by sme ich charakterizovať ako isté predznamenanie tzv. expanded cinema (rozšíreného filmu), ktorého protagonistami boli okrem iných napr. Andy Warhol, Peter

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 50 – 54. K tejto problematike pozri aj Gauthier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha – Jihlava: Akademie múzických umění – Mezinárodní festival dokumentárních filmů, 2004.

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 57.

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 57 – 63.

Weibel, Valie Export a ďalší. Ale môžeme ich dať do súvislosti aj s tvorbou Josefa Svobodu a bratov Alfréda a Emila Radokovcov či slovenského intermediálneho umelca Stana Filka.<sup>19</sup>

Protikladom organickej skladby je intenzívno-duchovná montáž nemeckého expresionizmu, kde sa svetlo ako pohyb stavia proti temnote. Napríklad Lang dosiahol veľmi subtilne šerosvity vo filme *Metropolis*, zatiaľ čo Murnau využíva vo *Východe slnka* čo najkontrastnejšie lúče, alebo aspekty šerosvitu, protisvetla a neorganického života tieňov v *Upírovi Nosferatu*. Častými postavami filmov nemeckého expresionizmu sú automaty, roboty a bábky, ktoré nevyjadrujú mechanizmy stelesňujúce pohyb, ale vystupujú skôr v role námesačníkov, zombie alebo golemov, aby stvárnil intenzitu neorganického života, čomu zodpovedá gotický film hrôzy z 30. rokov 20. storočia, reprezentovaný napr. *Frankensteinom*. Príznačnými črtami týchto filmov sú diagonály a kontradiagonály, ktoré nahrádzajú horizontálu a vertikálu, kde kužeľ strieda kruh a guľu, ostré uhly a špicaté trojuholníky zastupujú zakrivené alebo pravouhlé línie. Jedným z podstatných aspektov sa stáva zrušenie rozdielu medzi mechanickým a ľudským v intenciách neorganickej sily vecí.

Deleuze na margo montáže uzatvára, že jediná generalizácia, ktorá pre ňu platí spočíva v tom, že kladie kinematografický obraz do vzťahu s celkom, čiže s časom poňatým ako Otvorenosť. „Poskytuje nepriamy obraz času zároveň v partikulárnom obraze-pohybe a v celku filmu. Obraz-pohyb má však dve tváre, z ktorých jedna je obrátená k súborom a ich častiam a druhá k celku a jeho zmenám.“<sup>20</sup>

## 2.1 Obraz-vnem, obraz-afekcia, obraz-akcia

Deleuze hlavnú pozornosť vo svojej knihe *Film 1. Obraz-pohyb* venuje podrobnému osvetleniu troch variácií obrazu, akými sú obraz-vnem, obraz-afekcia a obraz-akcia, ktoré vizionársky predznamenal Henri Bergson vo svojej knihe *Hmota a pamäť*.

Pre Deleuze sa uvedená trojica, ktorá predstavuje podrobnejšie funkcie obrazu-pohybu, stáva ťažiskom skúmania týchto fenoménov vo vzťahu k trom typom procesov: perцепčnému, expresívnemu alebo naratívne mu procesu, čo podrobne analyzuje a interpretuje na vzorke

<sup>19</sup> Tendencie príznačné pre rozšírený film sa objavili vo vizionárskej tvorbe architekta a scénografa Josefa Svobodu, autora *Laterny magiky*, v ktorej išlo o prepojenie aktéra-herca s filmovou projekciou. Na realizácii *Laterny magiky* spolupracoval s Alfrédom a Emilom Radokovcami, veľký úspech mala na svetovej výstave Expo Brusel '58. Náročnejšie riešenie – diapolyekran, ktorého bázou sú viacnásobné projekcie, Svoboda prezentoval na svetovej výstave Expo '67 v Montreale. Predstavil sa tu aj druhým dielom *Polyvizia*, čo bola priestorová kompozícia v pohybe, kde sa prelínal konkrétny a fiktívny obraz. Priekopníkom rozšíreného filmu na Slovensku bol na konci 60. rokov 20. storočia Stano Filko, tvorca environmentov kombinovaných s viacnásobnými diaprojekciami. Pozri Bielický, Michael: Praha: mesto iluzionistů. (S použitím výňatků z textů J. Grossmana, E.F. Buriana, M. Kouřila, Z. Pešánka, A. Radoka aj). In: *Imaginary Spaces: Prostor - média - performance / Raum - Medien - Performance*. Büscher, Barbara - Horáková, Jana (vyd.). Praha: Koniasch Latin Press, 2008, s. 26 – 32; Rusnáková, Katarína: Video a experimentálny film v sivej zóne totality: niekoľko príkladov z (pre)histórie mediálneho umenia v bývalom Československu a po roku 1989. In: *Imaginary Spaces...* Odkaz v tejto poznámke, s. 193 – 198.

Pozri ďalej napr. aj Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York, 1970, z novších textov k problematike rozšíreného filmu za pozornosť stojí príspevok Büscher, Barbara: Prostorové konstelace a pohybová pole: média a performance v Live Electronic Arts šedesiatých let 20. století / Raumkonstellationen und Bewegungsfelder: Medien und Performance in den Live Electronic Arts der 1960er Jahre. In: *Imaginary Spaces...* Odkaz v tejto poznámke, s. 38 – 58.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 68 – 73.

vybratých diel zo svetovej kinematografie. Deleuze sa tak vracia k jednej zo základných Bergsonových premís výkladu sveta, v zmysle ktorej obraz je pohyb. V súlade s týmto názorom sa potom všetky veci a všetky obrazy miešajú so svojimi akciami a reakciami a stávajú sa univerzálnymi variáciami. Nevynímajúc ani naše telo, ktoré je obrazom a zároveň súborom akcií a reakcií, z čoho vyplýva, že aj my sami sme obrazmi, čo znamená, že sme aj pohybom. Identita obrazu a pohybu nás tak privádza k záveru o identite obrazu-pohybu a hmoty. V súvislosti s touto explikáciou Deleuze prichádza k záveru, že pokiaľ materiálny vesmír je považovaný za strojové usporadúvanie obrazov-pohybov, tak vesmír ako „kinematografia o sebe“ nutne prináša na samotné filmové umenie iný pohľad, než poskytol Bergson.

Pokiaľ ide o charakteristiku triády variácií obraz-pohyb, možno ich stručne zadefinovať nasledovne: obraz-vnem sa týka subjektívneho vnímania; obraz-akcia znamená prechod od vnímania k jednaniu, nájdeme ju napr. vo filmoch noir alebo vo westerne, a obraz-afekcia vyjadruje pohyb ku „kvalite“ ako k prežitému stavu, čo zastupuje detail tváre. Nesmieme pritom zabudnúť na dôležitý fakt, že film nikdy nie je tvorený iba z jediného druhu obrazov, ale tvorí ho kombinácia všetkých troch variácií obrazov-pohybov: obrazy-vnemy, obrazy-akcie a obrazy-afekcie. Podľa prevládajúceho typu možno hovoriť o vnemovej, akčnej alebo afekčnej montáži. Deleuze týmto trom druhom variácií napokon priraduje tri druhy priestorovo určených záberov: celkový záber súvisí s obrazom-vnemom, polocelok sa radí k obrazu-akcii a detail náleží obrazu-afekcie. Z hľadiska experimentálnej kinematografie je dôležité pripomenúť, že jej tvorivým princípom zodpovedá vnemová montáž Dzigu Vertova.<sup>21</sup>

V stručnosti možno zhrnúť, že pokiaľ Deleuze osvetľuje typ obrazu-vnemu na príkladoch francúzskej kinematografie s privilegovaním kvapalného obrazu a vodného lyrizmu, Vertovova koncepcia *Kina-oka* a jeho praktiky montáže sú bližšie americkej kinematografii. Charakteristickým znakom amerických, prevažne experimentálnych filmov je konštrukcia plynného stavu vnímania za pomoci rozličných prostriedkov, kde patrí blikajúca montáž ako uvoľnenie fotogramu mimo priemerného obrazu a vibrácie mimo pohybu, hyperrapidná montáž, slučka či znenie (Brakhage, Snow, Markopoulos, Sharits, Breer, Gehr, Jacobs, Landow). Za zmienku stojí aj Deleuzov názor, že od práce s fotogramom, ktorý nie je návratom k fotografii, sa stále viac zúčastňujeme konštituovania obrazu definovaného molekulárnymi parametrami.<sup>22</sup>

V prípade obrazu-afekcie Deleuze s odvolaním sa na Ejzenštejnov text rozlišuje dva druhy detailu. Kým na jednej strane Griffithov detail je iba subjektívny a má len asociatívnu alebo anticipačnú úlohu, na druhej strane „Ejzenštejnové detaily sú prelínavé, objektívne a dialektické, lebo produkujú novú kvalitu, uskutočňujú kvalitatívny skok.“<sup>23</sup> Deleuze je však kritický k tejto Ejzenštejnej analýze, pretože ju považuje za príliš všeobecnú či tendenčnú. Okrem toho filmový tvorca vždy uprednostní buď reflektujúcu alebo intenzívnu tvár. Deleuze v kontexte detailu-tváre ďalej uvažuje aj o rozdieloch medzi expresionizmom a lyrickou

<sup>21</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 76 – 91.

<sup>22</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 107 – 109.

<sup>23</sup> Ejzenštejn, S. M.: *Film Form*, s. 195n. (Ejzenštejn, S. M.: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, 2. rozšírené vydanie, s. 387, preložil Jiří Taufer).

abstrakciou. V porovnaní s expresionizmom, ktorý znamená najmä intenzívnu hru svetla s nepreniknuteľným a temnotami s tým, že táto tvár sústreďuje intenzitu, tvár v rámci lyrickej abstrakcie naopak kladie na prvé miesto svetlo, priehľadnosť, prievitnosť a bielu farbu, čo výrazne kontrastuje s expresionistickým temnosvitom. Vzhľadom na problém detailu a tváre-detailu je treba ešte doplniť, že tieto dve entity nemajú nič spoločné s čiastočným objektom, nie sú teda synekdochou. Deleuze odvolávajú sa na Epsteina, poukazuje na ďalší významný fakt – detersitorializáciu kinematografického obrazu, čo sa vzťahuje aj na obraz-afekciu.<sup>24</sup>

V súlade s rozšírením interpretácie viažucej sa k problematike detailu a tváre je užitočné uviesť pozoruhodnú Deleuzovu citáciu: „Obvykle priznávame tvári tri funkcie: je individualizujúca (každého odlišuje alebo charakterizuje), je socializujúca (manifestuje spoločenskú rolu), je relačná alebo komunikujúca (zabezpečuje nielen komunikáciu medzi dvomi osobami, ale tiež v jednej a tej istej osobe, vnútornú zhodu medzi jej charakterom a jej rolou). Teda tvár, ktorá skutočne prezentuje tieto aspekty v kinematografii tak ako inde, stráca všetky tri funkcie, akonáhle sa jedná o detail“. Deleuze svoju interpretáciu podporuje modelovým príkladom Ingmara Bergmana. Podľa neho bol filmovým režisérom, ktorý najviac trval na základnej väzbe spájajúcej film, tvár a detail. Sám o tom hovorí: „Naša práca začína pri ľudskej tvári.(...) Možnosť priblížiť sa ľudskej tvári je prvotnou originalitou a určujúcou kvalitou kinematografie.“<sup>25</sup> Ale obnaženie detailu-tváre vo filme je väčšie než obnaženie tiel, o čom svedčí už bozk, vdychujúci tvári tie mikropohyby, ktoré zvyšok tela skrýva. Navyiac, detail robí z tváre príznak, alebo posúva nihilizmus tváre na zjavnú hranicu – ako to vidíme u Bergmana – čo znamená strach tváre čeliacej svojej ničote.

Deleuze v tejto pasáži uvádza aj zaujímavú typológiu dvoch moderných technologických rodokmeňov vytvorených Franzom Kafkom, nie však v zmysle formulovania nejakej teórie, pretože išlo o spisovateľovu každodennú skúsenosť, zachytenú v texte jeho knihy *Dopisy Milene*. Tieto moderné technologické rodokmene Kafka rozlišuje na jednej strane na prostriedky komunikácie-premiestnenia, ktoré zabezpečujú naše zapojenie a výboje v priestore a čase – ako sú loď, auto, vlak, lietadlo atď. –, a na druhej strane na prostriedky komunikácie-výrazu, ktoré podnecujú príznaky na našej ceste a zvädzajú nás k nekoordinovaným, mimo súradnice siahajúcim afektom – kde patria listy, telefón, rádio, všetky tie „hovoriace prístroje“ a kinematografy...“<sup>26</sup>

Deleuze sa zaoberá aj otázkou filmového obrazu-farby a porovnáva odlišnosti poňatia farby z hľadiska jej funkcie vo filme a v maliarstve. Jedným z najväčších koloristov filmu je Antonioni, ktorý využívaním studených farieb skúma možnosti prázdneho záberu a vymazania postáv.

Na konci druhej svetovej vojny v situácii zničených a obnovujúcich sa miest dochádza ku kríze obrazu-akcie, čo Deleuze dáva do súvislosti s nástupom talianskeho neorealizmu a francúzskej novej vlny. Podstatou krízy obrazu-akcie je, že postavy sa nachádzali v menej motivujúcich senzomotorických situáciách, skôr išlo o prechádzky, potulky či blúdenie. Taliansky neorealizmus rezignoval na priestorové súradnice, vzdal sa bývalého realizmu

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 115 – 120.

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 123.

