

FILM JAKO/A ZRCADLO.

Průzkum možností jedné analogie.

Vlastimil Zuska

Čs. filmový ústav, Národní třída 40, Praha 1

*Hledání nejpřesnějšího otisku
života — to je základ filmu.*

Andrej Tarkovskij

Srovnání filmu se zrcadlem není nové ani neobvyklé, vždyť látka, s níž pracují — světlo — je společná. Škála možných podobností až ekvivalencí je ovšem neobyčejně široká. Zahrnuje na jednom pólu optickou, resp. katoptrickou podobnost, přes dimenze psychologické i psychoanalytické až po výrazně metaforická přirovnání různých pojetí mimésis, úlohy umění vůbec apod. (Srov. Leninovo pojetí Lva N. Tolstého jako zrcadla ruské revoluce.) Průzkum různě těsných analogií může přispět a fundovat některé závěry teorie filmu, které jsou sice intuitivně pocítovány jako správné, případně dané, ale kterým chybí kulturně genetické zakotvení nebo psychologická či estetická báze. „Zrcadlová“ analogie může dále z boku osvětlit některé problémy filmové teorie a estetiky a napomoci tak jejich (ne-li řešení, tedy) uvědomění jakožto problémů. Přirozeně není možné uchopit najednou celou naznačenou škálu; nadto je pro filmovou teorii v užším smyslu revalentní pouze „dolní“ těsná část spektra kolem a nad katoptrickým pólem. Omezíme se proto na několik význačných oblastí, s výhledem na pozdější propracování, tj. na:

- percepci filmu a percepční zkušenosti se zrcadlem,
- estetické a sémiotické možnosti explikace funkce a působení filmu, založené na této analogii,
- psychologické, psychoanalytické, příp. onirické a ego-logické implikace analogie.

I.

Jistě není náhoda, že prvním projekčním prostředkem bylo zrcadlo. Dávno předtím, než se rozdýmal komínek laterny magiky, se na stěnách čínských hal objevují prchavé přízraky mrtvých předků, draci a démoni. Magická zrcadla vytvářejí vlivem interference na stěně převrácený obraz reliéfního rubu konkávního zrcadla.¹ Stěny domů, zdi zahrad navrhují čínští architekti tak, že tvoří rám okna, průhledy a dveře, jejichž vizuální obsah, fragment percepčního pole, je přísně komponován a představuje jeden článek v řetězu pohledových sekvencí. Pohyb domem a zahradou tak odvíjí sérii propracovaných pohledů, které jednak vytvářejí kompozici vyššího řádu, jednak mají cosi společného — rám. „Některé zdi se staví jen proto, aby se v nich mohlo udělat okno.“² Nechceme zde vytvářet variantu okřídleného rčení „Již staří Řekové. . .“, ale poukázat, vedle běžného specifikujícího konceptu rámu, především na percepční připravenost, zkušenost oka (ergo recipujícího vědomí), pro které pak film není bleskem z čistého nebe, ale v podstatě logickým a očekávaným pokračováním — expanzí lidské percepční zkušenosti a možností prožitku, ve kterém zrcadlo vytváří nepominutelný článek s trvajícím působností.

Na tento souvislý vývoj a kulturní podmíněnost vnímání poukazuje Crick. Znovu probírá (z percepčního hlediska) zavedené a překonané metafory filmu: okna, rám obrazu i zrcadlo, zejména s ohledem na „pravoúhlou“ determinaci vnímání západní kultury. Nechceme zde znovu-otevírat diskusi, zda je film příbuznější obrazovému rámu (Ejzenštejn, Arnheim) nebo oknu (Bazin), nebo zda divák osciluje mezi oběma pojetími (Mitry), ani přebírat metaforu zrcadla v jejím psychoanalytickém zúžení (např. Baudry), i když se ani této dimenzi nevyhneme. Crick spatřuje zdroj vizuálního vyprávění v grafické redukci světa, ve stínech na závěsech kryjících okno. Předchůdcem tohoto vyprávění je zrcadlo (jezerní hladina) a „subtilní faksimilie světa“, kterou poskytuje.³

Náš „čínský“ úvod byl zvolen mimo jiné pro zpochybnění základního významu pravoúhlého rámu (v čínské architektuře je vzácný). Pojmem fundamentálnější je „hranice“, difference modů vnímání a modů reality, v nichž se vnímatel pohybuje. Označuje-li Kilgore Trout (alter ego Kurta Vonneguta) zrcadla za „výpustě do jiných vesmírů“, nevyjadřuje tím jen svou posedlost sci-fi literaturou, ale i fakt zásadnější: sub-

¹ Původní čínský název „zrcadla, kterými světlo proniká“ by mohl naznačovat zrcadla polopropustná, translucentní. Ve skutečnosti je použit přeneseně a má znamenat právě projekci obrazu rubové strany zrcadla. Podrobně viz. Needham, J.: *Science and Civilization in China*. Cambridge 1962., příp.: *Science and Technology in Chinese Civilization*. New York 1986.

² Chung Wah Nan: *The Art of Chinese Gardens*. Hong Kong 1982.

³ Crick, P.: *Toward an Aesthetics of Film Narrative*. In: *The British Journal of Aesthetics* 17, 1977, č. 2, s. 185—188.

realitu jiného typu (minimálně z percepčního hlediska), nežli je realita každodenní, hranici mezi percepčními horizonty.

Obdobný pohled na film, tj. jako na „poslední článek v řadě vynálezů, které mají člověku zajistit soustředěný a stálý pohled na nějakou situaci nebo akci“, předkládá Heath.⁴ Podobně jako Crick zakotvuje pohyblivé rámování filmu a jeho časovou dimenzi ve vyprávění, které „zlidštuje čas i prostor a znovuobjevuje v tomto novém médiu letitou mimetickou funkci umění.“⁵ (Podtrhl V.Z.)

