

prejavuje aj v tom, že v drvivej väčšine sa opiera o nemeckých autorov. Samozrejme, je to jeho legitímna voľba, ale je dobre, keď k jeho pojednaniu o melanchólii je pripojený suplement Miroslava Marcelliho, upozorňujúci na iné spôsoby teoretického uchopenia melanchólie. Na spôsoby, ktoré sú zakorenené v súčasnom francúzskom, predovšetkým filozofickom myslení. Týmto suplementom nie je devalvovaná hodnota Földényiho knihy, ale naopak je znásobená, a preto mi nezostáva nič iné, ako konštatovať, že je dobré, keď máme knihu o tom, čo môžeme poznať a možno aj dôverne poznáme z vlastnej skúsenosti.

Peter Michalovič

Mezi tělem diváka a tělem filmu

Vivian Sobchacková a fenomenologická výzva filmové teorii

Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*.
Princeton University Press, Princeton 1992.

Svým projektem fenomenologického výzkumu filmové zkušenosti v podobe knihy *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* se americká profesorka filmových studií Vivian Sobchacková zařadila mezi několik málo současných teoretiků, kteří si troufli budovat původní komplexní teorii filmu.¹⁾ Od doby *Estetiky a psychologie filmu* Jeana Mitryho²⁾ totiž většina odborných prací v oboru spadá buď do kategorie dílčích výzkumů (období, osobnosti, stylu, teoretického problému) nebo shrnujících přehledů a komparací. Samozřejmě ani Sobchacková nechce odpovédět na všechny otázky, které humanitnímu vědci klade film, nicméně ve zvolené perspektivě výzkumu primárních kódů filmové zkušenosti její koncepce uchopuje problematiku ontologie, signifikace a komunikace filmu v kontextu konkrétní divácké zkušenosti celostním a komplexním způsobem.

Studuje-li Sobchackovou filmolog, ocení na jejích textech minimálně dvě vlastnosti: jednak již nazačený návrat k prvním otázkám, návrat k tělu a vlastní zkušenosti, jednak odvahu systematicky

-
- 1) K významnějším autorům nedávné doby, jejichž koncepce má globální charakter, by dále patřil filosof Gilles Deleuze s knihami *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris 1983 (česky: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000) a *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985; a svým způsobem i dánský kognitivistický teoretik Torben Grodal (*Moving Pictures. A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997). Některé sémiotiky filmu ze sedmdesátých let by do této skupiny z jistého hlediska mohly být zařazeny také, ale na druhé straně jsou většinou zaměřeny již na specifické (sekundární) filmové kódy a nezohledňují základní otázky filmového média a divácké zkušenosti čili to, co Sobchacková fenomenologicky považuje za kódy primární.
 - 2) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma: Les structures*. Paris 1963; T ý ž, *Esthétique et psychologie du cinéma: Les formes*. Paris 1965. Deleuze a Mitry jsou jedinými autory, k jejichž knihám o filmu se Sobchacková explicitně hlásí jako k určitým pandánům své vlastní práce.

vykračovat mimo pole klasické kinematografie na nejistou půdu elektronické a digitální audio-vizuality (jež rozvrací základní premisy fenomenologie filmové zkušenosti), aniž by tím ale docházelo k jakémukoli slevování z myšlenkové důslednosti. Zdroj ohrožení stability teoretického systému je tak vtažen do centra pozornosti, aniž by byl redukován na výjimku či marginálii – a to si zaslouží obdiv.

U Sobchackové nejde ani tak o teorii filmu, jako spíše o filosofické zkoumání zkušenosti s filmem. Bude proto nutné alespoň naznačit obrysy jejího filosofického východiska. Svou fenomenologii filmové zkušenosti Sobchacková zakládá na četbě Maurice Merleau-Pontyho a jeho amerických vykladačů. Filmologovi by mohlo stačit zjednodušené nahlédnutí, že vychází z toho proudu fenomenologie, který se na rozdíl od Edmunda Husserla soustředil na konkrétní existenciální zkušenost vtěleného subjektu, aniž by ji posléze redukoval na čisté sebepoznání transcendentálního ega. Konkrétně to znamená, že zkušenost intencionálního vtěleného vědomí a percepce jako její základ jsou neredukovatelné a nelze od nich abstrahovat. Synestetická tělesná percepce je autonomní a v jistém smyslu i samostatně myslící, čili nepodřízená transcendentální redukci na konečné esence vnímaných fenoménů, jak jsou implikovány v univerzálním transcendentálním egu (laicky řečeno: vnímání nedostává význam a smysl až skrze rozum, ale je významové a významotvorné již samo o sobě).³⁾

