

Články

KINE(O)TICKÝ VĚK

Michal Pacvoň

1. Rychlost

Oko. Strnulé oko. Je velmi daleko. Vzdálené. Můj pohled se k němu pomalu blíží. Oko reaguje na můj pohyb. Akomoduje se. Jako clona. Krouživý pohyb. Blížím se rychleji. Oko se roztáčí. Nabírám rychlost. Točí se čím dál rychleji. Letím. Víř. Závrať. Padám do něj. Stávám se vířem. Stávám se tím okem. Všechno se točí. Formy se rozplynuly. Zůstala jen *rychlost* mého pohledu. Rychlost penetrace. Rychlost destrukce forem. Čistá energie. Film?

* * *

Obývám svůj prostor. Pohybují se v něm. Odjakživa. Je rubem mého pohledu. Jeho tvorem i jeho zdrojem. Můj pohled v něm je aktivní. Má velké rozpětí akomodace. Velké rozpětí rychlostí. V tomto prostoru jsou vepsány dráhy mého pohledu. Dráha a rychlost společně vytváří formy. Formy jsou produktem pohybu mého pohledu. Nemají rám, mají své horizonty. Horizonty jsou funkcí rychlosti pohledu.

Moderní člověk je svou povahou nomádký. Je výslednicí, posledním článkem dějin zrychlování pohledu. Prostor, který obývá, je esenciálně prostorem transgrese, směřováním k nejzazšímu horizontu. Rychlost je jeho cílem, jeho touhou, jeho drogou. Neustále rozpouští formy, které jsou produktem nižších rychlostí, aby stvořil nové, s větší rychlostí, s větší energií¹⁾. Ale stává se tak závislý na vehikulích rychlosti, a na vehikulích rychlosti pohledu: strojích na vidění.

* * *

Usedlík zná dobře svůj prostor. Je konkrétní a on se v něm umí pohybovat. Ví, co na něm roste, zná jeho profil, a dokáže ho využít. Jeho pohled prochází všemi měřítky. Zná reliéf krajiny, charakteristické formy stromů a zvířat, kresbu listů, plody, hmyz, strukturu půdy, vztah tvarů mraků k počasí, léčivé i jiné užitečné vlastnosti rostlin, roční období. Jeho pohled je s jeho prostorem maximálně harmonizován. Zůstává funkcí jeho těla; spjat s tělem krajiny.

1) Jak uvidíme, atomová bomba nebo mikroprocesor jsou v jistém smyslu produktem rychlosti pohledu.

Prostředek pohybu, rychlosti, přináší radikální změnu tohoto vztahu. Jezdec na koni navazuje s krajinou vztahy jiného druhu. Nepotřebuje znát o krajině vše, pohyby jeho pohledu se stávají abstraktnějšími, rychlost dává jeho pohledu nové dimenze.

Radikálně se proměňuje jeho horizont. Už to není horizont krajiny, do něhož je vepsáno spousta jiných vždy lokálně omezených horizontů, je to horizont jeho pohybu, který se vepisuje do krajiny, a který zůstává neměnný, zatímco krajina ubíhá. Veze si svůj horizont s sebou. Rychlost jeho pohybu, rychlost jeho pohledu mu dává potenciál dobývat, podřizovat krajinu svým horizontům. Nadvazuje vztah s ne-formou, s vektory pronikání, které určují míru jeho svobody, stupeň abstrakce, který mu dává energetický potenciál, potenciál měnit krajinu.

Rychlost jeho pohybu však také zasahuje rozsah jeho vidění. Spousta věcí mu uniká, stávají se nepostřehnutelnými, jiné se vyjevují. Nezná všechny rostliny, jen ty, které se opakují, zato nadvazuje pevnější vztahy s tím, co pro něj zůstává neměnné, s noční oblohou, s formami krajiny. V jistém smyslu proniká pod povrch, přibližuje se k univerzálnímu. Vztah k místu je nahrazen vztahem k horizontu, konkrétní formy orientačními body, znaky. Jeho pohled se odpoutává od těla krajiny. Rozhýbává se. Stává se permanentním travellingem.

Pohled i tělo se nabíjejí kinetickou energií, stávají se kine(ma)tickými. Jejich kinetika snadno rozbije prostor uzavřený v pevně daných horizontech. Silou své schopnosti abstrakce, svou rychlostí, odpoutaností svého pohledu. Rychlost s sebou vždy přináší abstrakci, body se mění v linie, linie se stávají vektory pohybu, nekonečnými přímkami nesenými schopností předvídat. Pohled se mění v předvídání, v tele-vidění, ve vidění na dálku, vzniká rozdíl mezi abstraktní, abstrahovanou, tele-viděnou událostí a aktuální událostí, a tento rozdíl je zdrojem kinetické energie pohledu, jeho moci.²⁾

Pohled jezdce je tedy jakousi vyšší, abstraktnější rovinou pohledu usedlíka. Prostor, krajinu svého pohledu si nese s sebou, je univerzálnější. Se stále se zvyšující rychlostí pohybu, rychlostí pohledu, se tyto vlastnosti stanou stále zřetelnějšími.

* * *

Řidič automobilu je plně v zasetí své schopnost předvídat, žije v jiném čase, svým viděním sleduje jen omezený výběr znaků nutných pro svou jízdu. Abstrakce jeho vidění je ještě zesílená přítomností silnice, homogenní, abstraktní linie vedené v krajině, která byla vytvořena pohledem automobilisty. Člověk minulých dob, nezvyklý na takovou rychlost, na takovou energii pohledu, nedokáže pochopit silnici, nedokáže pochopit takový stupeň abstrakce krajiny.