Mimésis, reprezentace, je zejména ve filmovém díle základním faktorem. Nespočívá ale, navzdory fotografickému původu, ve vytváření mechanické kopie reálného světa (a to ani v případě dokumentu), ale v „užití nějakého artefaktu k projekci světa, který se liší od našeho skutečného světa.“⁶ Svět vytvářený na plátně je interpretací interpretace, jako takový obsahuje už vlivem transpozice prvky nepřináležející do první interpretační vrstvy (tj. reálného světa), tedy prvky fiktivní, a nový celek, reprezentace, je znovu interpretován ve snaze po koherenci a vnitřní logice příslušející dané reprezentaci. Reprezentace je tedy projekcí (nějakého) světa. Jaký je charakter tohoto projektovaného světa, odlišného od žitého světa každodennosti, jaké jsou jeho hranice a kdo v něm přebývá, se pokusíme ukázat dále.

Projektovaný „možný svět“, vizuální vyprávění, je formou textu (podle např. Kristevové, Barthesa, dekonstruktivistů). „Jestliže promyslíme metafyzický koncept ‚reality‘ v jazyce ‚vědy o textech‘, zůstane nám svět textů; všechny texty pak mají jistou ‚fiktivní‘ nebo ‚literární‘ kvalitu. Dospíváme tak k závěru, že všechny texty, včetně filozofických a uměleckých, jsou částečně fikcí.“⁷

Projekce světa tedy vytváří fiktivní (více či méně, srov. dále o „principu minimálního odklonu“) vyprávění, které funguje „jako expandovaná metafora tím, že proponuje možný svět, do něhož je divák zván, aby ho prozkoumal.“⁸

Moc filmu a váhu projektovaného světa pro diváka si můžeme přiblížit na procesu vnímání reklamního šotu: Dábelsky savý maelström filmového média vtahuje diváka od samého počátku do rozvíjející se projekce možného světa (projekce ve významové rovině, nikoli ve smyslu promítání; obdobně poskytuje projekci světa např. literatura⁹), do odví-

⁴ Heath, S.: Questions of Cinema. Bloomington 1981.

⁵ Andrew, D.: Concepts in Film Theory. Oxford 1984. Komentář Heathova pojetí.

⁶ Wolterstorff, N.: Works and Worlds of Art. Oxford 1980. Autor se ovšem věnuje uměleckému dílu (výtvarnému a dramatickému) ze strany umělce, těžištěm reprezentace v jeho pojetí je činnost tvůrce, nikoliv aktiva vnímatele v procesu sémiózy.

⁷ Atkins, G. D.: The Sign as a Structure of Difference. In: Semiotic Themes. Red. R. T. De George. Lawrence 1981.

⁸ Ricoeur, P.: La Métaphore vive. Paris 1975.

⁹ „... tím, že pojmáme sentence (nějakého příběhu) jako fiktivní, představujeme si jistý svět jako existující.“ — Margolis, J.: The Language of Art and Art of Criticism. Detroit 1965.

jející se narativní struktury, do fiktivního vyprávění, aby tento rozvoj skončil brutálním antiklimaxem, předvedením cíle a smyslu reklamy, lhostejno zda jde o doporučení krému nivea nebo prémiového spoření; zlom říká jasně: šlo jen o reklamu. Divák ale reaguje na tuto výhodu z pobytu v možném světě (ve fragmentu možného světa) emocionálním šokem¹⁰ jakkoli zvykově oslabeným, třeba a někdy i tím, že od počátku ví, oč běží.

A v tomto stavu, v krátkém období bytí „mezi světy“ je snadno přístupný přesvědčování, obranné mechanismy informační selekce jsou zeslabené. Zdánlivě naivní reklamní šot tak obratně využívá základních principů recepce filmového poselství. (Srov. obdobný princip reklam v americké TV.)

II.

Už na úsvitu rozvoje filmu (možná právě proto) postřehl zrcadlovou analogii výtvarný kritik a estetik Roger Fry, z jehož Eseje o estetice (z r. 1909) uvádíme delší citát, protože poukazuje na některé esenciální aspekty filmového média, které platí doposud a jsou opakovaně diskutovány.

„V imaginativním životě . . . se celé vědomí může soustředit na percepční a emocionální aspekty zážitku. Tímto způsobem dospíváme v imaginativním životě k odlišnému souboru hodnot a odlišnému typu vnímání . . . Zajímavý boční pohled na podstatu imaginativního života nám může poskytnout kinematograf. Připomíná skutečný život takřka ve všech ohledech, vyjma toho, čemu psychologové říkají konativní složka naší reakce na vjem, tzn. že schází příslušná výsledná reakce. Vidíme-li ve filmu, jak se na nás řítí kočár s koňmi, ani nás nenapadne uhýbat . . . Výsledkem je, že v první řadě vidíme událost mnohem jasněji.

Značně podobný účinek můžeme získat pozorováním zrcadla, ve kterém se odráží pouliční provoz. Pohlížíme-li na ulici přímo, skoro určitě se do jisté míry přizpůsobujeme její skutečné existenci. Poznáme nějakého známého a díváme se, proč vypadá dnes ráno tak sklíčeně, nebo se za-

¹⁰ Pojem „šok“ v tomto kontextu znamená mimo jiné skokovou změnu zaměření vnímatele, radikální postojovou změnu. Těsnou paralelu můžeme najít u Schutze v jeho koncepci vícenásobných realit (kam řadí např. sen, pohyb v symbolickém světě konkrétního uměleckého díla atd.), který popisuje přechod mezi jednotlivými oblastmi jako „ . . . specifický šok, který nás nutí prolomit hranice těchto ‚finitních oblastí významu‘ a přenést akcent reality do jiné oblasti“. — Schütz, A.: On Multiple Realities. Collected Papers 1. The Hague 1962.