Merleau-Pontyho existenciální fenomenologie chápe zkušenost jako konečnou a omezenou svou jedinečnou časoprostorovou vržeností do světa. Zároveň je ale díky své pohyblivosti intencionální (do světa zaměřené) tělesné vědomí uzpůsobeno k transcendování⁴⁾ této své omezenosti, přičemž za horizonty a limity konkrétní existenciální situace se mu vynořují horizonty a limity nové. Vědomí uniká limitům svého vnímání, aby naráželo na nové limity.

Vnímající vtělený subjekt vždy již také tuto svou subjektivní percepci objektivně vyjadřuje: z potenciálního zorného pole si bezděky vybírá figury, na něž zaměří svou pozornost, přitom viditelně vykonává významotvorná tělesná gesta, rozehrává svou mimiku, a tudíž klade primární rozlišovací znaménka. Tím, že žité tělo takto viditelně vyjadřuje své subjektivní vnímání, jsou položeny základy významovosti lidské existence. Je to signifikace primární (**primární kódy**), tvořící základy řeči i filmové komunikace (primární kódy), která předchází sekundárním kódům, jež odpovídají běžnému sémiotickému pojetí tohoto pojmu (patří k nim ideologie, rétorika, poetika, kódy filmového vyprávění, montáže, subjektivní kamery atd.).

Vidícímu⁵⁾ subjektu se věci nikdy nedávají aktuálně ve své úplnosti (nevidíme za roh, nevidíme za horizont), stejně jako nemůže vidět celé své tělo (a celé tělo filmu – o tom později) nebo jako nemůže objektivně vnímat, jak zevnitř svého těla vnímá druhý. Tyto sféry neviditelného ale nejsou

3) Zjednodušeně bychom mohli říci, že Husserl tíhne k ideálním strukturám, esencím a čistému egu, kdežto Merleau-Ponty k situované a konečné existenci, která připouští jen částečné poznání, k tělu, materialitě, pohybu a vnímání. V současné teorii se objevily i pokusy o husserlovskou fenomenologii filmu – srov. např. Allan Casebier, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge University Press 1991.

4) Transcendentální je to, co zkušenost předchází, činí ji možnou, a proto stojí mimo ni nebo nad ní. Transcendentní je překračující lidskou zkušenost (spíše v horizontálním směru).

5) Privilegovaná role vidění ve fenomenologii vnímání je v jistém smyslu jen symbolická – zrak totiž nelze oddělit od jiných smyslů, vždy koná v synestetické souhře se sluchem, hmatem, čichem, chutí. Vidění je tedy synonymem vnímání. Vidění je především vždy již současně haptické – naráží na hutnost věcí, vstupuje do věcí a věci naopak vstupují do oka; oko je totiž ze stejné látky jako věci světa. Motivy hmatajícího vidění, oka přebývajícího ve světě a věcí v oku Merleau-Ponty krásně zpracoval ve svých úvahách o malířství (srov. Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971), ale Sobchacková je kupodivu příliš nerozvíjí.

od viditelného neprostupně odděleny, nýbrž naopak jsou s ním propleteny a proměňují se v ně (např. když za onen roh zahneme), jsou konstitutivní součástí našeho vnímání.

Nejobtížněji pochopitelnou částí fenomenologie vnímání (a tedy i filmové zkušenosti) je pojem reverzibility neboli chiasmu (splétání). Filosoficky neškolený čtenář (jakým je autor tohoto článku) u Merleau-Pontyho i Sobchackové narazí na obtíž, která je současně klíčem k jádru věci: na to, že nelze hovořit o samotném objektu, aniž bychom hovořili i o subjektu, jenž tento objekt vnímá, že podobná simultánní existence a směna jako mezi objektem a subjektem funguje i mezi percepcí a expresí, vidícím a viděným, tělem a světem, vnitřkem a vnějškem, viditelným a neviditelným, mezi vnitrosubjektivní a intersubjektivní komunikací, mezi mnou a druhým.