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 124 – 125.

miest, zahmlil orientačné body pohybu alebo vytvoril vizuálne abstraktá v neurčitých priestoroch. Podobný prístup sa uplatňuje aj vo francúzskej novej vlne, kde vo filmoch, napr. Godarda, dochádza k rozbíjaniu záberov a stieraniu ich zreteľného priestorového určenia v prospech netotalizovaného priestoru. V nemeckej kinematografii sa filmoví režiséri zamerali v exteriéroch na mestá poňaté ako púšte a na interiéry zdvojené v zrkadlách (Fassbinder, Straub). Pre newyorskú školu sa stal typickým horizontálny pohľad na mesto a na udalosti, ktoré vznikali na chodníku, a ich miestom bol nediferencovaný priestor. Pascal Augé vidí jeden z počiatkov aspektu kumulovania ľubovoľných priestorov v experimentálnej kinematografii, ktorá netrvá na naratívne, ani na vnímaní určitých miest, a tieto väzby berie ľubovoľnejšie (napr. Michael Snow).<sup>27</sup>

Obraz-akcia charakterizuje realizmus, zatiaľ čo obraz-afekcia sa spája s idealizmom. Naturalizmus, v ktorom sa začína vo filmovom umení výraznejšie presadzovať čas, sa priblížil obrazu-času. V expresionizme vzniká čas len vo vzťahu k svetlu a tieňu. Naturalizmus charakterizuje obraz-pud, ktorého jednotlivé formy (perverzia, degradácia, zabudnutie, zničenie, hlad, sexualita, fetišizácia) rozvinie vo svojich filmoch Buñuel. Tomuto španielskemu režisérovi sa podarilo využívaním aspektu opakovania v kinematografickom obraze presiahnuť hranice obrazu-pohybu a predznamenať obraz-čas. Obraz-pud sa nachádza v medzipriestore obrazu-afekcie a obrazu-akcie. Afekty a pudy sú vtelené do jednania v podobe emócií alebo vášní. Obraz-akcia, ktorým sa preslávila americká kinematografia, možno definovať ako vzťah medzi prostredím a správaním. Prostredie je impulzom pre postavu, vyzýva ju a vytvára situáciu na jej konanie, na ktoré reaguje vrátane postáv.<sup>28</sup> Deleuze venuje pozornosť analýze vývinu obrazu-akcie v rozličných filmových žánroch v historickom kontexte kinematografie, kde začiatok patrí dokumentárnym Flahertyho filmom, hlavne jeho slávnemu dielu *Nanuk, človek primitívny*, ktorého pointa spočíva v schopnosti človeka prežiť v neludských podmienkach a v nepriateľskom prostredí. V psychologicko-sociálnom filme gros tvoria vzťahy kolektívu a jednotlivca a vice versa, presne načasované akcie sú charakteristické pre žáner čierneho filmu a westernu, v ktorom vyniká najmä Ford, a historický film tematizuje a monumentalizuje veľké okamihy ľudstva – jeho ambíciou je smerovať k univerzálnemu (napr. Griffithov film *Intolerancia* a Ejzenštejnov *Ivan Hrozný*). Zaujímavým Deleuzovým postrehom v tomto kontexte je zistenie, že historické hollywoodske filmy preberajú najzásadnejšie aspekty histórie z perspektívy 19. storočia, ktoré Nietzsche identifikoval ako históriu: monumentálnu, antikvárnú a kritickú či epickú.<sup>29</sup> „Obraz-akcia inšpiruje kinematografu správania (behaviorizmus), pretože správanie je jednanie, ktoré prechádza z jednej situácie do druhej, ktoré reaguje na situáciu preto, aby sa ju pokúsilo zmeniť alebo aby nastolilo inú situáciu.“ Merleau-Ponty videl v tomto vzostupe správania spoločný znak moderného románu, modernej psychológie a ducha kinematografie. Po vojne dochádza ku kríze obrazu-akcie, čo je zároveň agóniou akčnej kinematografie. „Kinematografia správania sa neuspokojuje s jednoduchou senzomotorickou schémou typu

<sup>27</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 145 – 149.

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 151 – 171.

<sup>29</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 180.

reflexu. To, čo sa musí objaviť na povrchu, je skutočne to, čo sa odohráva vo vnútri.<sup>30</sup>

Okrem tejto kategórie filmov patriacich do typu obraz-akcia: veľká forma, ktorá prebiehala od situácie k jednaniu, Deleuze sa zaoberá aj druhým typom obrazu-akcie: malou formou, kde sa od jednania alebo správania prechádza k situácii. V tomto prípade je znakom skladby obrazu-akcie index. Príkladmi malej formy obrazu-akcie sú filmy tzv. „béčkovkej“ kategórie alebo nízkorozpočtové filmy, v ktorých však neraz slabšie ekonomické podmienky generujú v tvorcoch kreativitu a experimentovanie, o čom svedčia filmy neorealizmu, novej vlny, cinéma direct a cinéma vérité, ktoré sú tvorivou interpretáciou skutočnosti s dôrazom na sociálne a politické aspekty.

Do skupiny filmov obraz-akcie malej formy Deleuze radí detektívny film, neklasický western a grotesku. Väčší priestor venuje analýzám a charakteristikám špecifických črt grotesky, ktorú exemplifikuje predovšetkým sériou Chaplinových filmov (*Moderná doba*, *Svetlá veľkomesta*, *Diktátor* a ďalšie) a filmov Bustera Keatona (najmä cyklus o *Frigovi*) s presahom k veľkej forme. Deleuze tiež výstižne porovnáva rozdielne prístupy Chaplina a Keatona k strojovému gagu. Zatiaľ čo Keatonove filmy odrážajú jeho záľubu v strojoch, čo odkazuje na príbuznosť s dadaizmom, Chaplin pracuje s nástrojmi a stavia sa proti stroju. Treba tiež podotknúť, že malá a veľká forma nevyjadrujú iba akčné formy, ale vzťahujú sa aj na koncepcie, spôsoby nazerania na nejaký „syžet“, rozprávanie a scenár.<sup>31</sup>

Pokiaľ ide o transformácie týkajúce sa prechodu malej formy do veľkej, treba sa pristaviť pri Ejzenštejnovej „montáži atrakcií“, ktorej princíp spočíva v tom, že autor do naratívu filmu „vkladá špeciálne obrazy, buď divadelné či scénografické zobrazenia, alebo sochárske či výtvarné zobrazenia, ktoré ako keby prerušovali beh deja.“ (napr. kamenné levy v *Krížniku Potemkin*). Tieto Ejzenštejnove atrakcie spôsobujú, že sa malá forma preklápa do veľkej, ale takisto podnecujú formovanie ďalšej, tretej formy – nepriamych obrazov (napr. *Que viva Mexico!*).

Kinematografické obrazy majú figúry, ktoré sú pre ne špecifické, ale v podstate zodpovedajú štyrom typom Fontanierovej klasifikácie „figúr výpovede“ zo začiatku 19. storočia.<sup>32</sup> Čo sa týka oscilovania medzi malou a veľkou akčnou formou, Deleuze nezabudol vypíchnúť Herzogove akčné filmy, ktoré obsahujú dve obsesné témy – vizuálne a hudobné motívy (napr. *Woyzeck*, *Fitzcarraldo*), čím sa Herzog stáva jedným z najmetafyzickejších tvorcov. Deleuze sa v tejto súvislosti zamerá aj na pojem prostredia, priestoru a krajiny, pričom v centre jeho pozornosti sa ocitli japonskí filmári. Prvý z nich, Kurosawa je autorom filmov veľkej formy a takmer výhradne mužského sveta, ktorého charakteristickým znakom sú duely a zápasy (*Kagemuša*), ale rovnako príznakový pre jeho filmy je aj dážď (*Sedem samurajov*). Kurosawove filmy majú dve odlišné časti: jedna sa vyznačuje dlhou expozíciou, druhá brutálnym jednaním. Sú v nich prítomné aj metafyzické aspekty, keď sa prechádza od situácie k jednaniu. Oproti

<sup>30</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 187 – 190.

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 192 – 212.

<sup>32</sup> Figúry sa delia na: 1) trópy v pravom zmysle slova – určité slovo v prenesenom význame nahrádza iné slovo, napr. metafory, metonymie, synekdochy; 2) nevlastné trópy – skupina slov, veta, ktorá má prenesený význam – alegória, personifikácia atď.;

3) substitúcia – slová vo svojom striktno doslovnom význame podstupujú výmeny a transformácie (inverzia); 4) figúry myslenia – nepodstupujú žiadnu modifikáciu slov. In: Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 215 – 218.



nemu stojí ženský svet Mizogučiho filmov, patriacich k malej forme. Je zaujímavé, že kým Kurosawa veľkú formu pomocou techniky a metafyziky rozšíril, Mizogučí malú formu predĺžil, pretiahol. Mizogučí sa snaží, aby všetko vychádzalo „z hlĺbky“, z priestoru rezervovaného ženám, „najhlĺbšie v dome“, ako je to v jeho filmoch *Ukrižovaní milenci* a *Povedky o bledej lune po daždi*. Charakteristickým znakom priestoru malej formy je, že vychádza zo spojenia jednotlivých úsekov a rozdielnych i rovnakých umiestnení, pričom v japonskom priestore je toto spojenie podriadené požiadavkám hierarchického systému. Mizogučího filmy sú ukázkou spojenia metafyziky a sociológie. Sociologické aspekty jeho diel možno identifikovať aj v tom, že preňho neexistuje línia vesmíru, ktorá by neprechádzala ženami, respektíve ktorá by z nich nevychádzala. Napriek tomu spoločenský systém ponizuje ženy do stavu útlaku, často do stavu latentnej alebo zjavnej prostitúcie.<sup>33</sup> To svedčí o kritickom postoji autora voči životu v Japonsku a jeho spoločensko-kultúrnemu a sociálnemu kontextu, ktorý reflektuje a zároveň poukazuje na dezorientovanú, rozpoltenú skutočnosť.

## 2.2 Kríza obrazu-akcie

Mentálny obraz si za predmet myslenia vyberá objekty, ktoré majú svoju vlastnú existenciu vnútri myslenia. „Je to obraz, ktorý si berie za predmet vzťahy, symbolické činy, intelektuálne pocity.“ Mentálny obraz prináša do kinematografie Alfred Hitchcock. V jeho filmoch sa jednanie zakladá na celom súbore vzťahov, ktoré vytvárajú variácie jeho námetu, povahy, cieľa atď., pričom autorovi viac ako na jednaní záleží na súbore – tkanive vzťahov. Preto sa Hitchcock odvoláva na tapisériu. V jeho prípade sú akcia, vnímanie i afekcia zarámované do pradiava vzťahov, ktoré vytvárajú mentálny obraz. Každý obraz musí byť ukázkou mentálneho vzťahu. Významným prínosom Hitchcocka do dejín kinematografie podľa Truffautu je, že vytvorenie filmu nestavia len na dvoch podmienkach, na režisérovi a filme, ktorý sa má nakrútiť, ale stavia ich na troch podmienkach, kde sa okrem režiséra a filmu objavuje aj publikum. To musí vstúpiť do filmu, pretože režisér počíta s tým, že reakcie publika sú integrujúcou súčasťou filmu. Parafrázujúc Truffautove slová možno povedať, že Hitchcockovi sa darí nakrúcať filmy a prezentovať divákovi vnímateľné myšlienky jednej alebo viacerých postáv bez pomoci dialógu. Využíva pritom aj efekt zdržania, čím publikum uvádza do vecí a robí ho účastným na filme. Pripomeňme si tituly niektorých Hitchcockových filmov, napr. *Okno do dvora*, *Vertigo*, *Vtáci*, *Vražda na objednávku*, *Psycho* a ďalšie. Akoby potvrdzovali jednu z podstatných črt anglického myslenia, „že teória vzťahov je hlavným článkom logiky a súčasne môže byť tým najhlĺbším a najzábavnejším.“ V súvislosti s mentálnym obrazom ide podľa Deleuzea o to, že mentálny obraz robí zo vzťahu predmet obrazu, ktorý sa na jednej strane pripája k triáde obrazom-vnemoc, akciám a afekciám, a na druhej strane ich rámuje a transformuje. V Hitchcockových filmoch tak začínajú pôsobiť nové druhy figúr – myšlienky. Ešte raz možno zopakovať inými slovami, že mentálny obraz má povahu obrazu-vzťahu. Hitchcock tým, že obraz-pohyb posunie až na hranicu, završuje kinematografiu tým, že zapája diváka do filmu a film do mentálneho obrazu. Z toho vyplýva zaujímavé konštatovanie, že mentálny obraz znova otvára uvažovanie o povahe obrazov, čiže obrazu-pohybu a jeho triády

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 220 – 231.

obrazu-vnemu, afekcie a akcie. Akoby Hitchcock svojimi inováciami prispel už k prejavujúcej sa kríze tradičného obrazu v kinematografii.

Príčinami krízy obrazu-akcie, ktoré z jednej strany súviseli so sociálnymi, ekonomickými, politickými a morálnymi otázkami, a z druhej strany sa bezprostredne vzťahovali k umeniu, zvlášť ku kinematografii, boli: vojna a jej následky, nabúranie mýtu o americkom sne, proces sebauvedomenia menších, vzostup a inflácia obrazov vo vonkajšom svete i v hlavách ľudí, vplyv nových spôsobov rozprávania na kinematografiu, kríza Hollywoodu a starých filmových žánrov.