Podobně Andrej Tarkovskij: „Zajímavého postupu používá Buñuel: kamera dlouho, dokonce až znechucujícím dlouho sleduje herce, v záběru se mluví a mluví . . . a režisér připravuje šok, po němž divák už uvěří čemukoliv.“ Tarkovskij, A.: Z přednášek . . . In: Dramatické umění 1988, č. 2.

čneme zajímat o novou kloboukovou módu. Chvilé okouzlení je pryč, reagujeme na sám život, ať už jakkoli slabě; naproti tomu v zrcadle je snazší zcela abstrahovat sama sebe a pohlížet na proměnlivou scénu jako na celek. Ta náhle nabývá až charakteru vize a z nás se stávají praví diváci, kteří si nevybírají co vidí, ale kteří vidí všechno jako stejně důležité a všímají si tak řady zjevů a jejich vzájemných vztahů, které by jinak naší pozornosti unikly. Zrcadlo tedy do jisté míry mění odráženou scénu ve výjev, který přináleží spíše životu imaginativnímu. Zrcadlo tak svým povrchem vytváří velice rudimentální umělecké dílo, neboť nám pomáhá dosáhnout uměleckého vidění.¹¹ (Podtrhl VZ)

Z Fryovy reflexe můžeme vytknout tři zásadní vhledy: „celé vědomí“ — tj. maximální fixace pozornosti na limitované percepční pole a na vizuální významovou složku předváděného; projekci světa, který je mimo aktivní dosah vnímatele (odloučení konativní složky reakce), a konečně vyloučení (abstrahování) recipujícího jakožto sebe-vědomého Já (tj. včetně vlastní prostorové pozice, taktilních klíčů atp.) ze světa projektovaného dění. A tedy tím jisté „odreálnění“, kterým se vyznačuje jak zrcadlový obraz, tak i obraz filmový. Současně tím Fry naráží na charakter zrcadlového obrazu jako „prahového fenoménu“, ležícího na počátku sémiózy (srov. slova „velice rudimentální umělecké dílo“).

Podrobnou analýzu způsobu, jakým se film zmocňuje „celého vědomí“, podnikl Cavell. Zjišťuje, že ve filmu „neexistuje nic, co by lidé nebyli schopni udělat, žádné místo, kde by se nemohli objevit. Toto vědomí zpřístupňuje skutečnost, že film má absolutní moc nad naší pozorností.“¹² Vedle mapování zóny očekávání i bezprostřední protence, kdy se podle nás před divákem otevírá univerzum možných světů, postupně kondenzující prostřednictvím logiky vyprávění (logiky příslušného možného světa a ovšem i logiky percepce) ve svět konkrétního filmového díla, tak Cavell implicitně určuje film jako estetické médium par excellence.¹³ K druhému bodu Fryova ohledání se vyjadřuje v jedné ze svých posledních prací Metz: „Prostřednictvím zeslabené motorické aktivity se posiluje naše imaginace a je tak připravena k účasti na podniku, pro který byl mechanismus imaginárního označujícího vymyšlen.“¹⁴ Pro principiální estetický charakter filmového média (a zrcadla!)

¹¹ Fry, R.: *An Essay in Aesthetics*. In: *Vision and Design*. Harmondsworth 1939.

¹² Cavell, S.: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York 1972.

¹³ Pro detailní rozbor funkce rámování, fokusace pozornosti, vzbuzování fixovaných zaměření atd., zde není místo, proto jen poznámka. Simmelova analýza obrazového rámu je aplikovatelná i na film a kladením „světa“ je příbuzná zde prezentovanému pojetí: „Každý díl reálného prostoru je zakoušen jako součást nekonečné expanze; naproti tomu prostor obrazu je vnímán jako v sobě uzavřený svět.“ — Simmel, G.: *The Handle*. In: *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. Red.: K. H. Wolff. New York 1965. — Srov. dále rozbor percepčních horizontů a bezhorizontovost filmového /zrcadlového/ prostoru, rovněž pojetí „globálního prostorového rámce“ (M. Minsky).

¹⁴ Metz, Ch.: *Le Signifiant imaginaire*. Paris 1977. Cit. dle angl. vyd. *The Imaginary Signifier*. Bloomington 1982.

svědčí vedle fokusace zaměření (pozornosti) a posílení imaginace i zvýšení emocionálního vybuzení v rámci inhibice konativní reakce: „Emoce nebo afekt jsou vzbuzeny, když je responzní tendence blokována nebo přibrzděna.“¹⁵

Zvláštní podobnost zrcadlového a filmového obrazu, která je středem našeho zájmu, implikuje mimo jiné i podobnost jejich kvazi-prostorů; tomuto bodu se věnujeme podrobněji.

III.

„Dojem prostoru je ve filmu jaksi uzávorkován či udržován v neurčitosti: divák si je vědom své implikované pozice a přijímá ji, ale není s ní spjat existenciálně. Jedno prosté vysvětlení je, že většinou si divák současně uvědomuje film (podobně jako malbu) jako dvourozměrnou konfiguraci na plátně a zároveň jako trojrozměrnou scénu, a to takovým způsobem, že ani jeden aspekt ve vědomí nepřevládá Subtilnější výklad je, že filmové vidění je vidění odcizené.“¹⁶ (Podtrhl VZ — srov. abstrahování sama sebe u R. Frye.)

