

Články

„IT'S ALIVE!“

Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu

Karel Thein

Dva svazky, které Gilles Deleuze věnoval otázce filmového obrazu, zaujímají zvláštní postavení nejen mezi teoriemi filmu, ale také v celku autorova filosofického díla. Cílem následujících řádků je osvětlení této zvláštnosti, jejímž jádrem je bezpochyby dvojí gesto, ustavující přímé spojení filmu a filosofie. Prvním momentem tohoto gesta je očekávané zvýslovnění struktur přítomných ve filmovém obrazu, druhým pak nečekané prohlášení těchto struktur za zároveň předjazykové a pojmové. Oba svazky *Filmu* tedy přesně předjímají Deleuzovu poslední knihu *Co je to filosofie?*, kterou lze snadno číst jako jejich nepřímý komentář. Proto se v těchto svazcích lépe než kde jinde odhaluje skrytý heroismus Deleuzovy filosofie, spočívající v úsilí vyprostit pojem ze závislosti jak na jazyce, tak na intuici. Síť vztahů mezi *Filmem* a celkem Deleuzova díla se přitom koncentruje do postupně upřesňované korelace filmu a myšlení. České vydání prvního svazku *Filmu*¹⁾ je příležitostí alespoň naznačit hlavní podoby, které na sebe tato korelace v celku díla bere. Jen tento celek totiž umožňuje zhlédnout zvláštní statut předmětu svazku prvního, jímž je klasický film ve své jedinečnosti a radikální odlišnosti od filmu moderního.²⁾

První podobou korelace filmu a myšlení je sdílení specifické organizace mnoha různorodých prvků v rámci, který tuto různost propojuje, aniž by ji sjednocoval a zbavoval původní různorodosti. Druhá kapitola *Filmu*, jež následuje po úvodní expozici Bergsonova pojetí pohybu a je věnována rámu (*cadre*) a záběru (*plan*), je v tomto ohledu paralelou první kapitoly knihy *Co je to filosofie?*, v níž Deleuze představuje své pojetí pojmu.³⁾ Pojem není ani výpovědí, ani odrazem stavu věcí, ale složeninou určitého počtu prvků, vyňatých z pole zkušenosti a seskupených do netělesné konstelace čili události tak, aby je bylo možné uchopit naráz, bezprostředně. Pojem k ničemu vnějšímu neodkazuje. Je vnitřně konzistentní konstrukcí, formou odolávající tlaku vnějších sil neboli jiných pojmů, a v tomto smyslu jde o seskupení zároveň absolutní a relativní. Pojem funguje

1) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Národní filmový archiv, Praha 2000.

2) Nejdůležitější částí pro pochopení teoretické stavby celku obou svazků je nepochybně druhá kapitola druhého svazku: Rekapitulace obrazů a znaků (Viz G. Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris 1985, s. 38 – 61). Její evoluční projekcí jsou sedmá a osmá kapitola téhož svazku, tedy: Myšlení a film (s. 203 – 245) a Film, tělo a mozek, myšlení (s. 246 – 291), stejně jako kapitola Závěry (s. 342 – 366).

3) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris 1991, s. 21 – 37; srov. rovněž s. 38 – 81 o „rovině imanence“ a „pojmových postavách“.

jako kaleidoskop, sestrojený kolem středu, v němž přebývá organismus, vnímající, myslící a pociťující lidský živočich. Deleuzovy pojmy proto nemají definice, ale fyziognomie. Nejsou ve věcech vtěleny, ale mají nositele, k nimž se vztahují tak, jako se vztahují role k hercům. „Pojmové postavy“ vstupují do filosofických textů jako do pole záběru a pohybují se v nich po rovině, protínající všechny prvky pojmu. Tato „rovina imanence“ (*plan d'immanence*) je filosofickou obdobou záběru (*plan*) promítaného na filmové plátno, přičemž sám pojem je ekvivalentní filmovému rámu (*cadre*). Paralela filmu a filosofie, která na konci druhého svazku vyústí v totožnost otázky po jejich podstatě, předpokládá analogii, podle níž se má rámování (*cadrage*) k filmu tak, jako se má tvorba pojmů k filosofii. Film a filosofie se vzájemně doplňují, to jest hraničí spolu, aniž by se kdy překrývaly. Proto nelze filosofii na film aplikovat. Jejich nekonečná paralelnost staví Deleuze před nutnost nalézt pro konstrukci svého textu řešení, které umožní stavět používané pojmy a popisované obrazy vedle sebe bez nutnosti dalšího zprostředkování. Toto řešení je modelováno podle odpovědi na obdobný problém různorodosti nejazykového obrazu a jazykové výpovědi, jejichž rovnoběžnost bez společného jmenovatele je možné protnout pomocí nauky o znacích. Inspirován tímto protnutím se Deleuze vedle Bergsonova pojetí času a pohybu obrací k Peirceově sémiotice a znakům jako třetí rovině, která prochází napříč slovy i obrazy a otevírá jejich různorodý povrch. Znak, nůž v kuchyni filosofie, tedy nemůže být skutečně provázán s plynutím bergsonovského pohybu a času. Odtud přítomnost dvou různých taxonomií filmového obrazu: dynamické a dvojčlenné na straně jedné (Bergson), statické a tříčlenné na straně druhé (Peirce).

V souvislosti s touto různorodostí je třeba zdůraznit asymetrii Deleuzova užití Bergsona a Peirce. Zatímco Bergsonovi se dostává na začátku díla poměrně souvislého výkladu, jenž má zdůvodnit jeho význam pro Deleuzovo pojetí filmu, skutečné důvody Deleuzovy volby Peirceovy sémiotiky jako druhé opory zůstávají v prvním svazku implicitní. Tvrzení ze druhého odstavce Předmluvy, podle něhož se autor na Peirce odvolává proto, že „sestavil všeobecnou klasifikaci obrazů a znaků, klasifikaci bezpochyby nejúplnější a nejrozmanitější“, je nicneříkající, neboť nijak nenaznačuje, že Peirce myslí znak na základě obrazu, a proto na něj lze navázat a překonat jej právě v knize věnované evoluční genealogii obrazů filmových. Tento záměr probleskne Předmluvou až po matoucím přirovnání k Linnému a Mendělejevovi,⁴⁾ a to v okamžiku, kdy je kinematografii přiznána schopnost odkrýt „nové úhly pohledu“ na otázku znaků. Deleuzovi jde tedy o kinematografickou proměnu sémiotiky, nikoli naopak. Teprve druhý svazek⁵⁾ odhalí skutečný dosah této proměny, která se týká světa v jeho celku a představuje druhý díl kosmologie vylíčené

4) Zejména Linného klasifikace uspořádání světa neustavuje, ale předpokládá, jinak by nemohla převzít pojmy rodu a druhu. Přes veškeré rozdíly sahá původ Linného a dalších klasifikací 16. – 18. století až k Porfýriovi a přes něj k Aristotelovi, jenž zcela odmítá hippokratovské i platónské třídění živočichů. Srov. P. P e l l e g r i n, *La classification des animaux chez Aristote. Statut de la biologie et l'unité de l'aristotélisme*. Paris 1982; zejména kap. 2 – Genre, espèce, différence spécifique: de la logique à la zoologie (s. 73 – 137); dále G. E. R. L l o y d, *The Development of Aristotle's Theory of the Classification of Animals*. Phronesis 1961, s. 59 – 80; H. D a u d i n, *Les méthodes de la classification naturelle et l'idée de série de Linné à Lamarck*. Paris 1926.