Jsem tělem ve světě a nemohu než vnímat jevy tohoto světa. Ty pro mne existují vždy jen v dílčích aspektech, které obsáhnou ze své omezené časoprostorové situace. Tím, že aktivně vnímám, již současně viditelně vyjadřuji toto vnímání, a tudíž mohu být ve svém vnímání vnímán druhým. Vyjádřené vnímání druhého se mi dává jako viditelné, a proto je mohu vnímat a opět současně vyjadřovat toto vnímání jeho vyjádřeného vnímání. Cítím, že jsem a že toto je mé tělo, jež cítím zevnitř, jak vnímá, ale zároveň vím, že toto mé tělo je viditelné i zvenčí jako objekt a že viditelně vyjadřuje mé vnímání (sám vidím jeho části a vidím, že ho vidí druzí). Proto když vidím druhého zvenčí, jak viditelně vyjadřuje své vnímání, připisuji mu analogickou subjektivitu, jakou disponuji sám zevnitř svého těla (vidím, že vidí). Sebe sama si tedy částečně uvědomuji díky druhému a druhého vnímám jako druhého-sebe-samého (tzn. vím, že i on obývá své tělo zevnitř).⁶⁾

Tady je ale již načase zanechat abstraktních vstupních úvah a obrátit se k filmovému médiu a zkušenosti. Vše, co bylo řečeno o struktuře zkušenosti lidského intencionálního vtěleného vědomí, lze podle Sobchackové říci i o samotném filmu. Film je vědomím, vidí a cítí, že vidí, je intencionální, vnímá a vyjadřuje, má své vlastní tělo, a tedy i existenciální situaci. A dále: mezi filmem a divákem je interpersonální komunikační vztah, který je obdobný tomu mezi mnou a druhým člověkem.

Reverzibilní strukturu filmové zkušenosti proměňující expresi v percepci a naopak, která se rozpíná mezi divákem, filmem a nepřímo i „filmařem“⁷⁾, lze podle Sobchackové vyjádřit takto: „*the perception (act of consciousness) of (mediation) expression (object of consciousness) and/as the expression (act of consciousness) of (mediation) perception (object of consciousness)*“.⁸⁾

Percepce mediované exprese a/jako exprese mediované percepce – je to struktura reverzibility a komutace mezi percepcí a expresí, kterou si můžeme zjednodušeně představit takto: divák vnímá plátnem a projektorem zprostředkované vyjádření (filmový obraz jako viditelné vidění) vnímání (kamera vnímající svět) a současně prostřednictvím (vnitro)tělesné aktivity vyjadřuje (skrže pohyby své intencionality nebo rytmem souznění a distance vzhledem k filmu) své vnímání filmu.

Začneme tím nejneobvyklejším: film je vědomí a má tělo. Tuto premisu Sobchacková nepoužívá jako metaforu, myslí tím zcela doslovně, že film má intencionalitu a situovanou tělesnost, jež jsou svou strukturou analogické vědomí lidskému. Podobně jako lidské vědomí je vždy vědomím

6) Titulní „the address of the eye“ znamená v podstatě toto: 1. místo, kde oko přebývá (adresa jeho těla); 2. transcendování této pozice směrem k druhému (oslovení); 3. ve filmové zkušenosti (stejně jako při setkání s druhým) pak dochází ke zdvojení této adresy/oslovení: objekt, který oko oslovuje, je sám vidícím. Průsečíky a zdvojení vizuálních aktivit vytvářejí sdílené „addresses“.

7) „Filmař“ patří k nejhůře definovaným pojmům Sobchackové. Dozvíme se jen, že nejde o biografickou osobu, ani o textem implikovaného autora, ale o konkrétní, situovanou souhrnnou přítomnost osob, jež realizovaly daný film (srov. *The Address of the Eye*, s. 9). Dále se s tímto prvkem filmové komunikace pracuje jen velmi omezeně a abstraktně. Důraz je kladen na vztah film – divák.

8) *The Address of the Eye*, s. 18n.

něčeho (intencionalita), je i filmový obraz vždy obrazem něčeho. Podobně jako lidská percepce je komutována v expresi, je i vnímání filmového oka proměňováno ve vyjádření tohoto vnímání – skrze projektor, který vyjadřuje vnímání kamery. Podobně jako gesta lidského těla kladou základy řeči a komunikace, klade základy významovosti i film pomocí své pohyblivosti a gestiky: pohybem rámu, zaměřováním pozornosti, vydělováním figury na pozadí, řazením segmentů, spojováním zvuku s obrazem.