Sparshott zde naráží (vedle H. Münsterberga a účastníků soudobých diskusí o dělicí linii prostoru filmového plátna a mimozáběrového prostoru — „suture“ — např. D. Dayan, W. Rothman, S. Heath) na implicitní neprojektovaný prostor, který obsahuje „chybějící subjekt“¹⁷, jehož oči vlastně pozorují svět na plátně: „... jsme uvnitř filmového prostoru, ale nejsme částí jeho světa; pozorujeme ho ze stanoviště, kde nejsme.“¹⁸ (Podtrhl VZ)

„Odcizené vidění“ a pozorování z místa, kde fyzicky nejsme, platí stejně přesně a dodejme, ontogeneticky dříve, pro zrcadlo. K Fryovu příkladu přidáme snad ještě názornější — situaci, kterou můžeme pozorovat v každodenním životě, využívání zrcadlicích ploch (okna vozů metra, výkladní skříně atp.): Např. plachý mladík s batohem dospívání na hřbetě si bezostyšně prohlíží ženu v zrcadlicí ploše způsobem, který by si vis-à-vis nikdy nedovolil; nebo sledujeme výměnu pohledů mezi neznámými lidmi . . . atp. Jaký mechanismus zde funguje? Právě ono oddálení, odreálnění a princip (ať už si zúčastnění myslí cokoliv o úhlech dopadu a odrazu) „vidět a nebýt viděn“¹⁹, změna v distanci a v modalitě

¹⁵ Meyer, L. B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago 1956.

¹⁶ Sparshott, F. E.: *Basic Film Aesthetics*. In: *Film Theory and Criticism*. Red. G. Mast, M. Cohen. New York 1974.

¹⁷ Srov. výklad I. Stadtrückera O naratívnom princípe hraného filmu. In: *Slovenské divadlo* 36, 1988, č. 2.

¹⁸ Sparshott, F. E.: c. d.

¹⁹ Srov.: „Film uskutečňuje magickou reprodukci světa tím, že nám umožňuje vidět, aniž bychom byli viděni.“ — S. Cavell: c. d. „Zrcadlo i film vytvářejí svět, alternativní neproniknutelnou realitu, do níž můžeme pouze nahlížet.“ — Danto, A. C.: *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass. 1981.

percepce i bytí a tím i změna v úrovni proxemického chování („vzdálenost jako funkce sociálních vztahů“).²⁰

Více méně intuitivní Sparshottův vhled o nezahrnutosti diváka ve světě filmu (a přesto pobytu ve filmovém prostoru) má jistou příchuť paradoxu. Tento bod podstatně hlouběji uchopuje Merleau—Ponty propracovaným zjištěním, že „filmový obraz nemá horizont.“²¹ (Pojem „horizont“ je užit ve fenomenologickém smyslu, tj. v Husserlově pojetí „vnějšího percepčního horizontu.“²²) Zjištění samo má dalekosáhlé důsledky, stejně tak jako Merleau—Pontyho nedoceněná studie, dávno volající po překladu. Ponecháváme tento moment jako námět pro další zkoumání, omezíme se na sledovanou zrcadlovou analogii.

Prostor se ve filmu vytváří, podle Merleau—Pontyho, v interakci divák — film: „Film sám nemá prostorovost, ta je produktem vztahu diváka a filmu, kde divák umísťuje sám sebe jako pozadí vzhledem k filmu, který vytváří figuru. Tedy, divák a film tvoří prostorový gestalt.“²³ Podobný názor, s důležitým akcentem na časovou dimenzi,²⁴ podávají R. Stephenson a J. R. Debrix: „Prostor v reálném životě, ve výtvarných uměních a na jevišti je statický, nehybný a neměnný. Setrvává beze změny, i když se v něm pohybujeme, ať už fyzicky nebo mentálně. Ve filmu tuto svou statickou vlastnost prostor ztrácí a nabývá časově proměnlivé dynamické kvality.“²⁵ Jakkoli je tato teze diskutabilní, zejména s ohledem na staticčnost percepčního prostoru dalších uměleckých druhů, ilustruje nicméně Merleau—Pontyho vhled. Časově proměnná dynamická kvalita (strukturace) právem upomene na narativní strukturu. „Žitý svět“ přirozeného postoje má pouze sklon ke struktuře vyprávění (Ricoeur), zatímco filmový svět je vyprávěním.²⁶

Nepřítomnost vnějšího horizontu (srov. Simmelovo pojednání o rá-

Magické a mýtické kořeny filmu, které sleduje Cavell, se odrážejí i v hebrejském úsloví: Ten, kdo vidí, ač sám je neviditelný... Viz Singer, I. B.: Neviditelný. In: Stará láska. Praha 1987.

²⁰ Hall, E. T.: The Hidden Dimension. New York 1969.

²¹ Merleau-Ponty, M.: Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: Les Temps Modernes 3, 1947, č. 26.

²² „Věc v daném percepčním zážitku... má nekonečný, otevřený vnější horizont spoludáných objektů... Vnější horizont, který obklopuje percepční pole, zajišťuje pro své prvky kontinuální a stabilní prostorovou fundaci.“ Husserl, E.: Erfahrung und Urteil. Praha 1939.

²³ Merleau-Ponty, M.: c. d.

²⁴ Merleau-Ponty zdůraznil v citované studii časovou dimenzi konceptem „časového gestaltu“, která se dočkala renesance až v poslední práci G. Deleuze (Cinéma I. L'Image-Mouvement. Paris 1983).