5) G. D e l e u z e, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 45 – 50. U druhého svazku odkazujeme vždy na strany originálu, u prvního naopak na strany českého překladu (viz pozn. 1).

na stranách 76 až 79 prvního svazku. Deleuze zde rozehraje jeden ohled Peirceovy sémiotiky, jímž je otevřený proces sémiózy, proti jinému ohledu, jímž je rozlišení pouze tří druhů obrazů-znaků, tedy znaků primárních, sekundárních a terciárních. Tato prvost, druhost a třetost,⁶⁾ jímž v prvním svazku odpovídají obraz-afekce, obraz-akce a obraz-vztah čili mentální obraz, už nebude schopna pohltit veškerý světelný tok obrazu-pohybu, jenž jako nekonečný pohyb samotné hmoty přetéká přes meze dané pevnou strukturou jazykové výpovědi. Deleuze přitom neusiluje o překročení horizontu znakovosti, ale naopak o jeho krajní rozšíření a nápravu běžného omylu, způsobeného lingvistikou, která zakrývá fakt, že znaky jako prvky strukturace samotné hmoty (její světelné figury čili obrazy) geneticky předcházejí všemu, čeho jsou po určitou dobu znaky. Rozlišení primárních, sekundárních a terciárních znaků tedy není chybné či nepřesné, ale neúplné. Nemůže vyčerpat celý neukončený proces sémiózy, jenž kategorizaci kosmu nepředpokládá, ale naopak podmiňuje. Do tohoto procesu vstupují všechny prvky jako znaky, bez ohledu na to, zda jde o slova nebo věci,⁷⁾ a všechny tyto prvky se také zapojují do procesu sémiózy, jenž je podle Peirceova pojetí procesem evolučním. Během evoluce, neřízené žádným algoritmem a nemající žádný globální úběžník, se znakový vesmír strukturuje různě v různých řezech. Ve společenském řezu procházejícím Zemí se strukturuje politicky, což Deleuzovi umožňuje rozlišit jednotlivé „národní“ filmové styly, které v tomto řezu předcházejí filmovým žánrům, jejichž zrod pak náleží především ke stylu kinematografie americké.

Série znaků, jimiž lze vést časové i prostorové řezy,⁸⁾ nemají žádný první ani poslední člen, neboť znaky se rodí jen ze znaků a plodí opět jen znaky. Tento otevřený proces, jenž lze nazvat stejně tak sémiózou jako evolucí, má převážně odstředivou tendenci, která převládá i v evoluci filmových obrazů včetně základního pohybu od hmoty formované do obrazu-pohybu ke hmotě formované do obrazu-času. Pohyb od znaku ke znaku neumožňuje podle Deleuze přistoupit na konečný počet tří základních druhů znaků a od nich odvozených tříd. Toto stanovisko je jistě správné, ale nesmíme zapomínat, že je opakovaně a různými způsoby zastává sám Peirce. Jeho znakový univerzum není vyčerpano „znakem-akcí“, jehož triadičnost je sice jádrem sémiózy, ale stojí ve výslovné opozici k akcím dynamickým čili nepřevoditelným na tři póly.⁹⁾ Dynamické akce připomínají Deleuzovy čistě optické a zvukové znaky, k čemuž je nutno dodat, že celé Deleuzovo pojetí myšlení (a tedy filmu) je snadno slučitelné s Peirceovým „člověkem-znakem“.

6) Firstness, secondness, thirdness. Nepotlačitelný sklon k tvorbě neologismů je bolestným a trapným stínem Peirceova génia. Rovněž Deleuze se ve *Filmu* oddává této laciné rozkoši, kterou se nadále nebude zabývat.

7) Pro shrnutí tohoto rozšíření z pragmatického hlediska viz Richard Rorty v polemice s kulturně-evropským pojetím Umberta Eca (Richard Rorty, *Půl pragmatismu*. In: S. Collini /Ed./, *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 98 – 99). Sám Deleuze shrnuje své rafinovaně proletářské pohrdání Ecovým kulturním přístupem v jediné větě na straně 42 druhého svazku.

8) Je patrné dílem náhody, že nepřiliš významný Zemeckisův snímek KONTAKT dokonale ilustruje celou tuto problematiku kosmického rámce znaků podle Deleuze, a to včetně dvou fází evoluce znaků filmových. Obrazu-pohybu odpovídají první dvě třetiny tohoto snímku, obrazu-času odpovídá závěrečná část, a to počínaje časoprostorovou cestou dr. Arrowayové (Jodie Fosterová).

9) Viz *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. I – VI. (C. Hartshorne – P. Weiss, Ed.) Cambridge, MA 1931 – 1935, vol. V, s. 472n.

Člověk, jenž nemůže myslet jinak, než užíváním znaků („veškeré myšlení je ve znacích“), je sám oněmi znaky, které užívá.¹⁰⁾ „Stejně jako říkáme, že těleso je v pohybu, a ne že pohyb je v tělese, měli bychom říkat, že jsme v myšlení, a ne že myšlení je v nás,“¹¹⁾ tvrdí Peirce s důrazem na řetězcí znaků jako prostředek umožňující odstranit sebeklam intuice a introspekce.¹²⁾ Jestliže tedy Peirce tvrdí, že myšlení je souvislostí znaků, a jestliže myslí znaky na základě obrazů, a nikoli naopak, pak platí, že samo myšlení je sledem obrazů. Peirce jde ve skutečnosti mnohem dále, než prozrazuje Deleuze. Není jen tvůrcem nejúplnější klasifikace znaků, ale prorokem budoucí homologie obrazu, myšlení a filmu.

Protnutí dynamického obrazu-pohybu (Bergson) triadickou klasifikací znaků (Peirce) je tedy mnohem méně problematické, než se na první pohled zdá. Nejen proto, že období vnějšího napětí mezi Bergsonem a Peircem nacházíme přímo v díle samotného Peirce, ale hlavně z toho důvodu, že oba zdůrazňují nepřekonatelný rozdíl mezi myšlením a intuitivní modelovanou podle vzoru očištěného smyslového vnímání. Peirce sice odmítá samo slovo „intuice“, zatímco Bergson je velmi váhavě podržuje, ale v obou případech jde o logický krok neredukovatelný stejně tak na názor jako na jednoznačnou dedukci. V tomto ohledu navazuje Deleuzův výklad Bergsona ve *Filmu* na první kapitolu jeho knihy *Bergsonismus* (1966), v níž se „intuice“ mění v uchopení mnohosti prvků z více současných hledisek, to jest v období pozdějšího Deleuzova pojetí pojmu. Postavení Bergsona do ostré opozice vůči fenomenologii a jakékoli možnosti introspekce je jen jiným ohledem téhož rozvrhu.¹³⁾ Kosmologická souvislost tohoto ohledu pak právě proto odolává uchopení z jediného bodu a vynucuje si často bleskové střídání postoje. Chůze mezi pohybem znaků a jejich přerušovanou klasifikací je chůzí kulhavou.¹⁴⁾