Pokiaľ ide o vplyv nových spôsobov rozprávania na kinematografiu, možno doplniť, že k nim okrem kontroverzných funkcií televízie patrí aj videoumenie, ktoré sa objavuje okolo polovice 60. rokov 20. storočia v Amerike a Západnej Európe. Špecifikom videoumenia sa stal elektronický obraz a jeho pohotová, rýchla produkcia a postprodukcia, vďaka ľahkej, prenosnej aparatúre (videokamera, videorekordér, videomonitor, počítač, softvérové programy). S príchodom pokročilých digitálnych technológií, hlavne od začiatku 90. rokov 20. storočia, sa deriváty videoumenia rozrástli o ďalšie typologické formy, ku ktorým patria napr. interaktívne inštalácie, internetové umenie, virtuálna realita a pod., pričom elektronický obraz vystriedal digitálny obraz. Treba však povedať, že film – s výnimkou avantgardného a experimentálneho filmu – na progresívne impulzy prichádzajúce z oblasti mediálneho umenia nereaguje príliš pružne.<sup>34</sup>

Na kríze kinematografie sa podpisuje erózia vzťahov medzi situáciou-akciou, akciou a reakciou, čiže rozklad senzomotorických väzieb, vytvárajúcich obraz-akciu. Začína sa formovať nový druh znaku v povojnovej európskej kinematografii – v Taliansku k tomu dochádza v roku 1948, vo Francúzsku v roku 1958 a v Nemecku sa tento vývoj spája s rokom 1968. Obraz už neodkazuje na syntetickú situáciu, ale na situáciu rozptýlenia. Mesto a dav strácajú svoj kolektívny a jednomyselný charakter; súčasné mesto začína rešpektovať ľudskú mierku, kde sa kladie dôraz na záujmy a ciele subjektu, čo vyjadruje odklon od vertikály (mrakodrapy) a príklon k horizontále (ulica). Skutočnosť má znaky medzerovitosti a rozptýlenia, väzby sa postupne oslabujú a do hry vstupuje primárny prvok náhody. Modelovým príkladom, kde nájdeme tieto príznačné črty, sú filmy Cassavetes (napr. *Taxikár*). V nich jednanie alebo senzomotorickú situáciu nahradila prechádzka a neustále cestovanie tam a späť. Prechádzka v amerických filmoch je motivovaná potrebou úteku, ale teraz už nemá aspekt zasvätenia, známy v cestách beatnikov (*Bezstarostná jazda*) alebo v nemeckej ceste (Wendersove filmy). Stala sa mestskou prechádzkou, pre ktorú sú typické nepretržité odchody a návraty, pohyby bez cieľa, kde platí princíp rozmontovaného priestoru, príbehu, deja a zápletky. Ak niečo drží pohromade nejaký súbor v tomto svete bez celku a zretazenia, Deleuze s odvolaním sa na Dos Passosa tvrdí, že sú to bežné kliše doby alebo okamihu, zvukové či vizuálne slogany, „aktuality“ a „oko kamery.“ V Amerike funguje nadvláda kliše vnútri aj navonok. Je rovnako zjavné, že americkú kinematografiu rozhodujúcim spôsobom

<sup>34</sup> K tejto problematike pozri napr. Rees, A. L.: *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute, 1999, 152 s.; Szczepanik, Peter (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, 528 s.; Toteberg, Michael (ed.): *Encyklopedie světového filmu*. Praha – Litvínov: Orpheus, 2005, 644 s.

inšpirovala aj „mechanická reprodukcia obrazov a zvukov.“

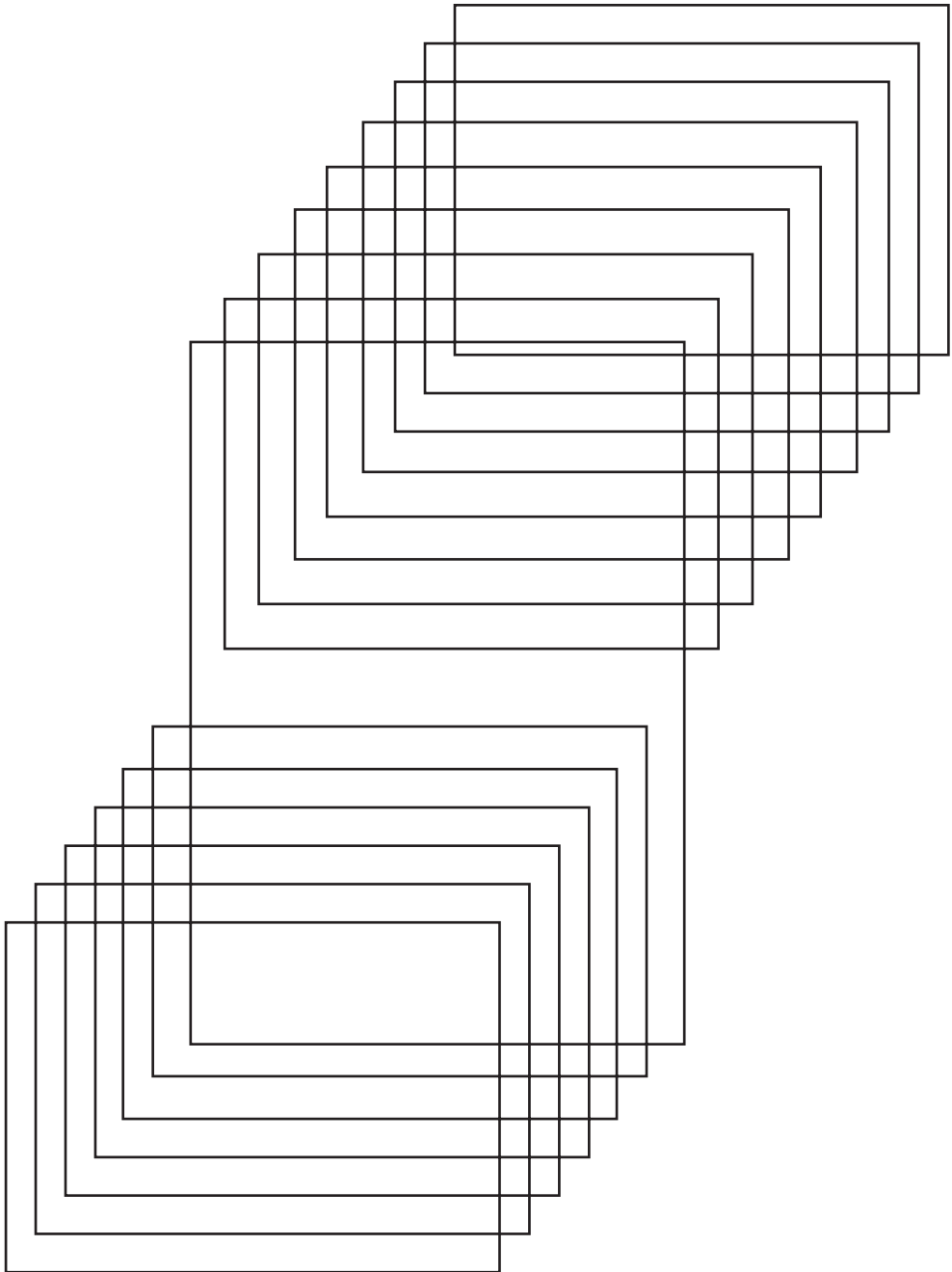
Deleuze sumarizuje rysy nového obrazu do piatich bodov: situácia rozptýlenia, úmyselne slabé spojenia, forma – prechádzka, uvedomovanie si kliše a odhalenie spiknutia. Čo sa týka nadvlády kliše vnútri aj vonku, ktoré referuje o vnútornej a vonkajšej biede vo svete i vo vedomí v Amerike, Deleuze poukazuje na paradox produkovania a šírenia kliše nielen samotnou kinematografiou, ale aj obrázkovými časopismi a televíziou. Táto situácia vytvára dobrý predpoklad na to, aby filmoví režiséri uvedené sociokultúrne javy podrobili kritickej reflexii a neuspokojili sa len s ich parodovaním.

Spomínaných päť rysov nového obrazu sa vzťahuje aj na taliansky neorealizmus: rozptýlená a medzerovitá skutočnosť (Rossellini – *Rím, otvorené mesto*), povojnovú ekonomickú krízu zobrazuje De Sica (napr. *Zlodeji bicyklov*), vnútorné a vonkajšie kliše rozpracoval vo svojich filmových začiatkoch Fellini, narážajúc na pôvodcu biedy v Taliansku, ktorým je mafia.

Na rozdiel od neorealizmu k podstatným znakom francúzskej novej vlny patrí najmä intelektuálne a reflexívne vedomie. V prípade jej významných protagonistov získava forma-prechádzka slobodu v časopriestore a nadobúda výraz novej spoločnosti a novej prítomnosti (Chabrol), blúdenie sa stáva nástrojom analýzy duše (Rohmer, Truffaut), Rivette prechádzku obohacuje o anketu a prechádzka-útek sa objavuje vo filmoch Truffauta a Godarda. V tomto novom druhu obrazu sa uvoľňuje správanie postáv vrátane nepríčetných postojov a výbušných aktov, ktoré rozbíjajú zretazenie hry. Z uvedeného je zrejmé, že v tomto novom type obrazu senzomotorické vzťahy a plynulosť, ktoré boli podmienkou obrazu-akcie, sa rozpadávajú a miznú.

Rezumé Deleuzovej knihy *Film 1. Obraz-pohyb* by sa stručne dalo zhrnúť nasledovným spôsobom. Ak nová vlna chcela dospieť rovnako ako Hitchcock k mentálnym obrazom a k myšlienkovým figúram, bolo potrebné, aby sa mentálny obraz skutočne stal myšlienkou a začal myslieť. Aby kríza obrazu-akcie, obrazu-vnemu a obrazu-afektu vytvorila predpoklady pre vznik nového myšliaceho obrazu.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Odkaz v pozn. 1, s. 237 – 253.





**III**

**Obraz-čas**

### 3. Obraz-čas

Kríza obrazu-akcie urýchlila proces hľadania novej formy kinematografického obrazu, ktorý by zodpovedal novej sociokultúrnej, ekonomickej a politickej situácii na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia a zmenám, ku ktorým došlo na poli európskej kinematografie. Po talianskom neorealizme a francúzskej novej vlne sa Deleuze pristavil pri filmoch japonského režiséra Ozua, v ktorých je zvýraznená strihová montáž. Vidí v nej dominantný prvok moderného filmu ako čisto optický prechod medzi obrazmi alebo ich členením. Obraz-akcia sa stráca a namiesto neho nastupuje vizuálny obraz a zvukový obraz. Námetom jeho filmov je každodenná banalita, ktorú prináša napr. bežný rodinný život v japonskom domčeku, prázdny priestor, krajina či zátišie. Ide v nich väčšinou o rozlíšenie medzi prázdny a plným v duchu nuáns typických pre čínske a japonské myslenie a ich aspekty kontemplácie. Významné je zosobnenie času v „čistom stave“, priameho obrazu-času v podobe zátišia. Ozuove zátišia trvajú, sú sledom meniacich sa stavov. Optické situácie v každodennej banalite odкрývajú vzťahy nového typu a robia čas a myslenie vnímateľnými, viditeľnými a počuteľnými. Film sa stáva poznávaním, vedou o vizuálnych dojmoch. Problém zostáva v civilizácii obrazu, ktorá je synonymom civilizácie klišé, odfiltrovať z klišé balast a získať pravdivý obraz. Čisté optické a zvukové obrazy, fixovaný záber a strihová montáž predstavujú prvky, ktoré presahujú hranice pohybu. V tomto kontexte treba upozorniť, že obraz-pohyb nezmizol, ale „existuje už len ako prvá dimenzia obrazu, pričom jeho ďalšie dimenzie sa neustále rozrastajú.“ Preto čistý optický a zvukový obraz je spojený priamo s obrazom-časom, ktorý si podriadil pohyb. Dôsledkom toho čas už nie je meradlom pohybu, ale pohyb sa stáva perspektívou času, a tak ustanovuje celú kinematografiu času s novou koncepciou a s novými formami montáže. Zároveň dôležitú úlohu zohráva skutočnosť, že do vzťahov vnútri obrazu v tomto období vstupujú prvky vizuálneho a súčasne zvukového obrazu. Kinematografia uplatňuje novú koncepciu strihu a čo sa týka kamery, nejde o pevnú alebo pohyblivú kameru, o jednoduché rozlíšenie subjektívneho a objektívneho, skutočného a imaginárneho, ale naopak ide o ich nediferencovanosť, ktorá obohacuje kameru o súbor funkcií a zavádza novú koncepciu rámu a prerámovania.<sup>36</sup> Kamera získava úlohu akéhosi vedomia – stáva sa sputujúca, odpovedajúca, namietajúca, štýlotvorná, experimentujúca podľa záznamu logických spojení, alebo podľa funkcií myslenia cinéma-vérité. Nato, aby sa obraz vymanil z puta obrazu-akcie a stal sa čistým optickým, zvukovým obrazom, aby unikol svetu klišé, musel sa otvoriť objavom obrazu-času, čitateľného obrazu a obrazu myšliaceho.

Pokiaľ ide o problém vzťahov medzi filmom a rečou, Deleuze, odvolávajúc sa na Christiana Metzsa, odpovedá na otázku, či je film jazykom, skôr v tom zmysle, že film sa konštituoval na základe naratívности a predvážania príbehu, kde je záber najmenšou naratívnu výpoveďou. Semiológia filmu aplikuje rečové modely na obrazy ako zložky jedného z jej principiálnych kódov. Deleuze sa domnieva, že rozprávanie nemusí byť zjavnou danosťou filmových obrazov vo všeobecnosti, ale len sledom viditeľných obrazov a ich priamych kombinácií. Potom sa

<sup>36</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 21 – 32.

podľa neho klasické rozprávanie odvíja z organickej kompozície obrazov-pohybov (montáže), alebo z ich triády obrazy-vnemy, obrazy-afekcie, obrazy-akcie v zmysle senzomotorickej schémy. Moderné rozprávanie a jeho formy vyplývajú z kompozícií a z typov obrazu-času.

Kinematografia je záležitosťou systému znakov, ktoré sa odlišujú od systému jazykových jednotiek, zatiaľ čo semiotika je systémom obrazov a znakov, ktorý je nezávislý od reči. Peirceov objav semiotiky bol významný tým, že o znakoch uvažoval na základe obrazov a ich kombinácií, a nie vo funkcii jazyka. To ho priviedlo ku klasifikácii obrazov a znakov. Lingvistika je iba časťou semiotiky.<sup>37</sup> Tak, ako existovali rozličné typy obrazu-pohybu, existujú aj rozmanité obrazy-časy. Kým v klasickom filme išlo o nepriamu reprezentáciu času, v modernom filme ide o reprezentáciu priameho času. Nie je to čas závislý od pohybu, ale odchylný pohyb, ktorý závisí od času. Vzťah určený senzomotorickou situáciou a nepriamym obrazom času je nahradený nelokalizovateľným vzťahom určeným čistou optickou a zvukovou situáciou a priamym časom-obrazom. V tejto súvislosti Deleuze hovorí, že až moderný film umožnil vnímať novým spôsobom kinematografiu ako hotový celok, ktorý sa skladá z rozdielnych pohybov a nenadväzujúcich spojení. Z toho potom vyplýva, že sa zmenila aj montáž a jej funkcia - nesmeruje už k obrazom-pohybom, ale k obrazu-času, v ktorom uvoľňuje vzťahy času v zmysle ukazovania. Pre montáž moderného filmu platí, že už bola obsiahnutá v obraze, alebo že zložky obrazu montáž obsahovali (Welles, Resnais, Godard). Za zmienku stojí aj Tarkovského názor zverejnený v jeho texte *O kinematografickej figúre* (1981), že „podstatný je spôsob, akým čas v zábere plynie, jeho napätie či zriedovanie, 'tlak času v zábere'“. Čas vo filme je pre Tarkovského kľúčovým faktorom, porovnáva ho so zvukom v hudbe alebo s farbou v maliarstve. Vo svojom texte Tarkovskij vyslovil aj pranie, aby „kinematograf uspel pri zastavení času v jeho zmyslovo vnímateľných indexoch.“<sup>38</sup>

Ešte predtým, než Deleuze pristúpil k znamenitej explikácii času ako kryštálu, zaoberal sa špecifikáciou rozdielov medzi senzomotorickým obrazom, čiže obrazom-pohybom a optickým a zvukovým obrazom, ktoré predstavujú iné typy obrazu a iné spôsoby vnímania spájania. Inšpirovaný Bergsonom tvrdí, že „optický a zvukový obraz sa pri pozornom rozpoznávaní nepredlžuje do pohybu, ale vstupuje do vzťahu s obrazom-spomienkou, ktorý vyvoláva. Vzhľadom na to by bolo treba vziať do úvahy, že do „vzťahu by vstúpilo skutočné a imaginárne, fyzické a mentálne, objektívne a subjektívne, opis a rozprávanie, aktuálne a virtuálne...“ Podľa toho jednotlivým aspektom veci zodpovedajú rôzne oblasti: spomienky, sny a myslenie. Optický a zvukový obraz na rozdiel od senzomotorického sa nepredlžuje do pohybu, ale prepája sa s virtuálnym obrazom. Do hry vstupuje obraz-spomienka, čím subjektivita získava nový zmysel - posúva sa od hybného či materiálneho k temporálnemu

<sup>37</sup> Pozri charakteristiku znakov Peirceovej semiotiky v poznámke 8. Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 33 - 41.