²⁵ Stephenson, R., Debrix, J. R.: The Cinema as Art. Harmondsworth 1965.

²⁶ Jen na okraj: zrcadlová analogie umožňuje i vhodný start k pojednání dosud přetrvávající mylné představy o redukci časové dimenze ve filmu pouze na přítomnost (kupodivu i J. Lotman, citovaní Stephenson a Debrix, Plažewski aj.). Lze vyslovit předpoklad, že v pozadí tohoto názoru je právě magie zrcadla, které vyžaduje přítomnost věci, aby mohlo fungovat (a zrcadlový obraz proto není znakem). Vedle dekonstruktivistického pojetí znaku (např. Derrida, J.: Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs. Evanston 1973) touto koncepcí otřásl zmíněný G. Deleuze.

mu, kde dále mluví o odříznutí, přerušení spojů světa obrazu s vnějším světem, tj. vlastně o vynětí z vnějšího horizontu percepce) implikuje i absenci horizontu vnitřního, zrušení potenciality vidění dalších, aktuálně neviděných stran (aspektů) věci, resp. předání vlády nad touto potencialitou zcela do rukou kamery (chybějícího subjektu?).

Ve značné míře platí totéž o zrcadle, nechybí-li vnější horizont zcela, je alespoň silně redukován; dávno před námi tento fakt lépe vyjádřil klasik: „Předně je tam pokoj, který je vidět za sklem — je zrovna takový jako náš salón, jenže je tam všechno naopak. Když si stoupnu na židli, vidím ho celičký, až na ten kousek za krbem. Ach! kdybych tak i ten kousek mohla vidět.“²⁷ Alenka nakonec ten kousek za krbem uviděla, ale jen díky tomu, že vstoupila do zrcadla. Obdobně, aby byl zachován vnitřní horizont projektované věci, museli bychom vstoupit do kvazi-prostoru filmového světa (srov. poznámku A. Danta výše), což zatím umí jen Woody Allen. Vnitřní horizont si zachovává pouze hologram.

Neznamená to, že film (filmové vyprávění) je zcela bezhorizontový; nemá pouze onen neohraničený vnější percepční horizont přirozeného postoje, virtuální prostor akce centrálního ega a předznačené kontinuální potenciality příštích percepce; vlastní naproti tomu determinovaný významový horizont, „finitní oblast významu“ (A. Schutz — viz výše), možný svět filmového díla.

Z těchto letmých ohledání můžeme zatím pracovně odvodit, že vnímání filmu je příbuzné mnohem více pohledu (bočnímu) do zrcadla nežli percepce v „žitém světě“ každodenní zkušenosti.

Domníváme se proto, že percepce světa filmu je vývojově podmíněna a finálně ovlivněna naší percepční zkušeností se zrcadlem a že tato zkušenost je trvalou součástí našeho vnímání filmu.

IV.

První zkušeností se zrcadlem je ovšem spatření sebe sama. Tento důležitý stupeň v ontogenezi, poznání, že Já má vnější podobu, že se nějak jeví druhým, neunikl pozornosti psychoanalytiků. Lacan mluví o „zrcadlovém stadiu“, o setkání dítěte s imaginárním.²⁸ Toto setkání se svým vlastním vnějším jevením se, se svým zrcadlovým dvojníkem, představuje zároveň mentální výměnu s vnějškem, se světem.

„Obraz v zrcadle představuje i pro dospělého, když uvažujeme přímo, nereflektivní zkušenost, nikoli jen prostý psychický jev: je záhadně zabydlen mnou samým, je to cosi mého.“²⁹

²⁷ Carroll, L.: Alenka v kraji divů a za zrcadlem. Praha 1983, s. 83.

²⁸ Lacan, J.: *Écrits* I. Paris 1970, s. 89 ad. Cit. dle *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York 1978.

²⁹ Merleau-Ponty, M.: *Signes*. Paris 1960.

Zrcadlo je extenzí nás samých, pozitivní protézou (jako např. dalekohled); obdobně i film je chápán jako naše extenze (např. Morin), ale zatímco zrcadlo překračuje jen hranici nás samých, pro sebe neviditelných (a otvírá tak bránu k imaginárnímu světu), film, ve spolukonstituci s divákem, v jeho pobytu v možném světě, je navíc, nad mechanický odraz, transcendencí lidského Já — mimo jiné obrací a poutá pozornost na samotné akty vnímání a na vznik významů, na naplňování význam intencí aktů (pasívní syntézu u Husserla) a odráží tak, reflektuje, před-reflektivní zónu pohybu vědomí.

Někteří teoretici filmu (Baudry, Metz) ztotožňují tuto „fascinaci obrazem samým“ právě se zrcadlovým stadiem, ale nikoli jako s mezistupněm vývoje individua, který trvale ovlivňuje způsob vnímání, dekodování a příjmu vizuální informace, nýbrž přirovnávají pozici filmového diváka, resp. počátek vnímání filmu k návratu do dětství, k retrográdnímu procesu, jehož výsledkem je hypnagogický stav (denní snění), nadto situovaný do „zrcadlového stadia“, do dětského vztahu ke světu vjemů.³⁰

Setkání se svým vlastním obrazem, uvědomění si „povrchu“ sebe sama a prožitek toho, že cosi vnějšího patří nám, zprostředkovaného médiem světla, procesem vidění, má za následek sklon k projekci, k identifikaci, který je mimo jiné na dně obecně rozšířené víry, že zrcadlo převrací pravou a levou stranu. V učebnici optiky (katoptriky) snadno zjistíme, že u rovinného zrcadla nedochází ke křížení paprsků (jako u spojně čočky a konkávního zrcadla za ohniskem) a že je to naše projekce do zrcadlového obrazu, která je v pozadí této domněnky.³¹

„Přelud zrcadla je stále v patách mé tělesnosti a naráz veškeré neviditelnost mého těla může obestřít jiná těla, která vidím.“³² Neviditelnost mého těla neboli můj zrcadlový dvojník může obestřít to, co vidím; což nemusí být jen těla, ale i obrazy, postavy filmového plátna. Neboli mluvíme o habitualitě sebeprojekce, která je součástí habitualit, jež trvale ovlivňují naši mentální výměnu se světem. Odvažujeme se proto tvrdit, že na všech našich sebeprojekcích, identifikacích i vcítěních participuje náš zrcadlový obraz — dvojník, a to i (a zejména) ve vytváření filmového prostoru, v možném světě filmového díla.