Deleuzovo zkoumání filmového obrazu se tedy vepíše do absence společného jmenovatele dvou a tří polů, které lze jen sčítat nebo násobit do výsledných pěti nebo šesti členů.¹⁵⁾ Tato absence racionálního poměru dvojky a trojky nabízí čtenáři formální klíč k výstavbě celé Deleuzovy knihy i ke smyslu závěrečného posílení paralely mezi filmem a filosofií v okamžiku vzájemného osvobození slov a obrazů, jímž Deleuze charakterizuje vykročení z klasického filmu a vstup do filmu moderního. Jsou-li totiž klasický a moderní film dvěma formami racionality obrazu, mezi nimiž nepanuje žádný přímý racionální vztah, pak sama Deleuzova kniha je absolutně moderním přijetím této absence, a to včetně závěrečného důrazu na čisté zrakové a sluchové znaky, které vylučují možnost společného smyslu, jenž by spontánně syntetizoval obraz a zvuk, pohyb a promluvu.¹⁶⁾

10) Tamtéž, s. 314: „The word or sign which man uses is the man himself.“

11) Tamtéž, s. 289; a také pozn. 3.

12) Srov. tamtéž, s. 265: „1. We have no power of Introspection, but all knowledge of the internal world is derived by hypothetical reasoning from our knowledge of external facts. 2. We have no power of Intuition, but every cognition is determined logically by previous cognitions.“

13) Srov. G. Deleuze, *Film I*, s. 80.

14) Toto kulhání odpovídá volné nepřímé promluvě, které Deleuze věnuje mimořádnou pozornost a k níž se dostaneme za okamžik.

15) Viz pět a šest hlavních vstupů dvou částí glosáře, uzavírajícího první svazek. Závěrečný pododdíl posledního oddílu druhé části činí zbytečným jakýkoli glosář ve svazku druhém.

16) Godardovy záběry-nápisy jsou přímým ukázkám tohoto rozpojení.

Chápání moderního filmu jako zničení klasických syntéz není jen analogií Kantova gesta na poli filosofie, ale i poukazem k další podobě korelace mezi filmem a myšlením. Vstup do modernosti skrze náhradu přirozených syntéz strojovostí je součástí jak evoluce filmových obrazů, tak člověka samotného. „Mám stroj na vidění, který se jmenuje oči. Na slyšení uši. Na mluvení ústa. Mám dojem, že jsou to stroje oddělené,“ tvrdí Bláznivý Petříček, čímž vysvětluje nejen to, proč se u Godarda tolik čte a chodí do kina, ale také význam Rimbaudova „rozrušení všech smyslů“ jako vstupenky do říše znaků. Nemožnost úplného a jednoznačného převedení obrazu na jazykovou výpověď hraje v Deleuzově výkladu zásadní roli a promítá se do přechodu od „analogických“ k „analogovým“ znakům. Tento přechod, jenž je zároveň vykročením od fikce přirozeného jazyka k syrové hmotě obrazu a její následné „digitalizaci“, je líčen mimořádně zhuštěně na necelých šesti stranách druhého svazku (s. 40 – 45), přičemž tato nejobtížnější část textu získává plný smysl až ve světle Závěrů (s. 342 – 366). Jde zřejmě o konečné opuštění modelu, v němž je obraz vepisován do analogie ve smyslu jednoho z druhů metafor, to jest do podobnosti vztahů, kterou je v daném případě podobnost vztahů mezi věcmi na straně jedné a slovy na straně druhé. Místo této podobnosti vztahů (analogičnost) se filmový obraz-pohyb vztahuje ke skutečnosti věcí přímo. Ukazuje totiž věci samy čili věci neoddělené od svých obrazů, ale přeskupené díky rámování. Film má tedy přímý vztah ke všem možným stavům věcí (analogovost je zde konstelací možností), ale nepřímý vztah ke každému již danému smyslu. Proto lze filmový obraz „digitalizovat“ ve smyslu realizace kódu, jenž se podobně jako funkční stroj po skutečnosti neopičí, nenapodobuje ji, ale aktualizuje některé z jejích nesčetných variant. Zatímco podobnost je otiskem smyslově vnímané formy, v digitálním kódu je otištěna forma čistě rozumová.¹⁷⁾ Na této rovině se otázka podobnosti prostě neklade, neboť je nadbytečná, nezodpověditelná a plně nahraditelná jistotou formálního zřetězení objektu, vjemu, obrazu v mozku a afektu. Také zde reprodukuje Deleuze evoluce filmového obrazu dějiny filosofie, konkrétně zrod moderní teorie vnímaného znaku v Descartově *Dioptrice*.¹⁸⁾ Samo podřízení kategorie podobnosti širšímu sémiotickému rámci má přitom své vnější i vnitřní souvislosti. Těmito dvěma souvislostem se ovšem Deleuze věnuje velmi nerovnoměrně. Zatímco souvislost vnější, kterou je zničení organického sepětí lidského mozku a kosmu, pouze zmiňuje nebo ji vsouvá do nepatřičně krátkých zmínek věnovaných Kantovi, souvislost vnitřní, kterou je oproštění moderního filmu od imitace rétorických figur (zejména metafor a metonymie), probírá velmi podrobně. Tato disproporce je pochopitelná a nutná, neboť tématem knihy je Film, a nikoli Kosmologie, přesto je ale užitečné zdůraznit, že obě zmíněné souvislosti jsou důležité nejen pro vývoj od obrazu-pohybu k duchovnímu automatu (viz dále), ale též pro samotný obraz-pohyb jako vlastní živel zrození a dětství kinematografie.

17) Možnost komunikace obou rovin je dána právě jejich formální povahou, která ovšem nevyklučuje kontinuitu vnímané a přetvářené hmoty, jinými slovy identitu věci a obrazu. Tato kontinuita náleží znakovým systémům širším než jazyk. Deleuze se v této souvislosti odvolává nejen na Bergsona, ale také na kap. II/4/3 *Základů sémiologie* Rolanda Barthesa (viz G. Deleuze, *Cinéma* 2, s. 41, pozn. 6). V jiné pasáži své knihy spojuje Barthes „digitálnost“ s „vyššími“ mozkovými funkcemi, na něž se napojuje rovněž zrak a sluch. Chuť a hmat zůstávají „analogové“ (*Základy sémiologie*, III/3/5; viz R. Barthes, *Kritika a pravda*. Praha 1997, s. 160 – 163).

18) Srov. René Descartes, *La dioptrique*. (Adam-Tannery, Ed.) VI, 109 – 114.