<sup>38</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 53 - 55. Ruský filmový režisér Andrej Tarkovskij je aj autorom knihy *Sculpting in Time. Reflections on Cinema*, ktorá pôvodne vyšla v nemeckom jazyku v roku 1986 a v anglickom preklade ju vydala v roku 1994 University of Texas Press v Austine. Reflektuje v nej z autobiografického pohľadu svoju filmovú tvorbu, analyzuje metódy a tvorivé prístupy v jednotlivých filmoch, ktoré nakrútil a skúma rozličné problémy vizuálnej tvorivosti s presahom k hlbším filozoficko-teoretickým úvahám. Za pozornosť stojí rovnako zaujímavá faktografická správa o peripetiách života a tvorby tohto režiséra, kniha Andrej Tarkovskij - *Denník 1970 - 1986*, ktorá vyšla v českom preklade (Milan Sečkář) v Brne vo vydavateľstve Větrné mlýny v roku 1997.

a duchovnému. Najlepším príkladom vzťahu aktuálneho obrazu a obrazu-spomienky je flashback – uzavretý okruh, ktorý vychádza z prítomnosti do minulosti a odtiaľ nás vedie späť do prítomnosti. Vo všeobecnosti ho identifikujeme podľa spomalenia spojenia a obrazov, ktoré uvádza. Typickým autorom flashbacku je Mankiewicz. Princíp fungovania flashbacku spočíva v rozdvojení času, kde obrazy-spomienky získavajú autentickosť vrátane zhodnotenia minulosti. Po skúmaní problému obrazu-spomienky z rozličných aspektov, v rámci ktorého sa Deleuze vyrovnáva s Bergsonovými názormi formou ich komentovania, napokon dospieva k záveru, že obraz-spomienka nie je dostatočný, aby vymedzil novú dimenziu subjektivity.<sup>39</sup> Okrem obrazu-spomienky či pozorného rozpoznania, hoci mnohokrát ide skôr o poruchy pamäti a chyby uskutočňované pri rozpoznávaní, európska kinematografia sa zaoberala aj takými javmi, ako sú amnézia, hypnóza, halucinácia, delírium, vízia smrti a nočná mora. Tieto fenomény mentálneho a psychického sveta sú typickými črtami európskych filmových škôl. Nájďme ich v sovietskej kinematografii, ktorá mala silné vzťahy k futurizmu, konštruktivismu a formalizmu, v nemeckom expresionizme sa prejavili spojenia so psychiatriou a psychoanalýzou, francúzska filmová škola inklinovala k surrealizmu. Týmito javmi sa podľa Epsteina európsky film chcel vymaniť z „amerického“ obmedzenia obrazu-akcie a usiloval sa dosiahnuť mystérium času prostredníctvom zjednotenia obrazu, myšlienky a kamery v jedinej „automatickej subjektivite“ v protiklade k príliš objektívnej koncepcii americkej kinematografie. Podobné procesy prebiehajú v snových stavoch, kde sa prepájajú zážitky z vonkajšieho a vnútorného sveta a aktuálne obrazy sa prelínajú s virtuálnymi obrazmi. Modelovými príkladmi obrazu-sna sú filmy Louisa Buñuela *Andalúzsky pes* a *Rozdvojená duša* Alfreda Hitchcocka alebo *Medzihra* Reného Claira. V americkej kinematografii sa obraz-sen uplatňuje v groteskách Bustera Keatona, Charlesa Chaplina, bratov Marxovcov a v neskorších groteskách Lewisa a Tatiho, ktoré sa vyznačujú novými výrazovými prostriedkami. Tatiho zásluhou sa okenná tabuľa, výkladná skriňa stala svojím spôsobom jedinečnou optickou a zvukovou situáciou. Tento francúzsky filmový režisér, známy napr. cyklom *Pán Hulot...*, uviedol do filmových diel svoje vlastné vidiny a využil na ich vizualizáciu zvukové a vizuálne figúry, ktoré sa podieľali na formovaní op-artu a zvukového umenia.

K precizovaniu definície obrazu-sna prispel Michel Devillers, ktorého pojem „implikovaný sen“ vyjadruje, že „optický a zvukový obraz sa predlžuje“ do pohybu sveta (napr. Epsteinov film *Zánik domu Usherovcov* alebo *Milenci* Louisa Mallea. Tieto črty snového sveta sú prítomné aj vo filmoch neorealizmu (De Sica – *Zázrak v Miláne*, Felliniho *Mesto žien*), ale rovnako sú súčasťou hudobnej komédie (Stanley Donen – *Spievanie v daždi*). Deje sa to v dobe, ktorú charakterizuje nový vek elektroniky a objektov s diaľkovým ovládaním, kedy dochádza k nahradeniu senzomotorických znakov optickými a zvukovými znakmi.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 58 – 67.

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 69 – 83.



### 3.1 Obraz-kryštál

Pretože kinematografické obrazy obklopuje určitý svet, dochádza k zjednocovaniu aktuálneho obrazu s obrazmi-spomienkami, s obrazmi-svetmi v kontexte väčších okruhov. Obraz ako taký sa formuje v dvoch podobách – v aktuálnom obraze a virtuálnom obraze – a dochádza v ňom k ich splynutiu. Podľa Deleuzovho názoru, ak aktuálny optický obraz kryštalizuje so svojim vlastným virtuálnym obrazom v malom vnútornom okruhu, je to obraz-kryštál.<sup>41</sup>

V skutočnosti neexistuje niečo virtuálne, čo by sa vo vzťahu k aktuálnemu samo nestalo aktuálnym, a naopak: aktuálne sa zasa v rovnakom vzťahu stáva virtuálnym. Modelovým príkladom obrazu-kryštálu je zrkadlo. Obraz v zrkadle je virtuálny vzhľadom na aktuálnu postavu, ale je aktuálny v zrkadle, ktoré postave necháva číru virtualitu a vytláča ju do mimoobrazového poľa. Vo Wellesovom filme *Dámy zo Šanghaja* sa objavuje zrkadlové bludisko, kde vzniká dokonalý obraz-kryštál v podobe zmnožených zrkadiel zachytávajúcich aktualitu dvoch postáv, ktoré ju opäť nadobudnú iba vtedy, ak rozbijú zrkadlá.

Keď sa virtuálny obraz stáva aktuálnym, vtedy je viditeľný a priezračný ako v zrkadle či v kryštále. Zanussi dvojicu aktuálny-virtuálny, ktorá sa mení na dvojicu matný-priezračný posúva do oblasti vedy (*Štruktúra kryštálu*). V súvislosti s obrazom-kryštálom hovorí Deleuze ešte o zárodku: na jednej strane je virtuálnym obrazom, ktorý necháva vykryštalizovať aktuálne amorfné prostredie, a na druhej strane má toto prostredie virtuálne kryštalizovateľnú štruktúru, vo vzťahu ku ktorej hrá teraz zárodok úlohu aktuálneho obrazu.

Herzog bol režisérom mimoriadne sugestívnych obrazov-kryštálov, ktoré sa mu podarilo vytvoriť v jeho filmoch. Nie je bez zaujímavosti, že aj svet ako taký obsahuje v sebe nekonečné kryštalické možnosti, nie je teda amorfným prostredím. Výnimočné kvality má aj Tarkovského *Zrkadlo*, ktoré vytvára figúru otáčajúceho sa kryštálu. Má dve strany, ak ho vzťahujeme na dospelé neviditeľné postavy (jeho matka, jeho žena) alebo štyri strany, ak ho vzťahujeme na dva viditeľné páry (jeho matka, režisér ako dieťa, jeho žena, jeho dieťa).<sup>42</sup>

Zárodok je znovu uchopený buď vo vznikajúcom diele a zrkadlo v diele reflektovanom v inom diele. Napr. Wendersov film *Stav vecí* ilustruje obraz v štádiu zárodku (nedozrie, rozpúšťa sa). Film do iného filmu včlenil Buster Keaton (*Friigo ako Sherlock Holmes*) vo forme obrazu v zrkadle a túto stratégiu uplatnil aj Dziga Vertov, čím sa stali prvými filmovými tvorcami, ktorí využili neskôr známu metódu found footage.<sup>43</sup>

Z hľadiska prehlbovania reflexií o obraze-kryštáli vo vzťahu k času Deleuze priznáva

<sup>41</sup> Aktuálny obraz odrezaný od svojho motorického predĺženia je opznanom (a audiznanom). In: Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 85.

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 86 – 92.

<sup>43</sup> K problému found footage pozri napr. Hauser, Cecilia – Settele, Christoph (ed.): *Found Footage Film*. Luzern: VIPER / zyklop verlag, 1992; Wees, William C.: *Recycled Images. Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993; Rees, A. L.: *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999; Leyda, Jay: *Films Beget Films. A Study of Compilation*. New York: Hill and Wang, 1964.

Problematike skúmania viacnásobných vzťahov medzi archívom a found footage filmami sa venovalo aj medzinárodné sympóziu s názvom *Anticipating the Past: Artists – Archive – Film*, ktoré sa uskutočnilo v dňoch 12. a 13. mája 2006 v londýnskej galérii Tate Modern. K tomu pozri Rusnáková, Katarína: Archív ako zaujímavý zdroj inšpirácie súčasného umeleckého filmu a videa. In: *Profil*, roč. 13, 2006, č. 2, s. 41 – 47.

prítomnosti status aktuálneho a súčasne zdôrazňuje, že prítomnosť sa mení a mína. Ak je prítomnosť aktuálny obraz, jeho súčasná minulosť je obraz virtuálny, obraz v zrkadle. Podstatnou charakteristikou obrazu-kryštálu je, že vytvára tie najzákladnejšie operácie času, pričom je potrebné, aby sa čas rozdeľoval v každom okamihu na prítomnosť a minulosť, alebo aby rozdeľoval prítomnosť na dva heterogénne smery s tým, že jeden smeruje do budúcnosti a druhý spadá do minulosti. Čas sa teda musí štiepiť na dva asymetrické prúdy, z ktorých jeden prepúšťa prítomnosť a druhý uchováva minulosť. Čas spočíva v tomto rozštiepení a toto rozštiepenie-čas možno vidieť v kryštáli. Obraz-kryštál nie je časom, ale čas možno vidieť v kryštáli, kde prebieha ustavičné zrkadlenie nechronologického času. Kryštál ustavične zamieňa dva rozdielne obrazy, ktoré ho tvoria, a tým je aktuálny obraz pominuteľnej prítomnosti a virtuálny obraz minulosti, ktorý sa uchováva. Deleuze dáva Bergsonovi za pravdu, keď v zhode s ním tvrdí, že „jedinou subjektivitou je nechronologický čas (...) a sme to my, čo je vnútri času, a nie naopak. Čas nie je vnútri nás, práve naopak, je to interiorita, v ktorej sme, v ktorej sa pohybujeme, žijeme a meníme sa.“ Deleuze to ilustruje aj tromi filmami, ktoré tematizujú, ako prebývame v čase, ako sa v ňom pohybujeme (Dovženko - *Z tajov Zvenihory*, Hitchcock - *Vertigo*, Resnais - *Milujem ťa, milujem ťa*).<sup>44</sup> Napokon špecifikuje ďalšie typy obrazov-kryštálov a demonštruje ich na konkrétnych filmoch veľkých režisérov. Sú medzi nimi dokonalé kryštály Ophülových filmov s kruhovou kompozíciou epizód, v Renoirových filmoch, naopak kryštál nie je čistý, ani dokonalý, má nejakú trhlinu, kaz (*Pravidlá hry*), kryštál v stave jeho formovania a rastu, vo vzťahu k jeho zárodkom, ktoré ho utvárajú, nikdy však nie úplný, je príznačný pre metódu tvorby Federica Felliniho. Zodpovedá životu ponímanému ako predstavenie, ktorého spontaneitu si zachováva (*8 1/2*, *Satyricon*, *Amarcord*, *Klauni*, *Mesto žien*, *Casanova*). Sám Fellini, ktorý sa považuje za spoluvinníka dekadencie a rozkladu, hovorí o úpadku, ktorý zobrazuje vo svojich filmoch. Priznáva mu však ambivalentnú funkciu, lebo je zároveň osviežením tvorby. Obraz-kryštál, ktorý je podľa Félixu Guattariho rovnako zvukový a optický, definuje tento filozof ako ritornel.<sup>45</sup> Čas vo filme je rovnako záležitosťou zvuku. Koniec koncov, hudba je tiež umenie založené na čase a integrálnou súčasťou zvuku je čas. Kryštál v procese rozkladu ako posledný uvažovaný stav dokladá filmové dielo Luchina Viscontiho, ktoré reprezentujú štyri prvky: 1. rozklad rodiny - zvrátenosť milostných afér, incest, ohavnosť, túžba po smrti a samovražde, 2. aristokratický svet boháčov, 3. dejiny, 4. zistenie, že niečo prichádza príliš neskoro (napr. *Smrť v Benátkach*, *Rodinný portrét*, *Vášeň*, *Súmrak bohov* atď.).<sup>46</sup>

### 3.2 Korelácie prítomnosti a minulosti

Kým kryštál odкрýva priamy obraz-čas, nepriamy obraz času súvisí s pohybom, z ktorého vyplýva. Nie je správne o kinematografii uvažovať, že tkvie v prítomnosti. Priamy obraz-čas v kinematografii prezentuje napr. film *Občan Kane* Orsona Wellesa, ktorý nie je podaný

<sup>44</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 93 - 101.