Divák proto nemůže vnímat film jako pouhý viditelný objekt, jenž lze vlastnit a manipulovat (např. jako fotografii) – vidí, že film vidí, a proto jej přijímá jako subjekt. Na rozdíl od setkání s druhým člověkem je zde ale jakoby vnitřek obrácen ven: nevidíme vidící a viditelné tělo, ale vidíme jakoby s tímto tělem směrem k objektu, na nějž se toto tělo zaměřuje. Vidíme jakoby zevnitř těla filmu a sdílíme s ním stejný objekt zájmu. Divák cítí, že vidění filmu je omezené (rámem, určitou situací vidění) a že je spojeno s určitou materialitou, a proto mu připisuje „tělesnou“ existenci, anonymní subjektivitu. To, že jsme jakoby uvnitř těla filmu, ale neznamená, že jsme s jeho subjektivitou zcela ztotožnění. Neredukovatelně zůstáváme zakotveni ve své vlastní tělesnosti a nepřestáváme být jedinečným intendujícím vědomím – proto vždy po chvilích pocitu splynutí přichází okamžiky, kdy pocítujeme diferenci mezi svým a filmovým viděním jako mezi já a vtěleným viděním druhého (ve škále od mírné distance a pocitu diskomfortu až po emocionální odmítnutí nebo apatii). Filmové vidění nikdy zcela neovládne divákovu vědomí: mezi filmem a divákem probíhá dialog dvou vidění, tj. mezi filmem a divákem je dynamický intersubjektivní vztah.

Poněkud problematický je sám koncept těla filmu. V podstatě se jím míní kinematografická technologie, která dala vzniknout danému filmu. Tato technologie není chápána jako soubor izolovaných mrtvých přístrojů, ale spíše jako prostředek bytí ve světě, jenž je sám intencionální, aktivně se vztahuje ke světu a tvoří tak významy, čili odráží se v něm určité mody vědomí. Film se má ke své technologii jako lidské vnímání k fyziologii (která je „privilegovanou technologií“). Kinematografické tělo filmu umožňuje konkrétně pobývat ve světě a vnímat jej z určité situace. Na rozdíl od kinematografického aparátu v pojetí Jeana-Louise Baudryho ale u Sobchackové chybí ideologické a psychoanalytické roviny pojmu.⁹⁾ Jde jednoduše o soubor přístrojů a procesů řízených lidmi, jež fungují jako jeden živoucí celek, aby ve vzájemné souhře viditelně vyjadřovaly své vnímání. Vnímání je viditelně vyjadřováno jako určitý tělesný styl bytí-ve-světě. Součástí (ale neoddělitelnou) těla filmu je tedy vše od kamery (vnímá) a pásu přes střížnu, kopírku až po projektor (vyjadřuje) a plátno (poskytuje tělesné hranice vnímání). Tělo filmu je tedy z hlediska diváka neviditelné, ale je ve filmové vizi vždy nějakým způsobem implikované (a to nejen

9) Sobchacková věnuje rozsáhlé pasáže své knihy kritice aparátové teorie Baudryho a Metz. Vyčítá jim, že opomíjejí existenciální situovanou tělesnost diváka, filmu i sebe sama jako teoretiků-diváků, a proto přijímají premisu naprosté determinovanosti subjektu aparátem. Nereflektují situovanou tělesnost subjektivity, a proto mohou tvrdit, že transcendentální vševnímající subjekt implikovaný filmem zcela ovládne pasivní vědomí diváka. Jinak řečeno, teorie aparátu redukuje komunikační situaci filmu na její viditelnou rovinu: film-subjekt vstoupí do bezvládného těla-diváka, zbaví jej pohybového ochromení a nahradí jeho defektní vnímání, čímž diváka uvrhne do stavu iluze, klamu. Podle Sobchackové ale to, co je neviditelné, čili aktivní činnost percepce a exprese diváka a konstitutivní tělo filmu, hraje ve filmové zkušenosti stejně důležitou roli. Právě neviditelné složky zkušenosti jsou příčinou neredukovatelné difference (kterou aparátová teorie potlačuje) mezi viděním filmu a diváka. Aparátová teorie je Sobchackovou kritizována i za své pojetí filmové reflexivity, jež předpokládá, že autoritu domněle transcendentálního vědomí implikovaného filmem a uzurpujícího diváka je třeba dekonstruovat zviditelněním konstitutivních mechanismů aparátu. Zde i v dalších krocích své kritiky se ale Sobchacková dopouští značných zjednodušení a opomíjí vývoj, jakým teorie aparátu prošla.