Vnější souvislost, shrnutá jako „roztržení pouta člověka a světa (velké organické kompozice)“, ¹⁹⁾ se neopírá ani o Bergsona, ani o Peirce, ale vychází z výkladu občana Kanta jako strůjce převrácení dosavadního vztahu prostoru a času. Slavný „kopernikánský obrat“ na rovině epistemologie je totiž doprovázen kosmickým výmykem z časové planetární osy. Veškerá filosofie před Kantem, tvrdí silně a nepřesně Deleuze, podřizuje čas souboru pravidelných pohybů, ať už jde o měřitelné pohyby světa (jejichž úběžníkem jsou vposledku pohyby nebeských těles), nebo neměřitelné pohyby duše. Čas je tedy funkcí pohybu, a právě z této závislosti jej vysvobozuje Kant, jenž vztah času a pohybu převrací, a tím podřizuje pohyb času. „Čas se již nevztahuje k pohybu, který měří, ale pohyb se vztahuje k času, jenž ho podmiňuje.“ Tak shrnuje Deleuze kantovský převrat ve svém textu *Čtyři básnické formule, které by mohly shrnovat kantovskou filosofii*, ²⁰⁾ jehož hlavní tezi týkající se času rozvádějí strany 57 až 58 druhého svazku *Filmu*. Podle této teze vděčíme Kantovi za razantní změnu hlediska, díky němuž už není nutné redukovat soubor všech pohybů, které se odchyľují od pravidelného pohybu rámuujícího svět jako celek, na pohyby mimořádné a výjimečné, a tím nezákonité čili nezákonné. Jakkoli již nominalistická přírodověda a poté moderní astronomie zaznamenávají rostoucí obtíž zdůvodnit toto podřízení, teprve Kant prý dovršil zprvu postupnou a zakrývanou emancipaci nezákonitých odchylek z pravidelného, zákonitého rámce. ²¹⁾ Jakmile je ale tato emancipace dovršena a vyhlášena za legitimní, dochází nutně k proměně samotného rámce. A protože měřené odchylky nemohou samy o sobě převzít úlohu vládce, tato role připadá jejich novému živlu, to jest času osvobozenému spolu s nepravidelnými pohyby ze závislosti na pohybu nebeských sfér. Je jasné, že Slunce, Měsíc a planety se nepřestanou vypořádat se stejnou pravidelností, ale stávají se součástí delší historické existence našeho vyvíjejícího se kosmu. Proto už nemohou být úběžníkem nepravidelného rytmu událostí, odehrávajících se v pozemském měřítku. A proto je také nelze promítat do osnovy duše, jež ukládá vnímaným i myšleným událostem svůj vlastní a zcela autonomní řád. Historizace kosmu a vyvázání duše z jeho osnovy je právě oním dvojím gestem, jemuž v Deleuzově výkladu odpovídá vznik klasického a moderního filmu, to jest zrod obrazu-pohybu (jenž ukazuje čas nepřímo díky montáži) a obrazu-času.

Vnější souvislost zbavení znaků kritéria podobnosti, kterou je osamostatnění nepravidelných pohybů ve vyvíjejícím se kosmu, je tedy klíčová pro paralelu dějin pohybu a času na straně jedné, dějin filmu na straně druhé. Právě kvůli této paralele je váha Deleuzova výkladu přesunuta z Kanta na specificky chápaného Bergsona, jenž zde přejímá Kantem provedenou revoluci a dovádí ji k logickému finále, v němž se ukazuje, že emancipace času implikuje emancipaci obrazu. Tato bergsonovská emancipace při tom opakuje strukturu emancipace kantovské, a to jak tím, že prochází vnější kosmickou souvislostí, tak faktickou předchůdností rozpoznání nepravidelných pohybů před stvořením

19) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 225 – 226.

20) G. Deleuze, *Les quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne*. „Philosophie“ 1986, č. 9, s. 29 – 34. Delší verze v knize G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris 1993, s. 40 – 49.

21) Deleuze vychází z textů Kantova kritického období. Bez implicitní opory v textu *Obecné dějiny přírody a teorie nebe* (1755) je ovšem značná část jeho výkladu nesrozumitelná. Totéž platí o vztahu Kanta a Bergsona (viz níže).

nového rámce času. Toto opakování je osou Deleuzova výkladu první kapitoly Bergsonova spisu *Hmota a paměť*, kterou *Film* programově začíná. Vedle triviální bravury (pod výslovným Bergsonovým odsudkem kinematografie se skrývá hluboké a prorocké pochopení budoucnosti filmu) zde Deleuze zavádí pojem obrazu-pohybu, chápaného jako prvek skladby vždy otevřeného Všeho, které nelze složit z částí, ale pouze sledovat ve výseku jeho pohybů. Sepětí obrazu a pohybu je bezprostřední a lze jej pokládat za skutečnou totožnost, neboť žádný obraz není pouze v jednom místě, a přesto nikdy neztrácí vazbu na konkrétní výsek a konstelaci hmoty. Obrazy-pohyby ustavují svět prostě tím, že do sebe vrážejí, a to bez předběžné polarizace věcí a vědomí. Kompozice světa z obrazů-pohybů je vlastně tekutým atomismem, který sice relativizuje Kantovo odmítnutí „aktivní síly“ (*vis activa*) stejně jako zlom mezi vnímáním a myšlením, zároveň ale prohlubuje společné Kantovo a Bergsonovo téma evoluce, která dává kosmu tvar, místo aby se odehrávala v jeho rámci. Deleuzův Bergson pak není tím, kdo se prostě vrací k „aktivní síle“ a mystickému pojetí obrazu jako emanace, nýbrž tím, kdo doplňuje Kantovu evoluci hmoty o pojem čistého a netělesného, tedy mentálního stávání se, které se odvíjí v „dimenzi bez částí“, jež bude vzápětí označena za trvání.²²⁾ Vesmír složený z obrazů-pohybů zná pohyb vždy již ve formě současně setrvačné i citlivé hmoty, jejíž interakce vysávají z pohybu pravidelnost daného zákona a vdechují mu tvořivý život plynulého času. Skutečného legálního vakua a tvůrčí plnosti ovšem u Bergsona obraz ještě nedosáhne. Jako musel po Kantovi přijít Bergson, musí po Bergsonovi přijít Deleuzův absolutní modernismus. Až moderní film dovede kantovskou revoluci do důsledků a osvobodí obraz-čas ze zakletí v obraze-pohybu, jenž inklinoval příliš úzce k organickým modelům, které dokázal překonat jen návratem k ekvivalentům kantovského vznešena.²³⁾

Než začneme podrobněji zkoumat moderní krok od inteligence k umělé inteligenci filmu, a to skrze druhou čili vnitřní souvislost zrození znaků z ducha nepodobnosti, nesmíme přehlédnout jednu významnou skutečnost. Přes důležitost, jakou mají pro Deleuze Kant a Bergson, je ústřední téma jeho knihy rozvíjeno v přímé návaznosti na tři autory 20. století. Vedle odkazů na Jeana Epsteina a Piera Paola Pasoliniho je teoretické jádro *Filmu* sestrojeno jako kontrapunkt k novější knize Jeana Louise Schefera *Obyčejný člověk filmu*.²⁴⁾ Zatímco Epstein podal první teorii obrazu-pohybu jakožto pohybu nepravidelného a proměnlivého, bez pevných souřadnic, čímž výslovně dovršil dlouhý vývoj začínající daty shromážděnými antickou astronomií,²⁵⁾ Schefer ukázal, že obrazu-pohybu odpovídá „obyčejný divák filmu, člověk bez vlastností“. Tato nová filmová antropologie vychází z toho, že „obraz-pohyb nereprodukuje svět, ale konstituuje svět autonomní,

22) G. Deleuze, *Film 1*, s. 19. Ani zde není Deleuzův text jen výkladem Bergsona. Stejně jako v jiných pasážích *Filmu* rovněž zde platí, že pod každým vysloveným jménem nalézáme další vrstvu. Těsně před citací na konci strany 19 dochází k prostříhu na stoické pojetí události. Pojetí vztahů z druhého odstavce téže strany, k němuž se vztahuje výmluvná poznámka 15, je převzato z Deleuzovy interpretace Davida Huma v knize *Empirismus a subjektivita* (G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*. Paris 1953).