<sup>45</sup> Ritornel je inštrumentálna časť, ktorá sa na rozličných miestach opakuje. Šaling, Samo - Ivanová-Šalingová, M. - Maníková, Zuzana: *Veľký slovník cudzích slov*. Bratislava - Veľký Šariš, 1997, s. 1053.

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 109 - 116.

z perspektívy minulosti, ale vo forme plôch minulosti, kde sa časovosť ukázala vo svojej podstate. Tu hĺbkové obrazy vyjadrujú oblasti minulosti, ktoré dosahuje znásobením hĺbky poľa. Hĺbka poľa má priamy vzťah s pamäťou, nejde však o psychologickú pamäť, tvorenú obrazmi-spomienkami. Ide skôr o dva póly metafyziky pamäti – situáciu pred a po psychologické pamäti. Namiesto obrazu – spomienky ide o presah k variácii plôch čistej minulosti a kontrakciu aktuálnej prítomnosti, ktorá je východiskom ustavične obnovovaného hľadania. Hĺbka poľa prechádza od jedného k druhému, od extrémneho stiahnutia k rozsiahlym plochám a naopak. Podľa Jeana Colleta tento režisér deformuje priestor a čas, následne ich rozširuje a zužuje, ovláda situáciu alebo sa do nej ponára. Zábery kamery zhora a zdola tvoria kontrakcie, šikmé a postranné travellingy formujú plochy. Hĺbku poľa vytvárajú uvedené dva zdroje pamäti, má funkciu uchovávanía spomienok a značí figúru temporalizácie. Welles úspešne ukázal vzájomnú komunikáciu priestorovo vzdialených a chronologicky oddelených oblastí v neohraničenom čase, ktorý ich privádza do susedstva. Úlohou hĺbky poľa je, aby najvzdialenejšie prípady mohli spolu komunikovať. Príbuznú orientáciu a tvorivé postupy ako mal Welles sa dajú identifikovať aj u Resnaisa. Zrušil vo svojich filmoch centrum, čiže pevný bod a zaoberal sa kolektívnou pamäťou – zaujímala ho najmä pamäť koncentračných táborov nacizmu, pamäť fašistami vyhladenej Guerniky, ale inšpirovala ho aj pamäť parížskej Národnej knižnice. Špecifickým rysom Resnaisových filmov sa stáva, že v nich udalosti nerešpektujú chronologickú líniu, nemajú príbeh, práve naopak, reprezentujú príslušnosť k rôznym plochám minulosti a spoločne tu koexistujú. To je princíp fragmentácie. Resnais podľa slov Yossefa Ishaghpoura nechápe „kinematografu ako nástroj na zachytenie reality, ale ako najlepší prostriedok na pochopenie fungovania psychiky.“<sup>47</sup> Resnaisa vždy zaujímal mozog, a to mozog ako svet, ako pamäť, ako „pamäť sveta.“ Kinematografu spája tento režisér s myslením a v tomto ohľade aj svoju tvorivú metódu považuje za akúsi mentálnu kartografiu. V Resnaisových filmoch ponorených do minulosti sa každá plocha minulosti, každá doba snaží o pokrytie všetkých mentálnych funkcií: o spomínanie, o zabudnutie, o falošné spomienky, o imagináciu, zámery, úsudok... V tomto zmysle sa podľa Resnaisa kinematografický obraz stane obrazom-časom, svet sa stane pamäťou, mozgom a samotné plátno cerebrálnou membránou, kde sa stretáva minulosť a budúcnosť, vnútrajšok a vonkajšok. Na základe zhodnotenia úvah týkajúcich sa súvzťažnosti minulosti a prítomnosti v kinematografickom obraze, Deleuze dospieva k záveru, že prvotnými charakteristikami obrazu sú topológia a čas, a nie priestor a pohyb.<sup>48</sup>

### 3.3 Medzi pravdou a klamom vo filme

Vo filme existujú dva režimy obrazu – organický (kinetický) režim a kryštalický (chronický – dlhotrvajúci) režim. Organické popisy predpokladajú nezávislosť primeraného prostredia a v skutočnosti slúžia na vymedzenie senzomotorických situácií. Kryštalické popisy, ktoré už tvoria svoj vlastný predmet, odkazujú na čisto optické a zvukové situácie, čo je kinematografia vidiaceho (zrakového), a nie už jednajúceho.

<sup>47</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 119 – 146.

<sup>48</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 147 – 151.

Zatiaľ čo podstatou organického režimu je zretazovanie aktualít z hľadiska reálneho a aktualizácia vo vedomí imaginárneho, v kryštalickom režime je aktuálne odrezané od svojich motorických zretazovaní, reálne od svojich zákonitých spojení a virtuálne je zasa odpútané od svojich aktualizácií a získava platnosť samo o sebe. Tieto dva spôsoby existencie sa zjednocujú v okruhu, kde reálne a imaginárne, aktuálne a virtuálne bežia jedno za druhým, vymieňajú si svoje roly a stávajú sa nerozlišiteľnými. Ide tu o obraz-kryštál, kde splyva aktuálny a virtuálny obraz. To znamená, že medzi organickým a kryštalickým režimom môže dochádzať k nepostrehnuteľným prechodom a presahom. Organické rozprávanie je založené na rozvíjaní senzomotorických schém, podľa ktorých postavy reagujú na situácie. Zodpovedá mu euklidovský priestor. V kryštalickom rozprávaní sa senzomotorické schémy rušia, senzomotorické situácie prenechávajú miesto čistým optickým a zvukovým situáciám. Tu ide o priestory prázdne, amorfné, rozpojené, čisto optické alebo zvukové, ktoré stratili euklidovské situácie. Tieto priestory definujú aj priame zobrazenie času, priamy obraz-čas, z ktorého plynie pohyb. Nejde teda už o čas chronologický, ktorý môžu náhodne narušovať abnormálne pohyby, ale o čas nechronologický, ktorý vytvára abnormálne a klamné pohyby. V tomto prípade montáž ako základný kinematografický akt mení svoju povahu, stáva sa iracionálnou. Z kontextu histórie myslenia vyplýva, že čas vždy spôsoboval krízu pojmu pravdy. Rozprávanie prestáva byť pravdivé, stáva sa vo svojej podstate klamným. Ukážkou „moci klamu ako princípu produkcie obrazov“, je dielo spisovateľa a filmového režiséra Robbe-Grilleta. Rozprávanie sa už nemusí prepájať s reálnymi popismi.<sup>49</sup> Deleuze sa na tomto mieste zmieňuje o novom statuse obrazu ako o novom type popisu-rozprávania, ktorý inšpiruje rôznych autorov. Samotnou postavou kinematografie sa stáva falšovateľ. Exemplárnym príkladom tejto postavy je protagonist Robbe-Grilletovho filmu *Muž, ktorý luže*.<sup>50</sup> Moc klamu presadil ako nový štýl aj Jean-Luc Godard (napr. film *Veľký podvod*).

Kým pravdivé rozprávanie sa rozvíja organicky, podľa zákonitých spojení v priestore a podľa chronologických vzťahov v čase, klamné rozprávanie tento systém nerešpektuje. Každý veľký autor má svoj spôsob, ktorým chápe a štruktúruje popis, rozprávanie a ich vzťahy. Vizualne a hovorené vstupuje tiež do nových vzťahov preto, že sem vstupuje príbeh, ktorý sa líši od popisu a rozprávania. Z tohto hľadiska Deleuze konštatuje, že kým neorealistickej film si ešte uchoval odkaz na nejakú formu pravdy, nová vlna sa s touto formou pravdy rozišla, aby ju nahradila silami života a kinematografickými silami, ktoré považuje za hlbšie. Moc klamu v obrazoch účinkuje aj u starších filmárov, u Orsona Wellesa, ale aj u Fritza Langa, ktorý v Amerike nachádza žáner justičných filmov vhodný na rozvinutie zdaní a falošných obrazov. Systém súdenia vo Wellesových filmoch (*Dotyk zla*, *Proces*, *Dámy zo Šanghaja*) sa stal nefunkčným, pretože postavy jeho filmov sa akémukoľvek súdeniu vymykajú. Na príčine je zrútenie ideálu pravdy a skutočnosť, že vzťahy zdaní už nestačia na to, aby sa dalo súdiť.

Tretou inštanciou je príbeh, ktorý sa týka vzťahu subjekt – objekt a jeho rozvinutia, na rozdiel od rozprávania, v ktorom ide o rozvinutie senzomotorickej schémy. Za objektívne sa

<sup>49</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 152 – 158.

<sup>50</sup> Robbe-Grilletov film *Muž, ktorý luže* (1968) vznikol v slovensko-francúzskej koprodukcii v I. tvorivej skupine Alberta Marenčína a Karola Bakoša na bratislavskej Kolibe. Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 277 – 278.

zväčša považuje to, čo vidí kamera a za subjektívne to, čo vidí postava. Príbeh rozvíja tieto dva druhy obrazov – objektívne a subjektívne obrazy a ich komplexný vzťah, ktorý musí vyústiť do rovnováhy identity videnej postavy a toho, kto vidí, a tiež identity filmára – kamery, ktorý vidí postavu, a toho, čo táto postava vidí. Film začína s rozlíšením dvoch druhov obrazov a končí ich stotožnením, uznaním ich identity. Pasolini objavil spôsob, ako prekonať dva prvky tradičného príbehu – objektívny nepriamy príbeh z hľadiska kamery a subjektívny priamy príbeh z hľadiska postavy. Objektívne a subjektívne obrazy strácajú svoje rozlíšenie, ale tiež svoju identifikáciu tým, že sa kontaminujú, rozkladajú a znova prestavujú. V súvislosti s príbehom je treba poznamenať, že kinematografia reality na jednej strane vyhlasovala, že objektívne ukazuje reálne prostredia, situácie a postavy, a na druhej strane, že subjektívne ukazuje spôsoby videnia samotných postáv. To sú vlastnosti dokumentárneho, etnografického, anketového či reportážneho filmu (Flaherty, Grierson, Leacock). Fikcia sa opúšťa v prospech reality, avšak model pravdy, ktorá predpokladala fikciu a vyplýva z nej, sa zachoval. Príbeh zostal reálne-pravdivý, nie fiktívne-pravdivý, ale pravdivosť príbehu neprestala byť fikciou. Zlom nespočíval vo vzťahu medzi fikciou a realitou, ale v novej modalite príbehu, čo je dôsledkom zmeny po roku 1960, ktorá sa odohrala nezávisle v americkom filme – cinéma direct (Cassavetes, Shirley Clarková) a vo francúzskej „kinematografii života“ Pierra Perraulta a v cinéma-vérité Jeana Roucha.

Cassavetes vo svojich filmoch *Tiene* a *Tváre* poukazuje na fakt, že „súčasťou filmu je to, že sa zaujíma viac o ľudí než o film, skôr o ľudské problémy než o problémy inscenovania. Z tejto situácie vyťažil metódu obrazu Godard, napr. vo filme *Mužský rod, ženský rod* sa mieša fiktívny rozhovor postáv a reálny rozhovor hercov tak, že sa zdá, akoby hovorili jedni s druhými, a keď hovoria s filmárom, akoby hovorili so sebou samými. Tým sa stierajú rozdiely medzi kinematografiou fikcie a reality.<sup>51</sup>

### 3.4 Myslenie a film

Kinematografia ako priemyselné umenie, ktoré dosiahlo samopohyb, automatický pohyb, robí z pohybu bezprostredné danosti obrazu. Na rozdiel napr. od nehybného (statického) maliarskeho obrazu, ktorý uvádza do pohybu mentálna energia diváka, kinematografický obraz sa pohybuje sám. Automatický pohyb v nás podľa Elie Faura dáva vyrásť duchovnému automatu, ktorý reaguje na tento pohyb. Kinematografický obraz musí generovať myslenie a mať naň silný účinok podobný otrasu alebo šoku, aby prinútil diváka myslieť. Tomuto intelektuálnemu procesu by zároveň nemali chýbať emocionálne stránky. Roman Jakobson poukázal na to, že film je skôr metonymický – v podstate postupuje na základe juxtapozícií a príbuzností – a nemá teda moc, ktorá je typická pre metaforu. Táto charakteristika však platí, pokiaľ ide o prirovnanie kinematografického obrazu k výpovedi, ale prestáva platiť v súvislosti s obrazom-pohybom. Ak je totiž Griffithova montáž metonymická, Ejzenštejnova montáž je metaforická. Podstatnou charakteristikou prispel aj André Bazin, ktorý kinematografický obraz dáva do protikladu s divadelným obrazom. Kinematografický obraz na rozdiel od divadelného prechádza z vonkajšku do vnútra, od dekorácie k postave,

<sup>51</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 160–185.

od prírody k človeku, pričom má väčšiu schopnosť vyjadriť reakciu človeka na vonkajší svet. Ejzenštejn hovorí o kinematografii más, pokiaľ jej objektom je príroda, jej subjektom sú masy a ich individualizácia. Paradoxom je, že s fenoménom masového umenia sa spája na jednej strane kvantitatívna podpriemernosť kinematografie, a na druhej strane jej degradácia na propagandu a štátnu manipuláciu, na istý druh fašizmu, ktorý zväzda spolu Hitlera a Hollywood.<sup>52</sup> Na toto nebezpečenstvo upozornil Walter Benjamin v eseji *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* v roku 1936, v ktorej napísal, že fašizmus dospieva k estetizácii politického života. Znásilneniu davu, ktorý kult vodcu zráža k zemi, zodpovedá znásilnenie aparatúry využívanej fašizmom na vytváranie hodnôt kultu. Fašizmus tak uskutočňuje estetizáciu politiky. A komunizmus podľa Benjamina na ňu odpovedá politizáciou umenia.<sup>53</sup>

Na tomto mieste je užitočné pristiaviť sa aj pri Benjaminovom názore na otázky recepcie filmu, ktoré súvisia s davom. Ten je totiž matricou, z ktorej sa v súčasnosti nanovo rodia všetky postoje voči umeleckému dielu. Tým, že sa v podstatnej miere zväčšili davy participujúcich, zmenil sa aj spôsob vnímania. Davy hľadajú rozptýlenie, zatiaľ čo umenie vyžaduje od vnímateľa sústredenosť.<sup>54</sup>

Možno len doplniť, že filmové umenie má napriek jeho masovej distribúcii a kolektívnemu adresátovi také isté nároky na recepciu, ako iné druhy umenia, napr. vizuálne umenie – sochárstvo, maliarstvo, mediálne umenie a podobne. Túto pasáž Deleuze uzatvára výrokom, že podstatným – vyšším cieľom kinematografie je myslenie, čo sa, žiaľ, netýka väčšiny filmov.