Dítě v raném stadiu vývoje, jak poznamenává Piaget,³³ tj. před „zrca-

³⁰ Náš zájem se momentálně netýká kritiky tohoto Metzova pojetí, uvádíme tuto zmínku pro ilustraci možností, které zrcadlová analogie skýtá, ale které, když přijmeme psychoanalytické paradigma, nevedou o mnoho dále za projekci skrytých tužeb. Z příbuzných důvodů se rovněž nevěnujeme paralele snu a filmu, příp. „snové projekční plochy“ (Lewin) a její extenze (filmového plátna) i když některé závěry: snížení distance subjektu a objektu, simultánní aktivita vnímání a bytí, vzrůst rozpětí psychiky atd., se v mnohém blíží závěrům ze zrcadlové analogie zde naznačeným. Viz Eberwein, R. T.: *Film & the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting*. Princeton 1984.

³¹ Hofstadter, D. R.; Dennet, D. C.: *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self and Soul*. Harmondsworth 1981.

³² Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch*. Praha 1971.

³³ Piaget, J., Inhelder, B.: *The Child's Conception of Space*. New York 1967.

dlovým stadiem“ a stykem s imaginárnem, není schopno transponovat své hledisko mimo sebe — představit si, že pozoruje danou scénu z jiného místa, sebe v pozici jiného. V kontextu našeho výkladu můžeme říci, že nemá svého zrcadlového dvojníka a následnou zkušenost bočního pohledu do zrcadla. Nevlastní tedy komplexní prostorovou představu, to, co Minsky nazývá „globálním prostorovým rámcem“, tj. „fixovaný soubor ‚typických lokalizací‘ v abstraktním třírozměrném prostoru, jehož předlohy jsou užívány jako rámce pro uspořádání komponentů komplexní scény. Tento rámec je spojen se systémem hlediskových rámců ... Složení aktuální scény se v souřadnicích globálního prostorového rámce nemění s pohybem observanta, ale každé hledisko skýtá odlišný výjev, protože observantova pozice (spíše mínění o jeho lokalizaci) aktivizuje příslušný hlediskový rámec.“³⁴

V případě filmu a problému „chybějícího subjektu“, jak byl naznačen výše, můžeme uvažovat o přijetí hlediskového rámce bočního pohledu do zrcadla; chybějícím subjektem jsme tedy my sami, kteří se transponujeme (na základě zkušenosti se zrcadlem) do místa, kde nejsme. Ale jakmile je ve hře zrcadlo, jakkoli v pozadí aktuálního prožitku (percepčního procesu), vstupuje do hry také náš zrcadlový dvojník a trvalá přítomnost možnosti identifikace, možnosti „odít jiná těla, která vidíme“.

V.

Následující krok v procesu recepce filmu je snazší sledovat zpětně. Výchoziskem je fakt, že film je znaková struktura, že vnímání filmu je komunikačním procesem, odehrávajícím se v komunikačním horizontu, v procesu sémiózy. Jak do tohoto schématu zapadá zrcadlo, zrcadlový obraz a zrcadlový dvojník? Zejména když uvážíme, spolu s Ecem³⁵, že zrcadlový obraz není znakem (vyžaduje aktuální přítomnost odráženého objektu, „neoznačuje“ typ či třídu, nesplňuje podmínku interpretovatelnosti a „falsifikace“, tj. nemůže lhát o přítomnosti nepřítomného). Jak již bylo poznamenáno, je zrcadlo „prahovým fenoménem“ (Eco) mezi imaginárním a symbolickým, mezi percepcí a imaginací, mezi vizuálním a lingvistickým (Lacan), mezi egocentrickým a společenským. V postupu od tohoto prahu ke specifice filmu lze volit několik cest; sémiotickou — přechod mezi „rigidním designátorem“ (zrcadlem) a „poddajnými označujícími“ — pravými znaky; fenomenologickou, vycházející ze základů položených Husserlem a Merleau-Pontym.³⁶

³⁴ Minsky, M.: A Framework for Representing Knowledge. In: The Psychology of Computer Vision. New York 1975.

³⁵ Eco, U.: Semiotics and the Philosophy of Language. London 1984.

³⁶ Ve fenomenologickém směru zkoumání máme na mysli zejména Husserlem proponovanou „aprezentaci“ (analogickou apercepci) cizího, tj. „aprezentaci vyúsťující v jiné origi-

Třetí cesta, částečně integrující obě předchozí, vychází z teorie fikce, fiktivních možných světů a teorie textů. Pavel, který klade fikce (fiktivní text) mezi mýtus a realitu, hovoří o procesu „mýtizace“, kdy se z reálné události stává legenda, tedy o pohybu od reálného přes fiktivní k mýtickému: „Jak nakládá mýtizace s postavami a událostmi? Pojednává je jako distantní, oddálené, jaksi nepřístupné, ale zároveň svrchovaně důvěrné, výrazně viditelné.“³⁷ (Srov. s naznačeným charakterem filmu a zrcadlového obrazu.)