23) Viz G. Deleuze, *Film 1*, s. 70 – 73.

24) Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1980 (reedice 1997).

25) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 53.

tvořený zlomy a disproporcemi, zbavený každého středu, obracející se právě tím na diváka, jenž už sám není středem svého vlastního vnímání“²⁶⁾. Toto východisko umožnilo Scheferovi formulovat na čtvrté straně obálky své knihy základní premisu filmu vůbec a téma filmu moderního: „[...] film je jedinou zkušeností, v níž je mi čas dán jako vjem.“ Kinematografický obraz, dodává Deleuze, se ustavuje jen skrze nepravidelné pohyby, a tím osvobozuje čas z každého předepsaného rámce. Film je proto prvním živlem přímé prezentace času, jenž uniká aristotelské fyzice a není – narozdíl od zápletky – určen počítaným pohybem těles. Čas filmu je původní „nekonečné otevření“, v němž je podle Schefera „ta nejvzdálenější vzpomínka na obraz oddělena od veškerého pohybu těles“²⁷⁾. Film je oproštěný od referenčního rámce pravidelného a ohraničeného kosmu, takže neuzavírá čas ve světě, ale svět v čase. Pocházejí-li první dvě ilustrace Scheferovy knihy z Browningovy *ĎÁBELSKÉ PANENKY* a Dreyerova *VAMPYRA*, jde o dualitu odpovídající času nesouměřitelných odchylek a času nekonečně otevřenému. Idea filmu se promítá do reje trpaslíků a přízraků, jenž se na přechodu k modernímu obrazu-času vymyká všem klasifikacím a normám, včetně výčtu konečného počtu tříd znaků.²⁸⁾ Schefer jde stejnou cestou jako Deleuze, ovšem teoretická struktura jeho knihy je skrytá či ponořená jako kostra v těle, kdežto u Deleuze je tato struktura na povrchu jako krúnýř či mnohočlánkové brnění, typické pro autora s oblibou napodobujícího svět bezobratlých. Není tedy divu, že blízkost obou stylově tak odlišných autorů sahá až do sféry týkající se druhé souvislosti osvobození znaků od podobnosti, to jest oné souvislosti, kterou jsme označili za „vnitřní“ a která souvisí s filmovou proměnou struktur myšlení.

Jádrem této vnitřní souvislosti je zcela jednoznačně přechod od polarit y vědomí a nevědomí k „duchovnímu automatu“. Tento přechod, jímž celé Deleuzovo zkoumání vrcholí, souvisí s podřízením vztahu podobnosti neanalogickým digitálním znakům díky druhé podobě časové revoluce, která se netýká rozrušení kosmologického rámce, ale niterného času duše. Také tato revoluce, podmiňující možnost již zmíněného posunu od nepřímého k přímému zachycení času, přichází poprvé ke slovu u Immanuela Kanta, jenž zároveň prohlubuje a zdvojuje problém společného smyslu, čímž naprosto rozpojuje smyslové vnímání a myšlení.²⁹⁾ Propast oddělující *sensus communis logicus* a *sensus communis aestheticus* může překlenout jedině práce produktivní obraznosti, jejíž původ zůstává člověku skrytý a lze ji pokládat pouze za dílo božského stvořitele. Schopnost propojovat vjemy a myšlenky, které se neliší jen stupněm jasnosti, ale přirozeností, je tedy sama

26) Tamtéž, s. 53n.

27) Cit. tamtéž, s. 54. Otevřený čas filmu je tedy formálním, od obsahu očištěným ekvivalentem toho, co Freud chápe jako prvotní hnací sílu zápletek konečné duše a označuje za „primární výjev“. Sám čas hraje ve filmu roli „zločinu“, jenž je obsahem primárního výjevu. Tento Deleuzův závěr je paralelní Benjaminovu výkladu Atgetových fotografií Paříže v *Malých dějinách fotografie*. Srov. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Týž, *Gesammelte Schriften*. (R. Tiedemann – H. Scheppenhäuser, Ed.) Frankfurt a. M. 1982, sv. 2, díl 1, s. 368 – 385. Tato „kritická“ edice obsahuje bohužel řadu chyb a nemůže zcela nahradit původní vydání textu in: „Die Literarische Welt“ 1931, č. 38, s. 3 – 4; č. 39, s. 3 – 4; č. 40, s. 7 – 8. (Příp. srov. W. Benjamin, *Stručná historie fotografie*. „Revue Fotografie“ 22, 1978, č. 1, s. 68n., č. 2, s. 64n.)

28) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 50.

29) Pokud jde o Deleuzovo chápání tohoto momentu, srov. G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*. Paris 1963, s. 35n.

nepřirozená ve smyslu sestrojenosti, „vepsanosti“ do lidské duše. Radikální různost vnímání a rozumu ovšem nijak nevylučuje fakt, že lidský a božský rozum se liší jen stupněm, neboť ani v jednom není nic z názoru čili intuice. Lidský rozum tedy nemůže dešifrovat božský původ obraznosti proto, že je omezenější, ne však jiný než rozum božský.³⁰⁾ Tajuplná produktivní obraznost, která schematizuje a ustavuje korelace mezi vnímáním a myšlením, nachází podle Deleuze svůj lidsky stvořený ekvivalent právě ve filmu, jehož role odpovídá kantovské činnosti génia, jehož obraznost produkuje bez nápodoby, a je tak v nejvyšším možném stupni „velkou umělkyní, a dokonce čarodějkou“³¹⁾. Dílem filmu není stvoření světa, ale jeho radikální rekonstrukce, která není syntézou různorodých prvků, ale novým uchopením jejich různorodosti, které odpovídá napětí mezi vnímanými obrazy a jejich ryze neobrazovým zřetězením, které není jako takové ani vidět, ani slyšet a jimž odpovídají pouze myšlenkové operace. Odtud důraz na moderní film jako nové zřetězení (*ré-enchaînement*), jež nebere ohled na běžnou percepci, ani na mimofilmovou racionalitu. Rozbití klasického rámce vede k modernímu zřetězení obrazů, jež nemá ani daný předobraz, ani možnou druhotnou nápodobu.³²⁾ Tato extrémní dynamizace vnějšího i vnitřního rámce obrazu má nahradit polaritu vnímaného světa a vnímající duše jediným citlivým povrchem, zbrzděným uvnitř i navenek nesčetnými záhyby. Film se tím mění ve funkční systém s mnoha asymetrickými středy, kolem nichž se soustřeďují různé typy znaků. Stává se mozem zbaveným souřadnic, které klasický obraz sdílel s eukleidovskou geometrií, a nadaným pouze řadou lokálních racionalit, jejichž úhrn je iracionální a netvoří úplný celek. Moderní film tak ukazuje to, co zůstávalo v klasickém filmu skryté, ale přesto podmiňovalo jeho fungování, tak jako iracionální konstanta podmiňuje možnost vypočítat povrch koule.³³⁾

Motiv eukleidovského a neeukleidovského mozku, k němuž se Deleuze uchyluje v Závěrech svého díla, navazuje především na druhou, sedmou a osmou kapitolu druhého svazku.³⁴⁾ Moderní zlom tedy nesmí zastřít fakt, že na statut „duchovního automatu“ aspiruje film od svých počátků a že právě tím se po celou dobu svého vývoje razantně odlišuje od ostatních umění. Strana 203 druhého svazku výslovně označuje film za jejich dědice a shrnuje toto následnictví do motivu automatickosti. Film je automatickým pohybem obrazu, který už nezávisí ani na pohyblivém předmětu, ani na duchovní rekonstrukci

30) Viz Kantův dopis Herzovi ze dne 26. května 1789.