Kinematografia mala od svojho začiatku aj zvláštny vzťah k viere, o čom svedčí istá katolíckosť kinematografie. Kresťanstvo a revolúcia, kresťanská a revolučná viera predstavovali dva póly, ktoré priťahovali masové umenie. Na druhej strane sa nedá poprieť, že v modernej dobe už ľudia neveria v tento svet, neveria v prežitie udalosti, lásku, smrť, pretože spojenie človeka so svetom sa prerušilo. Podľa Deleuze sa spojenie človeka so svetom musí stať predmetom viery, veriť však neznamená veriť v iný svet, ale veriť v telo, priviesť diskurz späť k telu. Prvým rysom novej kinematografie je zrušenie senzomotorického spojenia (obrazu-akcie) a nastolenie hlbšieho spojenia človeka a sveta. Druhým rysom je zrieknutie sa figúr, metonymie, metafory, ako aj vnútorného monológu. Novú cestu v kinematografii naznačila hĺbka poľa, ktorá je náročnejšia, teoretická. Práve Pasolini vo svojom filme *Teoréma* dovádza obraz do bodu, kde sa stáva deduktívnym a automatickým, nahradiac reprezentatívne alebo figuratívne senzomotorické zretazenia formálnymi zretazeniami myslenia. Cieľom je myslenie obrazu, myslenie v obraze.

Automatický obraz kinematografie vyžaduje novú koncepciu roly a herca, ale aj samotného myslenia. Deleuze opäť prízvukuje, že zatiaľ čo racionálny strih je príznačný pre klasickú

<sup>52</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 187 – 197.

<sup>53</sup> Benjamin, Walter: *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*. In: *Iluminácie. Eseje*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 216 – 217. S Benjaminovými vizionárskymi názormi korešpondujú slová Sergeja Daneya, ktorý hovorí, že „veľké politické inscenácie, štátna propaganda, ktorá sa stáva živým obrazom, zásadné manipulovanie s ľuďmi v masovom meradle“ a pozadie toho všetkého – tábory – spochybnili celú kinematografiu obrazu-pohybu. O to paradoxnejšie pôsobí fakt, že Hitlerova filmová režisérka, Leni Riefenstahlová, nebola vôbec podpriemernou autorkou, práve naopak. In: Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 197 – 201.

<sup>54</sup> Benjamin, Walter: Odkaz v pozn. 53, s. 214 – 215.

kinematografiu, iracionálny strih je vlastný modernej kinematografii. V tejto súvislosti „montáž“ získava nový zmysel, určuje vzťahy v priamom obraze-čase a zmieruje strih so záberom-sekvenciou, čo ilustrujú napr. filmy Wellesa, Resnaisa a Godarda. Kinematografia prestáva byť naratívna, hoci vďaka Godardovi získala moc podobnú románu. „Vybavil ju [kinematografiu] reflexívnymi typmi ako mnohými prostredníkmi, vďaka ktorým Ja je vždy niekto iný. Je to popretŕhaná línia, idúca cikcak, ktorá zjednocuje autora, jeho postavy a svet a prechádza medzi nimi. Nová kinematografia tak rozvíja vzťahy s myslením z troch hľadísk: 1. odstránenie celku či totalizácia obrazov v prospech vonkajška, ktorý sa vkladá medzi ne, 2. odstránenie vnútorného monológu ako celku filmu v prospech nepriameho voľného prehovoru a nepriameho voľného videnia, 3. zrušenie jednoty človeka a sveta v prospech trhliny, ktorá nás zanecháva iba s vierou v tento svet.“<sup>55</sup>

### 3.5 Film – telo – myslenie

Telo už nie je prekážkou, ktorá oddeľuje myslenie od neho samého. Kategórie života sú spojené s postojmi tela a jeho situáciami. Práve cez telo nadväzuje kinematografia svoje zväzky s duchom, s myslením. Každodenný postoj je to, čo do tela ukladá čas, telo kumuluje a odhaľuje čas. Postoj tela uvádza myslenie do vzťahu s časom ako vonkajškom, ktorý je vzdialenejší než vonkajší svet. Telo v kinematografii môže byť obradné alebo každodenné. Obradné telo je prezentované v kontexte karnevalu a maškarády, ktoré z neho robia groteskné telo, ale aj pôvabné či slávne telo, aby nakoniec dosiahli zmiznutie viditeľného tela. Každodenné a obradné telo je prítomné aj v experimentálnej kinematografii.

Jednou z najslávnejších postáv experimentálnej kinematografie z pohľadu kamery na každodenné telo je Andy Warhol. K modelovým ukážkam patria najmä jeho filmy *Spánok* a *Jedlo*. Kým prvý film je šesť a polhodinovým fixným záberom spiaceho mladíka, druhý prezentuje trištvrtehodinový záznam muža pri jedle. Dôležitým znakom týchto filmov je práve zdôraznenie reálneho času a negácia akéhokoľvek rozprávania a príbehu. V tom sa jeho undergroundové filmy priblížili tvorivým praktikám videoumenia a ďalším rôznorodým formám nových médií. Pokiaľ ide o experimentálnu kinematografiu, v centre pozornosti ktorej leží obradné telo, tu sa jedná o iniciačné alebo liturgické rysy posvätného tela až po dosiahnutie stavov hrôzy či transgresie ako prestúpenia sociálnej hranice, známe napr. z prejavov viedenských akcionistov – Brusa, Mühla a Nitscha. Existuje aj akási medzná poloha, keď sa každodenné telo chystá na obrad, ku ktorému ani nedôjde, ako vo filme *Telo* autorskej dvojice Paul Morrissey – Andy Warhol. V tejto súvislosti treba poznamenať, že underground, ktorý urobil z ľudí na okraji svojich protagonistov, získaval prostriedky z každodennosti, ktoré smerovali k stereotypným obrazom – drogám, prostitúcii a transvestitizmu. Dochádzalo tu tiež k pomalej teatralizácii každodennosti tela, ako v spomínanom filme *Telo*, kde sa rozohrala medzi tromi základnými telami muža, ženy a dieťaťa hra plná momentov únavy, očakávania a uvoľnenia.

V hraných filmoch je zaujímavý prístup Cassavetes, ktorý odstránil príbeh, zápletku, akciu a priestor, čím „dospel k postojom ako kategóriám, ktoré vnášajú do tela čas tak,

<sup>55</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 201 – 224.



ako vnášajú do života myslenie.“ Podľa neho k požiadavkám kinematografie tela patrí, aby postava bola redukovaná na svoje vlastné telesné postoje, z ktorých musí vziť gesto, čiže „podívaná“, teatralizácia alebo dramatzácia, platná pre akúkoľvek zápletku. Pointou jeho filmu *Tváre* sú postoje tiel prezentovaných ako tváre prechádzajúce až do grimasy, ktoré vyjadrujú očakávanie, únavu, závrat a depresiu. Vo filme *Tiene* sa režisér zamerával na sociálne gesto, ktoré sa utváralo v postojoch bielych ľudí a černochoch. Okrem nemožnosti voliť sa týkalo aj otázok ľudskej osamelosti a pominuteľnosti. Francúzska nová vlna výrazne prispela k významnému posunu kinematografie postojov a pozícií. Okolo tela sa zoskupujú všetky prvky obrazu. Serge Daney hovorí, že „ide o rekonštrukciu obrazov v telách, na ktorých boli zachytené.“ Cieľom politiky obrazu je doviest obraz k postojom a pozíciám tela. Ak Rivette na jednej strane objavil divadelnosť kinematografie, úplne odlišnú od divadelnosti divadla, u Godarda sú postoje tela kategóriami ducha a gesto je nielen sociálne a politické, ale rovnako bio-vitálne, metafyzické a estetické. „Godard vo svojich filmoch postupuje od vizuálnych a zvukových postojov k mnohorozmernému maliarskemu a hudobnému gestu, ktoré tu tvoria obrad, liturgiu a estetický poriadok.“ Podobne aj kinematografia, ktorá nastúpila po novej vlne pokračuje v týchto trajektóriách pri vynachádzaní zaujímavých postojov a pozícií tiel. Deleuze konštatuje, že vždy, keď sa objaví nejaký dobrý a pôsobivý film, nachádza sa v ňom nové skúmanie tela. Uvádza príklad filmovej režisérky Chantal Akermanovej, ktorá novátorsky pristupuje k prezentácii telesných postojov ako znakov telesných stavov, ktoré sú vlastné ženskej postave, zatiaľ čo muži podávajú svedectvo o spoločnosti, životnom prostredí, o histórii, ktorá sa za nimi tiahne, ako to zachytáva film *Annine schôdzky*. Možno povedať, že Akermanová ním naráža na typické rodové stereotypy patriarchálnej spoločnosti, v ktorej sú roly oboch pohlaví určené podľa šablóny: verejný muž – súkromná žena. Ale treba súčasne poznamenať, že telo ženy sa stáva zvláštnou nomádskou bytosťou, schopnou prechádzať vekmi, situáciami a miestami, podobne ako postavy v literatúre Virginie Woolfovej. Pre gestá a telesné stavy v Akermanovej filmoch je príznačná aj grotesknosť, ktorá osviežuje a obohacuje o ľahkosť a radosť.

Deleuze sa v tejto kapitole dotkol žien autoriek, režisérok, ktorých tvorbu správne hodnotí, argumentujúc, že za svoj význam nevďačia militantnému feminizmu, ale spôsobu, akým inovovali kinematografu tela. Doslova hovorí „akoby ženy museli dobývať zdroj svojich vlastných postojov a svetskej moci, ktorá im zodpovedá, ako individuálne či spoločenské gesto.“ Modelovými ukázkami sú aj filmy Agnès Vardovej (*Cléo od piatej do siedmej, Jedna spieva, druhá nie, Šepkanie stien*), v ktorých ukazuje, ako sú každodenné postoje a gestá ženy popretkávané s historickými a politickými gestami.<sup>56</sup>

Invenčne prispel do kinematografie tela či postojov Eustache filmami so sexuálnou tematikou (*Moje malé milenky, Nehanebný príbeh, Mamička a prostitútka*). Pracoval s diptychom, ktorý ponúkal možnosť vloženia času do tela. Ďalšie veľmi rozmanité štýly prinášajú autori postnovej vlny, ktorí tematizujú pozíciu voyeurizmu, otázky transgresie a pornografie (Bergala, Limosin, Doillon).

V súčasnej kinematografii tela „absenciu obrazu“ vyjadrujú čierne alebo biele plátno, ktoré už neplnia funkciu interpunkcie, ale vstupujú do dialektického vzťahu medzi obrazom a jeho

<sup>56</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 225 – 234.



absenciou a nadobúdajú vlastné štrukturálne hodnoty. Rozhodujúci význam má medzera medzi dvomi obrazmi a iracionálny strih, ktorý je sám o sebe hodnotou. Tento princíp využíva vo svojich filmoch Philippe Garrel.

Okrem kinematografie tela alebo fyzickej kinematografie existuje aj kinematografia mozgu, čiže intelektuálna kinematografia, pričom treba poznamenať, že medzi oboma typmi dochádza k presahom. Antonioni vo svojich filmoch podáva témy samoty a nekomunikatívnosti, prostredníctvom ktorých reflektuje z rôznych uhlov pohľadu biedu moderného sveta. Antonioni so skepsou hovorí, že aj napriek tomu, že sa naše poznanie obnovuje a podstupuje rozsiahle premeny, naša morálka a city zostávajú väzňami neprispôsobených hodnôt, mýtov, ktorým už nikto neverí. Nekritizuje moderný svet, v ktorého možnosti verí, ale kritike podrobuje spolužitie moderného mozgu a unaveného, opotrebovaného, nervózneho tela v súčasnom svete. V Kubrickových filmoch sú telesné postoje, vyznačujúce sa maximálnou mierou násilia, riadené mozgom. Režisér považuje svet za mozog, preto sa vo svojich filmoch sústreďuje na identitu mozgu a sveta (*Dr. Divnoláska, 2001: Vesmírna odysea, Osvietenie*). V *Mechanickom pomaranči* Kubrick tému iniciačnej cesty poňal v duchu tvrdenia, že každá cesta vo svete je skúmaním mozgu. „Identita sveta a mozgu – automat – nevytvára celok, ale skôr hranicu, membránu, ktorá umožňuje kontakt vnútra a vonkajška, vzájomne ich sprítomňuje, konfrontuje alebo necháva, aby sa zotrelí.“

Počas francúzskej novej vlny sa o vznik kinematografie mozgu zaslúžil Resnais, ktorého ústrednou témou bola pamäť. Vytvoril filozofický film, kinematografiu myslenia, čo je nówum jednak v dejinách kinematografie i v dejinách filozofie, čím sa mu podarilo invenčne spojiť filozofiu a film. Resnaisa zaujíma mozgový mechanizmus, mentálne fungovanie a proces myslenia, v ktorých videl pravdivý prvok kinematografie. Deleuze v tomto kontexte poukazuje na rozdiel medzi klasickou kinematografiou Eizenštejna, ktorý tiež stotožňoval film s procesom myslenia a modernou kinematografiou, reprezentovanou Resnaisovou koncepciou intelektuálnej kinematografie. Hoci chápanie oboch protagonistov intelektuálneho filmu je podobné, v dôsledku zmien nášho poznania mozgu sa zmenil aj náš vzťah k nemu a v modernej kinematografii tak dochádza k istým posunom. Klasická kinematografia pracuje hlavne s reťazením obrazov a podriaďuje mu metódu rezu, čo je prípad „prelínačky“ (Sergej Eizenštejn). V modernej kinematografii strih, čiže medzera medzi dvomi obrazmi, je iracionálny. Tu už nejde o asociácie na základe metafory či metonymie, ale o opätovné zretáženie na báze doslovného obrazu. Nejde teda o zretáženie asociovaných obrazov, ale iba o opätovné zretáženie nezávislých obrazov (Godard, Resnais a ďalší). Nové poňatie montáže má charakter seriálovej či atonálnej kinematografie s celkom novým rytmom. Filmový obraz sa tak na jednej strane stáva priamou reprezentáciou času, a na druhej strane uvádza tento obraz-čas myslenia do vzťahu s nemysleným, nepredstaviteľným či nevysvetliteľným.