v sebereflexivních filmech) – a to tak, že sama tato vize odkazuje ke svému zdroji jako ke konečnému a vtělenému. Jak? Většinou především prostřednictvím konečného a situovaného rámování a jeho pohyblivosti, jež nastoluje vždy nová omezení. Vidíme, že film vidí, že si vybírá objekty svého zájmu, vyděluje figury proti pozadí, z intendovaných objektů vidí vždy jen dílčí aspekty, vždy z konkrétní časoprostorové situace a že tuto situaci může přesahovat pohybem a montáží, čímž ale vždy narazí na nové hranice své zkušenosti.

Sobchacková se obšírně zabývá otázkou, zda film může vidět své vlastní vidící tělo. Odpověď zní: ne. Pokud vidí v zrcadle kameru, je to, jako by viděl zvěčnělou a násilně oddělenou součást žitého těla, jež ve svém celku zůstává neviditelné. Nemůžeme totiž ve filmu vidět všechny mechanismy a procesy, jež daly onomu filmu vzniknout, a současně se stále dívat na tentýž film. Kromě toho snahy o zviditelnění mechanicky chápaného aparátu přistupují k tělu filmu jako k pouhému viditelnému tělu, a ne tělu vidícímu (vizuálnímu). Sobchacková tak poněkud zjednodušeně odmítá např. snahy materiálního filmu, který podle ní žitou tělesnost filmu redukuje na pouhou zvěčnělou „fyziologii“. V základu pokusů o zviditelnění filmového těla leží i logická nemožnost: i např. v Bergmanově *PERSONĚ* jde jen o reprezentaci poruchy vidění skrz nepřítomný projektor, ne o zviditelnění práce projektoru, který promítá tady a teď. Divák vidí vždy skrz projektor, a až pak může vidět – už nějaký jiný – projektor (a jeho perceptivní protějšek, kameru). Divák musí vidět skrz (transparentně) vyjadřující projektor, aby film vůbec vznikl, a až pak může zprostředkovaně vidět nějaký prvek konstitutivní technologie.

Poněkud jinak je tomu pochopitelně na (sekundární) rovině vztahu diváka s vnímající kamerou: práci kamery si může uvědomovat mnohem intenzivněji jako ne-zcela-průhlednou, může k ní mít „hermeneutický“ vztah – zde již záleží na konkrétním filmovém stylu a divákově postoji.

Aby si divák uvědomil práci filmového těla, nemusí mu tedy být stavěny před oči kinematografické přístroje, blikání okének nebo děrování celuloidového pásu. I když jeho percepce technologií prochází naskrz k cíli, jenž je vně, ve světě, zní v této percepci světa i určitá ozvěna oné technologie, je zde cítit určitý odpor, jež klade pohledu ven. Takže i když projektor funguje jako symbioticky vtělená extenze divákovy bytí zaměřené k viditelným věcem, jež společně s filmem vidí ve světě, ohlašuje se v tomto jeho pohledu i latentní přítomnost konstitutivního aparátu (např. skrze omezené pole rámu). Na vyšší rovině pak divák vidí, jak specificky vidí kamera. Kromě toho bude v mediovaném vnímání vždy citelná difference mezi dvěma odlišnými situacemi dvou odlišných těl, zjednodušeně řečeno: mezi dvěma tělesnými časoprostorovými hledisky, mezi situací kamery/projektoru a diváka sedícího v kině.¹⁰⁾

Co se týče vztahu filmu k jeho vlastnímu tělu, je zvěčňující zviditelnění technologie nežádoucí – podobně jako lidské vědomí nezná při svých pohybech anatomická tajemství lidského těla, nemusí ani film reflektovat „nelidský“ mechanismus „hodinového strojku své fyziognomie“. Když film žije své vlastní tělo zvenčí jako rozkouskované (v hermeneutickém vztahu), odcizuje se mu a staví se do situace ochromeného, hypochondrického vnímání (jeho vztah ke světu je narušen zneprůhlednělým tělem).¹¹⁾

10) Sobchacková navrhuje používat „place of viewing“ či „situation“ místo zavedeného *point of view*, protože tělo žité zevnitř nemá geometrické hledisko, nýbrž existenciální místo vidění, kde oko je formováno i jinými smysly v nedělitelně jednotném tělesném vnímání (srov. *The Address of the Eye*, s. 179).