31) Viz *Antropologie*, §§ 29 – 30.

32) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 362n. Jde o posun formálně obdobný přechodu od tématu a variací k etudám v dějinách hudby. Srov. G. Deleuze – F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, s. 180. Viz také Godardův text, týkající se filmu ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT), v němž je řeč o možnosti „dělat záběry a protizáběry, ale nejen v prostoru“, nýbrž v čase („Cahiers du cinéma“ 1994, č. 477 /březen/, s. 58). Godardovým předchůdcem je v tomto ohledu průkopník moderního filmu, Jasudžiro Ozu (srov. G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 23 – 28). Naprosto odlišně však Godard zachází s herci.

33) Připomeňme, že Deleuze spojuje přechod od klasického k modernímu filmu s dílem Orsona Wellese, při jehož výkladu prohlubuje paralelu s Kantovým kopernikánským obratem: „[...] ve stávání ztratila Země veškerý střed, nejen svůj vlastní, ale i střed, kolem něhož by se otáčela.“ Úvodní záběr DOTEKU ZLA dokládá tuto „decentralizaci“, skrze niž se „ztráta Země“ promítá do ztráty rozdílu mezi pohybem pravým a nepravým (viz G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 186n.). Godardovo „non une image juste, juste une image“ se pak vepisuje právě do této nerozlišitelnosti.

34) Viz pozn. 2.

vnímaného pohybu. Filmový obraz je pohyblivý sám o sobě a bez závislosti na tom, co předvádí, čímž se liší jak od divadla, které vyžaduje přítomnost předmětu, tak od malby, jejíž materiální nehybnost spoléhá na pohyb divákova ducha.³⁵⁾ Automatický pohyb filmového obrazu je předáván přímo do nervové sítě, na niž skrze smysly dopadá. Divák a zároveň posluchač filmu na tento dopad reaguje, jeho reakce je však stejně automatická jako sama filmová akce. Deleuze tvrdí, že automatický pohyb filmového obrazu v nás probouzí duchovní automat, přičemž odkazuje na Faurovu úvahu o korespondenci materiálního a intelektuálního automatismu, z níž se rodí vzájemnost techniky a afektivity, a také na Epsteinovo pojetí „automatické subjektivity“, která odpovídá funkci kamery. Důraz na sdílenou strukturu myšlení a podnětu myšlení nejenže neimplikuje podobnost věci a myšlenky, ale činí otázku po takové podobnosti zcela irelevantní. Vzájemné kolize vjemů a myšlenek zasahují přímo do způsobu, jímž se obraz-pohyb zmnožuje do řady obrazů, jimiž vlny nárazů procházejí. Tuto poslušnost lze dialektizovat a tvořit opozice souběžných řad obrazů, jako v Ejzenštejnově montáži, jež obrací pozornost ducha k nezobrazitelnému celku světa a stejně nepřímou zobrazuje čas. Této spirále nepřímých poukazů odpovídá nepravidelný pohyb ducha, jenž v bleskovém vnitřním monologu přeskakuje z jedné figury ke druhé. Deleuze opakovaně připomíná, že právě srovnání ne-li asimilace filmových postupů s mechanismy společnými jazyku a nevědomí tvoří páteř většiny teorií filmu, ale sám se pokouší toto pojetí překonat spolu s překročením horizontu podobnosti. Vedle návaznosti na Pasoliniho výklad „volné nepřímé promluvy“ se přitom obrací ke své vlastní koncepci nevědomí jako strojového, automatického procesu.

Zdvojení kontextu, v němž Deleuze vykračuje od analogických k analogovým a od analogových k digitálním znakům lze ve zkratce formulovat tak, že posunu od Ejzenštejnovy montáže až k Pasoliniho volné nepřímé promluvě odpovídá posun od nevědomí jako divadla a jazyka k nevědomí jako stroji. Společnou motivací obou posunů je důraz na neuspokojivost teorií, které chápou film jako jazyk. První případ zahrnuje evoluci od Ejzenštejnova raného chápání filmových obrazů jako inventáře parataktických, asyntaktických příznaků, z nichž montáž vytváří figury, k jeho pozdějšímu pojetí filmu jako jazyka ve stavu zrodu, jemuž odpovídá proud vnitřního monologu, a konečně k Pasoliniho chápání konstelací slov jako jednoho z případů nesčetných konstelací věcí. Toto třetí stadium vlastně ztotožňuje sémiotickou látku filmu s hmotnou skutečností v její různorodosti, kterou nelze nijak převést do homogenního jazykového systému. Proto Deleuze označuje volnou nepřímou promluvu za živel, v němž vývoj filmu dospívá k vědomí sebe sama. Toto vědomí je záležitostí stylu, nikoli struktury, neboť „volná nepřímá promluva [...] svědčí o nějakém vždy heterogenním, rovnováze vzdáleném systému“.³⁶⁾ Její stav je stavem napětí mezi různými situacemi, nikoli mezi obrazem a skutečností, takže Pasolini

35) Strana 203 zdůvodňuje, proč Deleuze modeluje celé dějiny filmu striktně podle určitého schématu dějin filosofie, a nikoli podle dějin umění. Proto se také pasáže o umění v jeho knize *Co je to filosofie?* netýkají filmu.