Do kategórie intelektuálneho filmu patrí aj kategória abstraktnej kinematografie, ktorá má tri fázy. Prvá fáza je obdobím geometrických figúr, tú zastupuje napr. Viking Eggeling s filmom *Diagonálna symfónia* alebo Hans Richter a jeho film *Rytmus*. Druhá fáza reprezentuje líniu a bod, ktoré sa oslobodzujú od figúry. Obrazy majú formu bodov – strihov alebo sú generované ako bod blikajúci nad prázdnotou tmavého filmového pásu. To je stratégia McLarena a jeho kinematografie bez kamery, ktorá prináša nový vzťah k zvuku. V tretej fáze funguje čierne alebo biele plátno ako vonkajšok všetkých obrazov, kde blikanie

zmnožuje medzery ako iracionálne strihy a využíva sa opakovanie v slučke (Tony Conrad, George Landow). Film je synonymom mozgu, bliká a opäť prepája či vytvára slučky. Novátorský prístup priniesla kinematografia rozvíjajúca sa bez kamery, bez premietacieho plátna a bez filmového pásu. V tomto prípade plátno môže suplovať hocičo, napríklad telo protagonistu alebo tela divákov. Čokoľvek môže tiež nahradiť filmový pás vo virtuálnom filme, ktorý beží iba v hlave, so zdrojmi zvuku umiestnenými podľa potreby v sále.<sup>57</sup> Tieto praktiky experimentálneho filmu sú príznačné aj pre spomínaný expanded cinema (rozšírený film).

Do tejto kapitoly Deleuze začlenil aj problematiku týkajúcu sa vzťahu kinematografie a politiky. Film a politiku výstižne vysvetľuje vzťah medzi verejným a súkromným v klasickej kinematografii, kde medzi týmito dvomi oblasťami existuje hranica. Tá v modernej kinematografii mizne a naopak, súkromné záležitosti sa miešajú so spoločenskými a politickými záležitosťami. Ďalším ukazovateľom rozdielu medzi klasickou a modernou kinematografiou je prítomnosť alebo neprítomnosť ľudu vo filmovom umení. Deleuze tvrdí, že kým ľud je prítomný v klasických filmoch, čo sa v podstate kryje s prvou polovicou 20. storočia (Ejzenštejn, Pudovkin, Vertov, Dovženko, Vidor, Ford), v moderných filmoch ľud už neexistuje, chýba. Angažovaní filmoví tvorcovia si uvedomujú, že neexistuje iba jeden ľud, ale je vždy viac skupín, nekonečne veľa druhov ľudu, pričom treba prekonávať mýty a vytvárať predpoklady pre uskutočňovanie spoločensko-politických a sociokultúrnych zmien. To je dôležité najmä pre kinematografiu tretieho sveta, ktorá je v postavení kinematografie menšín a v menšinovom postavení sa súkromné záležitosti stávajú politickými. Moderná politická kinematografia funguje na báze takejto fragmentácie a roztrieštenosti. Napríklad černošská americká kinematografia opustila schematický princíp zobrazovania negatívneho obrazu černocha pozitívnym obrazom v prospech väčšej rozmanitosti typov a charakterov spolu s hľadaním novej formy prerozprávania príbehov ľudí patriacich k čiernej rase (Charles Burnett, Robert Gardner, Charles Lane). Viacerí filmári z tretieho sveta pracujú s frekventovanou témou pamäte. Nie je to však psychologická pamäť ako schopnosť vyvolávať spomienky, ani kolektívna pamäť ako pamäť existujúceho ľudu. Je to komunikácia medzi svetom a vlastným Ja vo fragmentarizovanom svete a roztriešteným Ja, ktoré (obe) podliehajú ustavičným zmenám. Deleuze v tejto súvislosti cituje Franza Kafku a spolu s ním si kladie otázku, či „toto Ja nie je vlastne Ja intelektuála tretieho sveta (...), ktorý sa musí zbaviť postavenia kolonizovaného, avšak nemôže to urobiť inak než tým, že prejde na stranu kolonizátora, hoci len v estetickej rovine, vďaka umeleckým vplyvom?“ Takýto intelektuál, ktorý môže žiť na okraji, by mal prinášať ako katalyzátor výpovede reflektujúce kolektívny údel. Táto charakteristika platí aj pre modernú politickú kinematografiu. Filmový autor by sa nemal stať etnológom svojho ľudu, ani by si nemal vymýšľať fikciu na úrovni osobného, súkromného príbehu.<sup>58</sup> Modelový príklad filmov s kritickými podtextmi, v ktorých sa autor v akte fabulácie vyhol návratu k mýtu a vytvoril kolektívne výpovede schopné povzniesť vnímateľov k pozitívnym stránkam a objaveniu ľudu vďaka princípu trans - presunu, prechodu či stávaniu sa, reprezentujú filmové diela Jeana Roucha. V tomto zmysle akt výpovede musí vznikáť ako cudzí jazyk v jazyku

<sup>57</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 235 - 255.

<sup>58</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 257 - 263.

dominantnom práve preto, aby výpoveď vyjadrila nemožnosť žiť pod nadvládou.<sup>59</sup>

Deleuze predznamenáva už v 80. rokoch minulého storočia viaceré otázky patriace do kontextu mnohofazetovej problematiky postkolonializmu, ktoré sa začali diskutovať vo vizuálnom umení, v umeleckých filmoch a v rôznorodých formách mediálneho umenia až v priebehu 90. rokov. Jedným z najvýznamnejších podujatí, kde sa reflektovali z rôznych perspektív otázky postkolonializmu, vzťahu politiky a umenia, ako aj problémy umelcov žijúcich v diaspóre, sa stala výstava svetového umenia *Documenta 11* v Kasseli (2002), ktorej generálnym kurátorom bol Afroameričan Okwui Enwezor. Na výstave mali prevahu videofilmy (dokumentárne, experimentálne, hrané), z ktorých mnohé preukázali, že ich autori dokážu obratne kombinovať kinematografický kód s praktikami digitálneho umenia.<sup>60</sup>

### 3.6 Zvukový a vizuálny obraz

Príchod zvukového filmu v roku 1927 sa javí ako jeden z dôležitých medzníkov kinematografie. Pravdou však je, že nemý film nebol nemý (Jean Mitry), skôr tichý, alebo hluchý (Michel Chion). Rozdiely medzi nemým a zvukovým obrazom možno v stručnosti charakterizovať nasledovne. Nemý obraz tvorí videný (vizuálny) obraz a medzitulok v písanej forme, ktorý sa číta. S príchodom zvukového filmu akt výpovede nie je čítaný, ale počutý, zvuková zložka sa stáva novou dimenziou vizuálneho obrazu. Čo sa týka zvukovej stopy, tá nie je jediná, ale jestvujú tri skupiny zvukových stôp, kde patria dialógy, ruchy a hudba. Kľúčovou otázkou po vzniku zvukového filmu bolo, ako sa dá zabezpečiť, aby sa zvuk a prehovor nestali iba čírou nadbytočnosťou, tým, čo je vidieť? Deleuze pripomína, že už slávny sovietsky *Manifest 1928*, ktorého autormi sú Ejzenštejn, Pudovkin a Alexandrov, navrhoval, aby zvuk odkazoval ku zdroju mimo obrazového poľa a fungoval ako protipól viditeľného, nie zdvojením hľadiska (napr. hluk topánok je zaujímavejší, keď topánky nie sú vidieť). Tieto princípy sa objavili vo filmoch René Claira a Bressona. Pravdou však je, že Ejzenštejn sám skôr presadzuje názor, aby zvuk v obraze povýšil vizuálny obraz na novú syntézu. Všade, kde sa stanovuje pohyb medzi vecami a postavami, prebiehajú aj variácie či zmena v čase. Obraz-pohyb je výrazom celku a predstavuje nepriamu reprezentáciu času. To platilo pre nemý film. Ten zahŕňal aj hudbu – improvizovanú alebo programovú. Musela však korešpondovať s vizuálnym obrazom, alebo mala funkciu medzitulkov. Až potom, čo sa film stal zvukovým, dochádza k oslobodeniu hudby. Ejzenštejn prispel do terminológie pojmom „čitateľný obraz“, čo vyjadruje určitý spôsob čítania vizuálneho obrazu, korešpondujúci s posluchoch hudby. V týchto intenciách koncipoval obraz a hudbu vo filme *Alexander Nevský*, ktoré mali tvoriť jeden celok a pritom uvoľňovať prvok spoločný vizuálnemu a zvukovému, ktorým by bol pohyb či vibrácie, čo nevyučuje audio-vizuálnu montáž.

Otázke korešpondencie vizuálneho obrazu a hudby v rámci experimentálneho filmu sa venoval Jean Mitry.<sup>61</sup> Je zjavné, že všetky zvukové prvky, vrátane hudby a ticha, tvoria

<sup>59</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 265.

<sup>60</sup> *Documenta 11\_Plattform 5: Ausstellung*. Katalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 620 s.; Nash, Mark: Umenie a kinematografia: niekoľko kritických reflexií. In: *Profil*, roč. 9, 2002, č. 2, s. 38 – 47.

<sup>61</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 266 – 282.

kontinuum, ktoré je vlastné vizuálnemu obrazu. Dôležitým faktom je, že rozdiel medzi klasickou a modernou kinematografiou nie je automaticky totožný s rozdelením filmu na nemý a zvukový. Kým na jednej strane nemý film podáva akt prehovoru nepriamym spôsobom, formou čítaného medzitulku, na druhej strane zvukový film podáva akt prehovoru priamym spôsobom a necháva ho reagovať s vizuálnym obrazom, v ktorom je prítomný, alebo v rovine voice off (hlas, ktorého zdroj nie je vidieť). Keďže moderná kinematografia zrušila senzomotorickú schému, akt prehovoru sa už nevkladá do zrefazenia akcií a reakcií a neodhaľuje sieť interakcií. Znamená to, že už nie je závislý na vizuálnom obraze a stáva sa celkom oddeleným zvukovým obrazom, čím sa kinematografia stáva audiovizuálnou. Prerušenie senzomotorického spojenia zasahuje okrem aktu prehovoru aj vizuálny obraz, ktorý odkrýva ľubovoľné, prázdne alebo rozpojené priestory, typické pre modernú kinematografiu. „Vizuálny obraz sa stáva archeologickým, stratigrafickým, tektonickým.“<sup>62</sup>

Pokiaľ ide o čítanie vizuálneho obrazu, Deleuze to chápe ako stratigrafický stav, obrátený obraz, akt zodpovedajúci vnímaniu. Čítať znamená znova prepájať, vracat sa, obracať, miesto nasledovať dopredu. Nazýva to novou analytikou obrazu. Vizuálny obraz sa stáva čitateľným sám o sebe od počiatku zvukového filmu. V súvislosti s touto otázkou Deleuze poznamenáva, že moderná kinematografia bola do určitej miery viac spojená s nemým filmom, než s raným zvukovým filmom, pretože medzi jej obľúbené praktiky patrilo používanie medzitulkov a vkladanie písomných prvkov do vizuálneho obrazu (napr. zápisníky, denníky, listy, rôzne nápisy, pamätné dosky, názvy ulíc a podobne). Ak nemý film prezentuje videný a čítaný obraz (medzitulok), alebo dva prvky obrazu (vkladané nápisy), súčasný vizuálny obraz sa musí čítať vo svojej celistvosti a medzitulky, a vložené nápisy sú iba vybodkovaným obrysom stratigrafickej vrstvy, alebo sú to rozmanité spojenia jednej vrstvy s druhou, prechody od jednej k druhej. To sú napríklad elektronické transformácie nápisov u Godarda. Akt prehovoru získal autonómiu preto, že vizuálny obraz odkryl istú archeológiu či stratografiu, čiže čítanie vcelku. Tým získava estetika vizuálneho obrazu nový charakter – jeho maliarske a sochárske kvality závisia na geologickej alebo tektonickej sile, čo Deleuze so živou vizuálnou predstavivosťou porovnáva s Cézannovými skaliskami na jeho obrazoch.<sup>63</sup>

V modernej kinematografii dosahuje vizuálny obraz novú estetiku – stáva sa čitateľným vďaka sebe samému a získava moc na rozdiel od nemého filmu. Rovnako akt prehovoru získava moc, ktorú v ranom zvukovom filme nemal. Pojem „čítanie“ vizuálneho obrazu znova objavil a redefinoval Noel Burch. Pre modernú kinematografiu je typický obojsmerný pohyb medzi výpoveďou a obrazom (Ozu, Resnais, Robbe-Grillet, Straub a iní). V zásade sa toto nové rozmiestnenie vizuálneho a hovoreného uskutočňuje v samotnom obraze, ktorý sa odteraz stáva už audiovizuálnym obrazom. V novej vlne sa začne uplatňovať „archeologická koncepcia“ takmer v intenciách Michela Foucaulta, rozvinie ju najmä Godard vo svojej špecifickej pedagogike, ktorá je základom nového režimu obrazu. V ňom sa podľa Noela Burcha už obrazy, sekvencie nespájajú s racionálnymi strihmi, ktoré ukončujú prvé a začínajú ďalšie, ale sa nanovo prepájajú na základe iracionálnych strihov, ktoré už nepatria k žiadnemu z týchto dvoch obrazov a platia samy o sebe (medzery). Iracionálny strih obsahuje nové

<sup>62</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 286 – 288.

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 290 – 292.