11) Jiným případem, kdy se film (a divák) dostávají do hermeneutického vztahu k technologii, je přestrojování filmového těla za jiné tělo – kinematografie se zde jakoby převtěluje do náhradního, falešného těla. Sobchacková tento zvláštní postup analyzuje na příkladu Montgomeryho detektivky *DÁMA V JEZEŘE*. Nemožnost zviditelnění konstitutivního těla v jeho subjektivitě je zde doložena vynikající analýzou nutných odlišností mezi vnímáním Marlowa (jehož očima v důsledném subjektivním pohledu téměř celý film vidí divák) a samotného filmového těla.

Celou knihou prochází motiv sebeuvědomění¹²⁾ ještě na další rovině: otázka, jak divák a film mohou vidět své vlastní vidění (tj. vidět akt vycházející z těla, ne tělo jako objekt). Pouze děti nebo zvířata vidí jevy ve světě, aniž by si mohly uvědomit své vlastní vidění. Reflexivní vědomí dospělého člověka naproti tomu dokáže svou pozornost obrátit od viděných věcí ve světě k samotnému aktu vidění a k jeho existenciální situovanosti; divák stáčí svou pozornost od věcí na plátně k samotnému aktu filmového vidění (naproti tomu dítě či zvíře ve filmu uvidí jen viditelný objekt). Podobně i film může vidět své vlastní vidění: v případech, kdy viditelné objekty ztrácejí na apelativnosti, celý viditelný svět se stává pozadím a do popředí zájmu vystupuje jako figura sám intencionální pohyb rámování, zaměřování pozornosti, percepční syntézy, ale také váhání kamery ve světě, záměrně zdůrazňované „opravy“ hlediska.¹³⁾

Polemiku s fenomenologií filmové zkušenosti by bylo možné vést z pozic, které by kladly důraz na to, čemu Sobchacková říká sekundární kódy – čili na determinovanost tělesného subjektu kulturou, jazykem, kódy rodové identity apod. Tato cesta by ale nutně vedla k samotným kořenům fenomenologické filosofie a navíc na mnoho námitek (z feministických pozic) odpovídá v jedné z kapitol již sama Sobchacková. Zajímavějším by se mohlo jevit sledování jiné linie, bližší filmu a problematice médií.

Začneme odkazem na Gillesa Deleuze a jeho krátkou poznámku o Merleau-Pontyho pojetí filmu v *Obrazu-pohybu*.¹⁴⁾ Deleuze zde tvrdí, že fenomenologie poměřuje film s normou přirozeného vnímání, a tím redukuje jeho pohyb na prostorové pozice. Proti Merleau-Pontymu staví Bergsona, který nevidí mezi vědomím lidským a vědomím hmoty kvalitativní rozdíl. Místo premisy, že vědomí je vždy vědomím něčeho (intencionalita), tvrdí, že „vědomí je něčím“. Vědomí je imanentní hmotě, je uvnitř věcí, tedy i věci vnímají.¹⁵⁾ I když Sobchacková přesvědčivě analyzuje pohyb

12) Motiv reflexivity je příliš složitý a mnohvrstevnatý, než abychom se jím zde mohli zabývat v celkových obrysech. Zjednodušeně snad můžeme říci, že Merleau-Ponty rozlišuje primární a sekundární módy sebeuvědomování. U prvně jmenovaných nejde o běžně chápanou sebereflexi, ale o primární reflexivitu těla, které je současně vidící i viděné, přehýbá se jakoby samo přes sebe: vidí se jako vidoucí, dotýká se jako dotýkající; konkrétní já je pak sepětím vidoucího a viděného, já uprostřed věcí, které je z téhož tkaniva jako věci; oživení lidského těla nenastane sestavením jeho částí, ani aktem ducha, ale: zvláštním kontaktem mezi cítícím a cítěným (srov. *Oko a duch*, s. 10n.). Dospělý subjekt může obrátit pozornost od viditelného světa k neviditelné aktivitě svého vidění a vztáhnout je ke svému tělu: cítí za neviditelnou přítomností svých očí a jejich aktivitou své intendující já, aniž by přestával být těmato očima. Reflexivní vědomí vlastního vidění pak umožní vidět i pohled druhého (a pohled filmu) v jeho intencionální aktivitě.