36) G. Deleuze, *Film 1*, s. 94n. Na tento výklad volné nepřímé promluvy naváže druhý svazek (G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 40 – 45). Je neobyčejně zajímavé, že Deleuze nespojuje volnou nepřímou promluvu s výkladem počátků tanečních sekvencí v hollywoodských muzikálech. Viz např. sekvenci zrodu tance z výškového rozdílu vozovky a chodníku v Donenově ZPÍVÁNÍ V DEŠTI, kterou Deleuze zmiňuje na straně 83 druhého svazku.

může ve své knize *Kacířská zkušenost* říci, že „film zobrazuje skutečnost skrze skutečnost“. ³⁷⁾ Deleuze pak přebírá Pasoliniho volnou nepřímou promluvu v samotné definici moderního filmu jako „stálé přítomnosti nějakého hlasu v nějakém jiném hlasu“. ³⁸⁾ Tato definice nejenže opakuje pojetí volné nepřímé rozpravy z knihy *Tisíc plošin*, ³⁹⁾ ale vrací výklad k bodu, v němž je proti oběma koncepcím Ejzenštejnovým (montáž a vnitřní monolog) postavena do krajnosti dovedená podoba volné nepřímé promluvy, za jejíž původce prohlašuje Deleuze Antonina Artauda. Odkazy na Artauda patří k prorocké vrstvě Deleuzova textu, která působí na první pohled lehce vyčichlým dojmem, jenž nedokáže rozptýlit ani provokativní spojení Artauda s Heideggerem, příliš rychle uvedené na pravou míru patetičností Blanchotovou a sepětím volné nepřímé promluvy s tématem „nemyslitelného v myšlení“. ⁴⁰⁾ Tento návrat negativy do společného půdorysu myšlení a filmu je ale zásadním krokem, jímž je motiv duchovního automatu vyňat z návaznosti na Leibnize a Spinozu, a naopak postaven do silového pole, v němž je zničené pouto člověka a kosmu nahrazeno nutností víry ve ztracený a nemyslitelný svět. Automatickost moderního filmu navazuje na Pascala a Nietzscheho, a právě „případ Artaud“ má pro tuto filiaci „určující význam“. Deleuze totiž využívá přechodné Artaudovy víry v možnosti filmu k nové artikulaci vztahu filmu a myšlení, v níž je volná nepřímá promluva ztotožněna se samotnou situací moderního světa.

Tato artikulace, tvořící obsah stran 215 až 245 druhého svazku, vychází z Artaudovy snahy vstoupit skrz film do oblasti ležící mezi krajnostmi experimentální abstrakce a běžné komerční figurace, do sítě „neurofyzilogických vibrací“, které jsou prahem všech figur. Filmový obraz předvádí fungování samotného myšlení proto, že propojuje jeho vědomé a nevědomé komponenty. V tomto smyslu jej nelze přirovnávat ke snu, jenž je jen částečným výsekem tohoto provázání a nepřestává se řídit tím, co Freud nazývá „zřetel ke znázornitelnosti“. Automatickost filmu i myšlení má ale jiný základ než má znázornění snové práce a nesměruje k vytváření spojitostí, které „mluví“, a tak překlenují bezesmyslné zlomy. Také v tomto ohledu jsou filmové obrazy bližší pojmům, které nelze rozložit na poslední beze zbytku definované prvky, než slovům a promluvám, jejichž význam se ustavuje užitím. Film nelze chápat jako sen, neboť možnost vytvářet sny filmovými prostředky neimplikuje možnost opačnou. Hollywood je filmová továrna na sny, a ne naopak, neboť sen lze znázornit filmovým obrazem, kdežto film ve snu promítnout nelze. Ve filmu nedochází ani ke znázornění myšlenky obrazem, ani k přemýšlení o obraze, ale ke zrození obrazů v obrazech a myšlenek v myšlenkách. Nejde o dedukci, nýbrž organický proces, jehož etapy po sobě následují automaticky, ne však systematicky, a proto nelze jejich průběh prostě obrátit a projít nazpět. V této nepřeložitelnosti (absen- ce nečasového algoritmu) vidí Artaud a Deleuze nemožnost dosáhnout myšlením samotného srdce myšlení. Téma „nemyšleného v myšlení“ pak Deleuze dovádí dále než ke kýčovitým formulacím Heideggera a Blanchota, a to opět ve dvojí souvislosti, týkající se

37) Cit. G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 42n.

38) Tamtéž, s. 218.

39) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris 1980, s. 97 – 101.

40) Viz G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 216 – 219.

neschopnosti myšlení zachytit svět v celku i nemožnosti sebereflexe a introspekce. Časté matematické příměry, které nastupují tam, kde se ztrácí opora v lingvistice, přitom naznačují Deleuzovu ambici být pro filmovou teorii tím, čím byl pro geometrii Riemann a aritmetiku Gödel. Vedle těchto příměrů se na scénu vrací i Scheferova kniha, v níž Deleuze spatřuje artaudovské překročení Ejzenštejnova obzoru. Nepravidelný pohyb filmového obrazu (tedy „obraz-pohyb“) vede podle Schefera k „uzávorkování světa“ a rozrušení viditelného, čímž však místo zviditelnění myšlení, o němž snil Ejzenštejn, naráží na to, co v myšlení nelze myslet a ve vidění vidět.⁴¹⁾ Tato nová formulace pádu normativního nazírání skutečnosti, která se mění v otevřený soubor odchylek čili stavů na pokraji nemoci bez zlatého standardu zdraví, zdůvodňuje Scheferův zájem o poloviditelné, odpovídající Deleuzovu zájmu o polosubjektivní. Zrnka prachu, cáry mlhy a déšť jsou prvky volné nepřímé promluvy zbytků světa, které Deleuze a Schefer identifikují u Dreyera, Kurosawy nebo Wellese. Prolínání zbytků světa je důsledkem automatické filmové *epoché*, která jako opak *epoché* fenomenologické rozechvívá a rozostřuje samotné póly noeticko-noematického vztahu. Myšlení je ve své poslední instanci nekoherentní, nikoli však neinteligentní.⁴²⁾ Má svůj mechanismus, svou loutkovitost a automaticnost oproštěnou od tíže sebevědomí. A také vlastní produktivitu, vysílající znaky nepodřízené syntaktické hierarchii, znaky vystupující z diferenciací látky společné záhybům mozku i zbytkům světa. Popisy této látky a její diferenciací, podané v obou svazcích *Filmu*, poukazují k novému pojetí nevědomí, které už není modelováno jako divadelní scéna (Charcot), ani jako jazyk (Freud, Lacan), ale jako továrna, jejíž úkony nevyžadují reflexi, ani víru a nenarážejí na kulturně stanovené meze, takže tvoří všechna možná provázání znaků.⁴³⁾ Film i myšlení jsou funkcí vývoje hmoty, která je původně nejednotná a z hlediska znaků prostupná jako pěna. „Jak ukázal Bergson, obraz-pohyb je hmota sama. Je to látka jazykově neutvářená, přestože je utvářená sémioticky a zakládá první rozměr sémiotiky.“⁴⁴⁾ Znaky předcházejí jazyku a protínají samu strukturaci látky vesmíru. Sestupem k pohybu znaků se tedy inteligence filmu vymyká kritériím přirozenosti a organizuje hmotu obrazu jen podle vlastních „konstruktivních“ pravidel. Filmové myšlení se tedy zcela zásadně liší od vědomí sebe sama, které spontánně vytlačuje jistý druh nepravidelných pohybů do sféry nevědomí, z níž je pak „osvobozuje“ jazykovou interpretací. Duchovní automat, zrozený z destrukce sebereflexe a introspekce, nemůže ale beze zbytku převzít či nahradit akt rozhodnutí, jímž začíná rekonstrukce světa v každém konkrétním díle. Aby nemusel vrátit do srdce myšlení a filmu intuici, Deleuze se v této souvislosti obrací k motivu víry. Jakkoli už prý člověk nevěří sám v sebe, ani ve svět, má věřit ve svůj vztah ke světu, a tím převrátit zpět na nohy onu na hlavu

41) Tamtéž, s. 219.