štádium zvukového filmu, novú figúru zvuku. Môže sa prejavíť v akte ticha, akte prehovoru (Truffaut, Godard) alebo v akte hudby (Resnais). Najväčšiu pozornosť venoval vzťahom vizuálneho a zvukového vo svojich filmoch Godard, ale zaujímavým príspevkom k tejto problematike je aj Eustacheov film *Alixine fotografie*. V ňom autor redukuje vizuálne na fotografie a hlas na komentár, pričom odchýlku medzi fotografiou a komentárom postupne prehĺbuje bez toho, aby táto vzrastajúca nesúrodosť pôsobila rušivo na diváka. Alebo film Robbe-Grilleta *Vlani v Marienbade*, v ktorom použil princíp novej asynchrónnosti. Spočíval v tom, že medzi hovoreným a vizuálnym nastal rozpor, prejavujúci sa v protiklade vizuálneho a zvukového, kde si tieto dve zložky navzájom odporovali a protirečili. V tomto zmysle je novou skutočnosťou, že zvukový obraz sa stal nezávislým. Audiovizuálny obraz už netvorí dve autonómne zložky – vizuálna a zvuková –, ale sú to dva obrazy – vizuálny a zvukový – s trhlinou či iracionálnou cezúrou medzi nimi. Na formovanie tohto (druhého) štádia zvukového filmu mala vplyv televízia. Keďže rezignovala na väčšinu svojich tvorivých možností, bolo treba, aby jej kinematografia dala pedagogickú lekciu prostredníctvom veľkých filmových autorov. Ak je pravda, že televízia zabíja kinematografiu, naopak, kinematografia privádza k životu televíziu nielen preto, že ju saturuje svojimi filmami, ale aj preto, že veľkí filmoví autori vymýšľajú audiovizuálny obraz, ktorý sú úplne pripravení „vrátiť“ televízii, ak im dá na to príležitosť (napr. filmy Rosselliniho, Godarda, Renoira, Resnaisa, Antonioniho a Strauba).<sup>64</sup>

### 3.7 Film a digitálny obraz

Film uvádza do pohybu súvzťažný jav, ktorého podstatnými rysmi sú pohyby a procesy myslenia, čím vytvára celú psychomechaniku, duchovný automat a systém obrazov a znakov. Deleuze považuje za kľúčový medzník v systéme obrazov a znakov v kontexte dejín kinematografie odlišenie dvoch druhov obrazov a znakov, ktoré im zodpovedajú: obrazov-pohybov a obrazov-časov.<sup>65</sup> Pri interpretovaní problematiky, ktorá je ojedinelým príkladom interdisciplinárneho prístupu v oblasti filozofie a dejín svetového filmu, sa sústreďí na skúmanie vzťahu filmu a myslenia. Pre Deleuza je synonymom filmu obraz-čas.<sup>66</sup> A práve obraz-čas je bázou moderného filmu, ktorý sa rozvíja po druhej svetovej vojne. Jeho súčasné podoby sa vyznačujú väčšou formálnou rozmanitosťou a zložitejšou vizuálnou štruktúrou. Súvisí to s razantným nástupom nových technológií – najskôr to boli elektronické, o niečo neskôr digitálne médiá –, ktorých vplyv na kinematografiu, prirodzene, zaznamenal aj Deleuze. Hoci je pravda, že v prvej polovici 80. rokov minulého storočia nemožno ešte hovoriť o expanzii nových médií a digitálnej revolúcii, ktorú zažíva globalizovaný svet od deviatej dekády, k čomu výrazne prispelo aj masové používanie internetu a všeobecná komputerizácia spoločnosti. Deleuze sa zamýšľa nad tým, ako rozličné automaty pohybu poskytujú priestor

<sup>64</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 293–299.

<sup>65</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 312.

<sup>66</sup> Filser, Barbara: Gilles Deleuze and a Future Cinema: Cinema 1, Cinema 2 – and Cinema 3? In: *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Shaw, Jeffrey – Weibel, Peter (eds.). Karlsruhe – Cambridge: ZKM – The MIT Press, 2003, s. 216.

novej, informatickej a kybernetickej rase – ide o automaty kalkulácie a myslenia, automaty s reguláciou a spätnou väzbou – a zároveň konštatuje, že „moc prevrátila svoj vzorec a namiesto jedného vodcu sa rozriedila do informačnej siete.“

Napriek tomu, že Deleuze sa nezaobrá analýzou a hodnotením elektronických obrazov, čiže televíznych obrazov a videoobrazov, a nevenuje sa ani digitálnym obrazom ako ich ďalšiemu vývinovému štádiu, priznáva, že tieto špecifické obrazy „moderného aparátu“ musia kinematografiu buď transformovať, alebo nahradiť, alebo predpovedať jej smrť.<sup>67</sup> Deleuze sa zamýšľa nad vzťahom televízie a videa k filmu, ktorý hľadal v týchto dvoch príbuzných médiách možnosť získať vitálne zdroje pre nové estetické a noetické funkcie. Na jednej strane kriticky komentuje prístup televízie k filmu, ktorá nehľadala svoju osobitosť v estetickej funkcii, ale dala prednosť sociálnej, kontrolnej a mocenskej funkcii. Televízia si rovnako prisvojila video, ale možnosti krásy a myslenia nahradila úplne inou mocou.<sup>68</sup> Na druhej strane kriticky reflektuje formát komerčných videí, na adresu ktorých hovorí: „Príklad videoklipov je otravný: ukázalo sa tu nové kinematografické pole, ale hneď ho zabrala organizovaná slabomyseľnosť.<sup>69</sup> Estetika nie je lahostajná k otázkam kretenizácie alebo naopak, cerebralizácie. Vytvorenie nových spojení je vecou tak mozgu, ako umenia.“<sup>70</sup>

Existujú však aj autori, ako sú napr. Resnais, Godard, Straubovci, Syberberg, Hulletová alebo Durasová, ktorí využívajú elektronický obraz a video invenčne a kreatívne, experimentujú s obrazom, zvukom a hudbou. Deleuze hovorí, že „by bolo potrebné, aby film prestal robiť film a nadviazal vlastné vzťahy s videom, elektronikou a digitálnym obrazom, čo by mu umožnilo objaviť nové formy odporu a vzoprieť sa televíznej funkcii dohľadu a kontroly.“<sup>71</sup> Filozof súčasne tvrdí, že mechanizmy nových elektronických a digitálnych obrazov anticipovali kinematografické obrazy vo forme obrazu-času. Tieto nové obrazy sú veľmi generatívne, majú schopnosť ustavične sa reorganizovať v takom zmysle, že sa nový obraz môže zrodíť z ktoréhokoľvek bodu predchádzajúceho obrazu. Organizácia priestoru tu stráca privilégium vertikály – o čom svedčí ešte pozícia premietacieho plátna – v prospech mnohosmerného priestoru, ktorý neprestajne mení svoje súradnice. Hoci plátno ešte zachováva vertikálnu pozíciu, neodkazuje už k ľudskej postave, ako to robí okno a obraz, ale tvorí skôr akúsi informačnú tabuľu, temný povrch, do ktorého sa zapisujú fakty, informácie nahrádzajúce prírodu, a mozog-mesto, tretie oko, nahrádzajúce oči prírody. Zvuk sa v týchto nových obrazoch stáva autonómny, zvukový a vizuálny obraz vstupujú do komplexných vzťahov bez podriadenosti. Obraz sa stále odrezáva od iného obrazu, kľže po ostatných obrazoch „v nepretržitom toku správ“, pričom záber sa nepodobá ani tak oku, ako skôr preťaženému mozgu, ktorý ustavične vstrebáva informácie. Vytvára pár mozog-informácia, mozog-mesto, ktorý nahrádza pár oko-príroda.<sup>72</sup> Deleuze súčasne zdôrazňuje, že nestačí nahradiť jednu technológiu inou – kinematografiu elektronikou – skôr je to záležitosť kreatívneho pracovania s informáciami, vizuálnymi či audiovizuálnymi dátami, ktorej cieľom je tvoriť invenčné

<sup>67</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 314 – 315.

<sup>68</sup> Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Odkaz v pozn. 1, s. 85 – 87.

<sup>69</sup> Na masívnej produkcii a prezentácii videoklipov sa od roku 1981 výrazne podieľa hudobná satelitná stanica MTV.

<sup>70</sup> Odkaz v pozn. 68, s. 73.

<sup>71</sup> Odkaz v pozn. 68, s. 90.

<sup>72</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 315 – 317.

a novátorské prejavy umenia. Uvádza modelový príklad Syberbergovej tvorby, ktorého originalita spočíva v tom, že vytvoril obrovský informačný priestor, ktorý je komplexný, heterogénny, anarchický, kde sa navzájom spája triviálne a kultúrne, verejné a súkromné, historické a anekdotické, imaginárne a reálne, ktoré vyjadrujú zložitú štruktúru prostriedkami audiovizuálneho obrazu.<sup>73</sup>

Na tomto mieste treba ešte zmieniť dve dôležité poznámky: Autorom prvej je Jean-Pierre Oudart, ktorý nazýva Syberbergovu metódu tvorby „médiá-efekt“. Oudart ďalej navrhuje, aby sa originalita filmu určovala skôr vzťahom k informáciám než vzťahom k prírode. Autormi druhej poznámky sú Sylvie Trosaová a Alain Ménil, ktorí zdôraznili, že informačná sieť má nehierarchický a nekauzálny charakter.<sup>74</sup>

Problematicku filmu a jeho budúceho vývoja vo vzťahu k digitálnemu obrazu a novým technológiám možno nateraz uzavrieť Deleuzovým vyhlásením, že „Život či prežitie kinematografie závisí od jej vnútorného boja s informatikou“.<sup>75</sup> Z tohto hľadiska by budúci film mohol byť audiovizuálnym obrazom v čo najkomplexnejšej forme, permanentne skúmajúci informácie jednak vo vzťahu k ich zdrojom, ako aj vo vzťahu k ich adresátovi.<sup>76</sup> V rámci digitálneho umenia sa stáva rozhodujúcim činiteľom vnímateľ rámujúci informáciu. Jeho telo, a samozrejme aj myseľ, využívajú nový potenciál procesuálnych digitálnych obrazov, ktorých dôležitou zložkou sa stáva interaktivita, ktorá zintenzívňuje divákovu recepciu.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Filser, Barbara: Odkaz v pozn. 66, s. 217.

<sup>74</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 319.

<sup>75</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Odkaz v pozn. 1, s. 320.

<sup>76</sup> Filser, Barbara: Odkaz v pozn. 66, s. 217.

<sup>77</sup> V súvislosti s úvahami týkajúcimi sa budúcnosti filmu možno spomenúť napr. výstavu *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ktorú pripravilo ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) v Karlsruhe v rokoch 2002 - 2003. Táto medzinárodná prehliadka nielen sumarizovala presahy medzi filmovým umením a digitálnymi médiami v dobe globalizácie, ale aj predznamenovala vízie budúceho filmu, tvorivo využívajúceho pokročilé technológie. Prezentovali sa tu diela videoumenia, filmu, počítačové inštalácie, interaktívne digitálne inštalácie a internetové umenie. Špecifikom týchto prác hybridnej povahy bolo, že miešali stratégie mediálneho umenia a praktík kinematografie, pričom negovali lineárne rozprávanie. Dôležitou črtou mnohých diel bola recepcia divákov založená na interaktivite, a nie kolektívny zážitok v kinosále.



## Bibliografia (výber)

- Aumont, Jacques: *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.
- Benjamin, Walter: *Ľuminácie. Eseje*. Bratislava: Kalligram, 1999.
- Bičkoš, Marek: K delezovskej logike filmu I. In: *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, roč. 6, 2002, č. 2, s. 33 – 50.
- Bičkoš, Marek: K delezovskej logike filme II. In: *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, roč. 7, 2003, č. 1, s. 17 – 44.
- Blech, Richard (ed.): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993.
- Büscher, Barbara – Horáková, Jana (vyd.): *Imaginary Spaces: Prostor – média – performance / Raum – Medien – Performance*. Praha: Koniasch Latin Press, 2008.
- Ciel, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Koloman Kertész Bagala, člen LCA Publishers Group, 2006.
- Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000 (francúzsky originál 1983).
- Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006 (francúzsky originál 1985).
- Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Bratislava: Archa, 1998.
- Deleuze, Gilles: Čo je to dispozitív? In: *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, roč. 5, 2001, č. 2, s. 5 – 13.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006.
- Documenta 11 Platform 5: Ausstellung*. (Katalóg výstavy). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Filser, Barbara: Gilles Deleuze and a Future Cinema: Cinema 1, Cinema 2 – and Cinema 3? In: *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Shaw, Jeffrey – Weibel, Peter (eds.). Cambridge – Karlsruhe: The MIT Press – ZKM, 2003, pp. 214 – 217.
- Foster, Hal – Kraussová, Rosalind – Bois, Yve-Alain – Buchloch, Benjamin H. D.: *Umení po roce 1900*. Praha: Sloart, 2007.
- Gál, Egon – Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsiatročia*. Bratislava: Archa, 1991.
- Gauthier, Guy: *Dokumentárni film, jiná kinematografie*. Praha – Jihlava: Akademie múzických umění – Mezinárodní festival dokumentárních filmů, 2004.
- Godard, Jean-Luc: *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF a FAMU, 2005.
- Hanáková, Petra: Medzi galériou a kinosálou. In: *Profil*, roč. 13, 2006, č. 2, s. 16 – 33.
- Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*. Cambridge – London: the MIT Press, 2004.
- Hauser, Cecilia – Settele, Christoph (eds.): *Found Footage Film*. Luzern: VIPER / zyklus verlag, 1992.
- Hill, John – Church Gibson, Pamela (eds.): *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford University Press, 2000.
- Kaňuch, Martin: Nové spojenia použitých obrazov. In: *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, roč. 9, 2005, č. 1, s. 274 – 280.
- Leyda, Jay: *Films Beget Films. A Study of Compilation*. New York: Hill and Wang, 1964.



- Liessmann, Konrad Paul: Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti. In: *Filozofie moderního umění*. Liessmann, Konrad Paul. Olomouc: Votobia, 2000.
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Semiotika filmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997.
- Metz, Christian: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991.
- Monaco, James: *Nová vlna. La nouvelle vague. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- Mulvey, Laura: Vizuální slast a narativní film. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Oates-Indruchová, Libora (ed.). Praha: 1998, s. 115 – 131.
- Nash, Mark: Umenie a kinematografia: niekoľko kritických reflexií. In: *Profil*, roč. 9, 2002, č. 2, s. 38 – 47.
- Rees, A. L.: *A History of Experimental Film and Video. From the Canonica Avant-garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute, 1999.
- Riška, Augustín: *Americká filozofia. Od Peircea po Quinna*. Iris: 1996.
- Szczepanik, Peter (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004.
- Tarkovskij, Andrej: *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Tarkovskij, Andrej: *Denník 1970 – 1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997.
- Töteberg, Michael (ed.): *Encyklopedie světového filmu*. Praha – Litvínov: Orpheus, 2005.
- Wees, William C.: *Recycled Images. Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.
- Wees, William: Doména montáže: Kompilácia, koláž a prispôsobenie. In: *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, roč. 9, 2005, č. 1, s. 159 – 170.