Naproti tomu duch reflektující sebe sama nebo své tělo jakoby zvnějšku je něčím z hlediska fenomenologie nepřipustným – ruší se zde totiž sepjetí vědomí a těla, tělo se stává věcí a vědomí netělesným duchem. Proto Sobchacková odmítá „prvoplánové“ pokusy o zviditelnění těla filmu: implikují totiž představu transcendentálního netělesného subjektu, který může ze svého těla vystoupit a v jeho zmrtnělé celkovosti je učinit objektem vědomí.

13) V tomto bodě je možné spatřovat určitou nedůslednost a nekonkrétnost (chybí analytické příklady) autorčina výkladu: nedozvíme se totiž příliš o tom, jak konkrétně by k reflexivnímu obratu mohlo docházet a jak se takový postup odlišuje od mechanického a zvětčujícího odražení „fyzilogických“ částí těla. Autorka pravděpodobně pochybila, když tento typ sebeuvědomění dokládá opět příkladem pohledu kamery do zrcadla (s. 281). Přitom by odtud mohla vycházet zajímavá analýza, jež by se zabývala tím, co bychom v odlišném slovníku nazvali stopami aktu vypovídání ve výpovědi (srov. analýzu filmové reflexivity v návaznosti na teorii vypovídání E. Benvenista v knize Christiana Metzera, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991).

14) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 74.

15) Jde o obtížné filosofické téma, a proto je zde můžeme jen naznačit. Srov. tamtéž, s. 79; na toto téma též srov. Jean-François Lyotard, *Hmota a paměť*. In: Týž, *Putování a jiné eseje*. Praha 2001, s. 68 – 81.

filmu jako (v konkrétní zkušenosti) neredukovatelný na statické momenty, zůstává pochybnost, zda její přístup k filmu není přece jen příliš antropocentrický. Nečekáme snad od filmové zkušenosti i něco jiného než analogii setkání s druhým člověkem? Neposkytují nám některé filmy (například Vertovův MUŽ S KINOAPARÁTEM) i zkušenost vidění radikálně jiného, ne-lidského, vidění zbaveného konkrétního dostředivého zakotvení v těle, vidění jakoby z pozice hmoty, zvířete, neživých látek, kosmu, stroje apod.? Nebo: vidění vykloubeného z „přirozené“ spjatosti vnímání a vyjadřování? Vidění, které jen zírá, ale nereaguje? Tyto a mnoho dalších otázek by mohly klást Deleuzovy knihy o filmu koncepci Sobchackové.

Je příznačné, že Sobchacková se hlouběji nezabývá montáží ani střihem, pravděpodobně s předpokladem, že je lze zařadit mezi „sekundární kódy“. To je ale zjednodušující řešení: právě montáž je přece jedním ze zásadních činitelů pohybu samotného filmu, a tedy i pohybu intencionálního. Mohli bychom se dokonce ptát, zda radikální projevy montáže nejsou jednou z únikových cest, kterými se film vymyká kvazi-lidskému vědomí, tělesnosti nebo smrtelné časovosti. K méně obvyklým deviantním – mohli bychom říci „antihumanistickým“ – postupům by patřilo modernistické „odrámování“ a jiné typy „decentralizace“ (Dreyer, Straub), extrémní znehybnění (Warhol, Sokurov), stopzáběry (Vertov, Godard), obrácený pohyb (srov. HAPPY END Oldřicha Lipského), rozpojení obrazu a zvuku (Durasová, Godard), ne-lidské *point of view* (Bressonův film A CO DÁLE, BALTAZARE), konfrontace heterogenních režimů vidění a viditelnosti uvnitř jednoho obrazu, čili princip intermediality (Godard, Greenaway, Wenders, Marker). Blížíme se zde sice již sekundárním kódům, ale nemohly by snad tyto kódy zpětně ovlivňovat kódy primární (podobně, jako Sobchacková přiznává, že kulturně konstruovaná identita ženy ovlivňuje její vtělenou intencionalitu)?

K nezpochybnitelnému ontologickému úniku z pout lidské tělesnosti a časovosti ale dochází až se vstupem elektronických a především digitálních obrazů do filmu. Pozoruhodné je, že Sobchacková se tomuto tématu věnovala již před napsáním *The Address of the Eye* a v posledních letech se dokonce dostalo do centra jejího zájmu.¹⁶⁾

Petr Szczepanik

16) K tomu, jak uvažuje Sobchacková o digitálních efektech, se vrátím v recenzi knihy Vivian Sobchack (Ed.), *Meta-morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. University of Minnesota Press 2000.