Jak bylo poznamenáno v úvodu, každý text, film nevyjímaje, obsahuje podíl fikce. Naše projekce do projektovaného světa filmového díla nemůže tedy být zrcadlovým dvojníkem (boční pohled do zrcadla), nýbrž dvojníkem fiktivním, vytvořeným na základě zrcadlového. Tímto krokem ovšem rovněž překračujeme práh semiózy, dostáváme se do zóny znakového fungování a komunikace. Vstupujeme do možného světa filmu, „čteme“ fiktivní text. „Jsme-li uchvázeni nějakým příběhem, podílíme se na fiktivním dění tím, že projektujeme fiktivní ego, které se účastní imaginárních událostí jako ‚nehlasující člen‘. Tato explanace by vysvětlovala plasticitu našich vztahů k fikci: jsme pohnuti nejnepravděpodobnějšími situacemi a postavami — vysíláme naše fiktivní ego jako průzkumníky do nějakého teritoria, s rozkazem vrátit se zpět; oni jsou pohnuti, ne my, oni se bojí Godzilly a pláčí s Julií, my pouze na chvíli propůjčujeme těla a pocity těmto fiktivním egům.“³⁸

Tento fiktivní dvojník je pružně, leč těsně svázán s realitou (vedle aprezentační geneze i vazbou semiotickou, neboť označovaným je v jistém smyslu /konotativně/ náš zrcadlový dvojník) — faktorem, genetiky srůstajícím s nadstavbou nad zrcadlovým obrazem, který Ryanová nazývá „principem minimální odchylky“: „Vytváříme si fiktivní či ne skutečné světy tak, aby byly co možná nejblíže k realitě, kterou známe.

nální sféře“, tj. smysl jiného. „Stupňovitému utváření předmětného smyslu odpovídá stupňovité utváření apercepce. Nakonec se vždycky dostaneme zpět k radikálnímu rozlišování apercepce na takové, jež podle své geneze patří výhradně do primordiální sféry, a pak na ty, jež vystupují se smyslem alter ego a na tento smysl navršily dík genezi vyššího stupně nový smysl.“ — Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Praha 1968, s. 107. (Podtrh VZ) Podtržená větev geneze apercepce koresponduje s procesem vzniku významů v rámci recepce filmového díla, v návaznosti na fundování vnímání filmu zrcadlovým obrazem, zkušeností se zrcadlem a sebetranscendencí Já. Relevantní je i § 50 KM: „Párování“ jako komponenty zkušenosti o tom, co je cizí, konstituující asociativním způsobem. Pro náš zájem přínosným derivátem je i Schutzovo (viz. výše c. d.) rozvinutí operace párování (zdvojení) mezi percepcí a fantasmatem v koncepci čtyř řádů aprezentační situace, včetně symbolické reference.

³⁷ Pavel, T. G.: *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. 1986.

³⁸ Volná a sumarizující citace podle: Walton, K. L.: *Fearing Fictions*. In: *The Journal of Philosophy* 75, 1978, str. 5–27, a Walton, K. L.: *How Remote are Fictional Worlds from the Real World?* In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, 1978, s. 11–36. Umění mnohokrát předběhlo teoretickou reflexi nebo hypotézu: V říši neviditelnou jsem vyslal duši svou / ze zázemí zprávu přinést, dobrou či zlou; / když po čase vrátila se zpět / „Já sama jsem — Ráj i Peklo“ zněla odpověď. (Podle *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. Přel. E. Fitzgerald. New York 1914.)

To znamená, že projektujeme do těchto světů vše, co víme o realitě a děláme jen takové ústupky, kterým se nelze vyhnout.“³⁹

Film svým bočním pohledem přeměňuje našeho zrcadlového dvojníka ve fiktivního, aniž by tuto zrcadlovou bázi ztrácel z dohledu. Referenční vazba k zrcadlu rovněž vysvětluje mnohokrát proklamovanou „průhlednost“ filmového znaku. Ale, a zde je analogie zrcadla a filmu nejtěsnější, oba slouží jako nástroje sebepoznání, sebeodhalení. Že toto poznání nemusí být vždy příjemné, víme ze zkušenosti.⁴⁰

Žitá oscilace exprese a percepce, bytí a percepce (Eberwein), se tedy uskutečňuje jako projekce fiktivního Já, jako sledování jeho osudů a chování a po návratu, po splnutí se zrcadlovým dvojníkem, sledujeme, jak se změnil náš obraz o nás samých.⁴¹

F. E. Sparshott při rozboru účinků šikmého snímání (nakloněná vertikála) ve filmu *Její první ples* (Un Carnet du bal, J. Duvivier 1937) mluví o „výsledném pocitu nevolnosti, který je doprovázen stavem dezorientace, jímž divák trpí v zastoupení protagonisty“.⁴² (Podtrhl VZ) Obdobně ilustrativním příkladem je Hitchcockův *Nepravý muž* (The Wrong Man, 1957). Hitchcock vůbec hojně využíval zrcadel a zrcadlících ploch (originální použití např. v *Na sever severozápadní linkou* /North by Northwest, 1959/), je také podle G. Deleuze (c. d.) průkopníkem přímého zobrazení mentálních vztahů. (Srov. mentální výměnu se světem a zrcadlo.) V *Nepravém muži* jsou zrcadla využita jak filmařsky percepčně (rozšíření kvazi-prostoru odrazem schodiště), tak a zejména symbolicky: připomeňme si scénu počínajícího šílenství Rosy (Věra Milesová), ženy neprávem obviňovaného Christophera Bolestrera (Henry Fonda), chvíli, kdy svému muži přestala věřit; tuto změnu svého vztahu manifestuje ranou kartáčem do jeho hlavy — rána způsobí nepatrné škrábnutí, ale kartáč sklouzne a zasahuje zrcadlo, které odráží obraz jejího muže — zrcadlo (zrcadlový dvojník Bolestrera) puká, jako puká víra jeho manželky a její představa o něm, jako se tříští jeho svět.