42) Toto klíčové poznání není daleko od Turingovy úvahy o tom, že stroje nelze pokládat za inteligentní, pokud o nich uvažujeme jen z hlediska neomylnosti. Viz neuveřejněná přednáška v Londýnské matematické společnosti dne 20. února 1947, kterou cituje A. Hodges (viz Andrew Hodges, *Alan Turing. The Enigma*. London 1992 /1. vyd. 1983/, s. 360n.).

43) Pojetí nevědomí jako továrny z prvního svazku *Kapitalismu a schizofrenie* (G. Deleuze – F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I. Anti-Oedipe*. Paris 1972) proto souvisí s pragmatikou „abstraktních strojů“, která v *Tisíci plošinách* vládne znakům a předchází lingvistiku i logiku.

44) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 49.

postavenou moderní situaci, v níž se neukazuje svět ve filmu, ale svět jako film, přesněji řečeno film špatný. Podle Deleuzova proroctví je úkolem moderního filmu odolávat konečné syntéze moderního obrazu světa a moderního světa, a tím nacházet v trhlinách mezi „čistými zrakovými a zvukovými situacemi“ etický rozměr.⁴⁵⁾

Nás ale v tuto chvíli více zajímá Deleuzovo proroctví, které se týká filmu klasického, to jest napětí mezi jeho zrodem před první světovou válkou a smrtelnou krizí po válce druhé. Zvláštní smysl dává tomuto napětí korelace vývoje filmu a dějin filosofie, o které už víme, že seskupuje téměř všechny výslovné odkazy na filosofii do období začínajícího Kantem. Pochopili jsme také, že tato strategie nemá co činit z obav před anachronismem, ale pouze se skutečností, že *Film* je knihou absolutně moderní v Rimbaudově slova smyslu. Zbytečnost sestupu před Kanta plyne z toho, že právě u něj dochází podle Deleuze ke zlomu v pojetí vztahu času a pohybu, čímž se otevírá jak možnost rozpoznat obraz-pohyb „za hranicemi podmínek přirozeného vnímání“⁴⁶⁾, tak možná evoluce od obrazu-pohybu k obrazu-času. Kant tedy stojí jednou nohou u kolébky filmu vůbec, druhou pak u hrobu filmu klasického. Odtud také fantastický statut celého prvního dílu Deleuzova zkoumání. Obraz-pohyb je vlastním živlem klasického filmu, který však právě proto není ničím jiným než asynchronní úchylnou v evoluci kosmu i mozku, zrozenou kvůli nahodilosti techniky se stoletým zpožděním. Klasická doba filmu měla začít publikací *Kritiky čistého rozumu*, a tím předběhnout vznik romantické poezie i realistického románu. A protože toto zpoždění nebude vymazáno dříve než osvobozením obrazu-času, jímž film obrovským a disjunktivním skokem dožene rytmus evoluce lidstva, celé období klasického filmu zůstává podle Deleuze vepsáno v příliš pozdě přišlém dětství. Až do konce čtyřicátých let přežívá klasický film jako neopakovatelné a nedostižné monstrum, obluda nadaná dojemným a mrazivým půvabem toho, co nemohlo dospět a muselo zaniknout. Tímto zánikem nabyly dokonce i nejnepatrnější a nejméně pravidelné obrazy-pohyby definitivní platnosti, a klasický film se navždy proměnil v inventář absolutně jedinečných bytostí, obývajících trhliny mezi plynulostí citů a přetržitostí významu. Filmové obrazy žijí svým životem, jenž nemá žádné přirozeně dané meze.⁴⁷⁾

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky,
nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

45) Tamtéž, s. 223 – 225. Skutečnost, že volba „současných“ apoštolů nové víry (Durasová, Garrel, Godard, Straub, Syberberg) se dnes až na Godarda jeví jako přinejmenším velmi problematická, přitom nesmí zakrýt sílu teoretického základu. Přehmaty, plynoucí ze švů mezi analýzou a kázáním, nezpochybňují samy o sobě ani platnost analýzy, ani možnost správného proroctví.

46) G. Deleuze, *Film I*, s. 11. Pro výslovné sblížení Bergsona s Kantem viz Týž, *Cinéma 2*, s. 110.

47) Ke zcela nutnému srovnání tohoto zvláštního života s pojetím „Nachleben“ u Aby Warburga a „Überleben“ u Waltera Benjamina se vrátíme v jiném textu.

ILUMINACE

Karel Thein: „It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu

Citované filmy:

Ďábelská panenka (Devil Doll; Ted Browning, 1936), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Kontakt* (Contact; Robert Zemeckis, 1997), *Vampyr* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut /La vie/; Jean-Luc Godard, 1980), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).

SUMMARY

„IT'S ALIVE!“

Gilles Deleuze and the Evolution of the Film Image

Karel Thein

The two volumes which Gilles Deleuze devoted to the issue of the film image assume a special status not only among works related to film theory but also among the author's philosophical writings in general. The aim of this article is to explain this specificity, whose core is undoubtedly a double gesture laying down a direct link between film and philosophy. The first instance of this gesture is the anticipated expression of the structures present in the film image, the second is the unexpected assertion of these structures as both pre-lingual and conceptual. Both volumes of *Film* therefore accurately anticipate Deleuze's latest book *What Is Philosophy?* which can easily be read as their indirect commentary. Thus these volumes, better than anywhere else, unveil the hidden heroism of Deleuze's philosophy consisting in the endeavour to liberate concept from dependence both on language and intuition. The network of associations between *Film* and Deleuze's work in general is focused at the same time on the gradually defined correlation of film and thought. The Czech edition of the first volume of *Film* provides an opportunity at least to outline the main forms this correlation assumes in the overall work which allows the reader to appreciate the special status of the subject underlining the first volume – classical film in its uniqueness and radical contrast to modern film.

Film is an absolutely modern book in the Rimbaudesque sense. The redundancy of the descent to Kant arises from the fact that, according to Deleuze, in his case we see a break in the concept of the relationship between time and movement which opens up both the possibility of distinguishing image-movement “beyond the borders of the conditions of natural perception” and the possible evolution from image-movement to image-time. Kant, then, stands with one foot at the cradle of film in general, the other at the grave of classical film. The fantastic statute of the whole of the first volume of Deleuze's analysis also leads from this point. Image-movement is the element of classical film itself which, for this very reason, however, is nothing more than an asynchronous deviation in the evolution of space and the brain occurring, due to the randomness of technology, with a century's delay. The classical era of film should have begun with the publication *Critics of Pure Reason*, thus outdistancing the rise of Romantic poetry and the realistic novel. And since this delay will not be eradicated before the liberation of image-time, through which film, with a huge and disjunctive leap, will draw level with the rhythm of humanity's evolution, the entire period of classical film, according to Deleuze, will remain written into a childhood which has come too late. Until the end of the 1940s classical film lived as a unique and unrivalled monster, a beast endowed with the touching and icy charm of something which could not evolve and had to fade away. With this demise the most inconspicuous and least consistent images-movements acquired definitive legitimacy and classical film was transformed forever into an inventory of wholly unique creatures inhabiting the cracks between the fluidity of emotions and the discontinuity of meaning. Film images live a life which has no naturally set limits.

Translated by Karolina Vočadlo