³⁹ Ryan, M.-L.: Fiction, Non — Factuals, and the Principle of Minimal Departure. In: Poetics 8, 1980, s. 403—422.

⁴⁰ „Zrcadla říkají pravdu, ale hrozivým způsobem,“ poznamenává o použití zrcadel ve filmu R. Durnat: The Little Dictionary of Poetic Motifs. In: Films and Feelings. London 1967. Srov. dále v rovině mýtizace Borges, J. L.: Zvířata ze zrcadel. In: Fantastická zoologie. Praha 1987.

Přirozeně nemáme na mysli sebepoznání a sebeodhalení ego-centrického, do sebe uzavřeného monadického Já, nýbrž ega s inherentní intersubjektivní složkou, ega s trvalou intencí transcendence, s poznáním sebe ve světě, s poznáním světa a sebekultivací.

⁴¹ Pohyb po ose „Já — zrcadlový dvojník — fiktivní dvojník“ a zpět ilustruje z poněkud odlišné pozice i vzpomínka Petera Sellerse na jeho práci na postavě komisaře Clouseaua: „Napřed jsem musel zachytit jeho hlas . . . Pak se stalo něco podivného. Postava zmizela. Díval jsem se na vlastní podobu v zrcadle a čekal, až člověk, kterého mám představovat, se začne na mne dívat. Pak jsem nabyl dojmu, jako by ten filmový charakter vstoupil do mého těla, jako bych byl nějaký druh média. Bylo to trochu mrazivé . . .“ — Rejžek, J.: Peter Sellers. Praha 1988.

⁴² Sparshott, F. E.: c. d.

Ve vzájemných rozhovorech vytýká Truffaut Hitchcockovi právě v případě tohoto filmu, že se mu nepodařilo dodržet původní záměr natočit realistický dokument. Zvláště mu vytýká (a velký Alfréd souhlasí) „z dramatinizování skutečnosti“⁴³ a její odreálnění, např. ve scéně, kdy hrdina klesá v cele vězení a svět (kamera) se začíná otáčet v soustředné spirále. (Stejný efekt získáme při pozorování druhé osoby v otáčejícím se zrcadle.) Proč bezprostředně chápeme, že se celý svět neprávem odsouzeného hroutí, jeho zmatek a nemožnost pochopit Proč? Rotace upozorňuje na médium, na to, že jde o film (což zřejmě vadí Truffautovi), ale nesugeruje nám, že se s nešťastníkem začala točit cela; posiluje hlediskový rámec bočního zrcadla a náš fiktivní — zrcadlový dvojník zažívá rdousící smyčku bezpráví.

Naplňuje se tak smysl umění: Po zrcadlovém mostě vstupuje naše fiktivní alter ego do možného světa filmového díla, aby poodhalilo Isidin závoj, kryjící naši pravou tvář.

Summary

The Film as/and a Mirror

A Research into the Possibilities of One Analogy

by Vlastimil Zuska

Foreshadowing the spheres of research, the common catoptric basis for films and mirrors is the point of departure in this article. They are:

- experience of perception in using a mirror and a film;
- aesthetic and semiotic possibilities of using this analogy.

In the first and second parts of his article, the author's arguments are based on a short excursion into Chinese magic mirrors in the past and on R. Fry's concept of "imaginative life". After pointing out the specificity of film mimesis as the projection of a possible world, the author of the article postulates man's ex-

⁴³ Rozhovory Hitchcock — Truffaut. Praha 1987.

perience in using mirrors as part of the reception of films, together with the necessary share of fiction in each film.

The third part of the article deals with a comparison of the quasi-spaces of films and mirrors and with the relation between the film space and the space outside the film screen (the problem of the suture). Using M. Merleau-Ponty's thesis on the horizonless character of film images, the author of the article points out the absence of the inner horizon in E. Husserl's sense and formulates the thesis according to which the perception of films is akin to a side look in a mirror, and he reaches the partial conclusion that the perception of the world of films is conditioned by evolution and influenced in the end by the experience of perception when using a mirror.

In the fourth part, the author cursorily mentions the analytic "mirror stage" (Lacan, Metz) and the "dream screen" (Lewin, Eberwein), but when reflecting on the "missing subject", he focuses on the notion of a mirror lookalike. When applying Minsky's concept of a system of view frames, he demonstrates the reception of films as **the acceptance of a view frame of a side look in a mirror.**

The introduction to the fifth, concluding part of the article contains methodological reflections on the possible grasping of the transition from a mirror to a film:

- the semiotic approach (for instance, Eco, a transition from a rigid designator to a genuine sign),
- the phenomenological approach (E. Husserl's "apresentation" and A. Schutz's "multiple realities").

The author of the article tries to pursue a third, partly integrating path. Using the theory of fiction and the concept of a "fictional ego" (T. G. Pavel, K. Walton), he thinks about the process of the reception of films in terms of a movement along the axis Ego—a mirror lookalike—a fictitious lookalike—, when semiosis developing backwards (the mirror lookalike as a "signified" one is included), i.e. also in terms of a process of self-reflection and self-knowledge.