Ještě zjevněji se nám kinematika pohledu ukáže, představíme-li si noční jízdu autem. Automobilista už se neřídí noční oblohou, jeho vztah ke konkrétní krajině je redukován na minimum. Prostor, ve kterém se pohybuje, pole jeho pohledu, vše je vytvořeno jeho rychlostí. Zbývá jen abstraktní čára silnice, LOST HIGHWAY, a znaky; prostor strukturovaný rychlostí pohybu, rychlými střihy, kinetický či kinotický prostor, *filmový* prostor.

2) Zde je třeba poznamenat, že rychlost, spojování věcí, které samy o sobě neleží vedle sebe, vytváření prostoru, kde je možné je spojit, je principem myšlení. Rychlost takto stojí u pramene lidskosti.

Automobilismus a film jsou paralelní fenomény a to nikoli jen historicky, povrchově. Film byl umožněn rychlostí pohledu, dosaženým stupněm abstrakce.

Začátek Godardova filmu ALPHAVILLE, hra světelných znaků v nočním městě; tyto znaky provázejí pohyb hrdiny přicházejícího z jiného světa, z jiné galaxie; rychlost jeho pohybu, kinematika jeho pohledu, stupeň abstrakce jeho myšlení (neschopnost počítače ovládajícího Alphaville analyzovat ho) rozvrátí město do základů. Hrdina se nepřestává pohybovat svou nesnesitelnou rychlostí, vyletí z města stejnou rychlostí, jakou do něho vpadnul, jeho trajektorie způsobí ve městě kolaps vnímání, vytvoří linii úniku, která rozkládá vše. Zastavení znamená smrt, zachrání se jen ta (Anna Karina), kterou uchvátil do svého pohybu, které předal svou rychlost, abstrakci svého pohledu. (Její metaforou je zde poezie.)

Vyšší rychlost rozkládá staré formy a stává se zdrojem nových, abstraktnějších, energetičtějších.

Film je fascinován rychlostí pohledu, snaží se ji hnát až k závratí, snaží se své obrazy nabít maximální energií.

* * *

Ve své knize *Válka a film* Virilio sleduje tuto souvislost v její nejradikálnější podobě, analyzuje souběžný vývoj filmu a aviatiky: „Film neznamená vidím, nýbrž letím.“

S rychlostí pohybu se mění nejen způsob vnímání, nýbrž také sama povaha akce, a také místo člověka, jeho těla, v jejím rámci. Člověk se stává funkcí rychlosti, rychlosti techniky, kterou disponuje, a nejen jeho vnímání, nýbrž celá jeho tělesnost dosahuje stále hlubšího a hlubšího stupně abstrakce. Pohybuje se v abstraktních, virtuálních prostorech, a souběžně s tím se odreálnuje, virtualizuje i jeho tělo.

Nejlepším příkladem tohoto fenoménu je pilot sedící v kabině vysokorychlostního letadla. Mizí poslední pouta pohledu, smyslů vůbec s konkrétní krajinou. Ještě v případě automobilu byla rychlostí jeho pohybu formována krajina, nyní je formováno přímo vnímání pilota. Smyslové vnímání není v kontaktu se světem, tento kontakt je naopak odbourán, tělo pilota i jeho smysly musí být chráněny před zničující silou rychlosti. Jeho vnímání je utvářeno technickými protézami všeho druhu, *vidění se stává nepřímým*. Jako protiváha musí být zároveň uklidňováno, musí být vytvářeno zdání, pocit jeho reality.

Do popředí se dostává interval mezi zachycením údajů a jejich zpracováním. Je třeba vidět dál, než vidí lidské oko, myslet rychleji, než myslí lidský mozek. Je třeba vidět a myslet rychleji, než jaká je rychlost letadla. Směs lidského pohledu a stroje na vidění se stává zřetelnou. V tomto prostoru *experimentálního filmu* je člověk odreálněn, potlačen, vyprázdněn, redukován na soubor dat v rámci technického dispozitivu, na svůj technický obraz, na svůj stín, už není schopen adekvátně emocionálně prožívat, je vyabstrahován ze sebe sama. Virilio tento pocit srovnává s pocitem vojáka neustále zaměřovaného stroji na číhání, nebo s pocitem filmového herce vystaveného kameře, který přichází o svůj obraz, se kterým se pak může díť cokoli.

Zrychlování pohybu, které je zprvu zejména zrychlováním pohledu, se tedy postupně a zejména ve spojení s technikou stále více stává *zrychlováním reality*, kterému už pohled nestačí. V tomto pohybu je film na hranici, je místem nejvyšší rychlosti pohledu, hranicí lidské dimenze, vyšší rychlosti reality už jsou vyhrazeny jen technickým směsím

spojujícím vysoké rychlosti s různými stroji na vidění. Film je tak spjat s rychlostí reality v okamžiku svého vzniku, a touto rychlostí je také vymezeno jeho místo v dějinách i v současném světě.

* * *

Podívejme se blíže na tuto směsici lidského pohledu a technikou vytvořeného prostoru, na povahu tohoto smyslového a tělesného odreálnění.

2. Technické vidění, perspektiva

Naložení v kádích jeden vedle druhého a napojení na počítač, který vytváří veškeré jejich smyslové počítky a kterému oni za odměnu dávají svou energii, svou životní sílu. Postupně zbaveni veškeré své aktivní složky, nejen jednání, ale zejména aktivního, svobodného vnímání, jsou redukováni na to poslední, co ještě zbývá, na život buněk v jejich těle. Tento obraz z filmu MATRIX je hraničním zobrazením, krajním stavem po století se rodícího svazku mezi člověkem, jeho vnímáním, a technikou.³⁾

* * *

Vynálezy jako knihtisk, dalekohled, fotografie, automobil, film navazují s člověkem složitou dialektickou hru. Jak už víme, každý z nich souvisí s rychlostí a s větší či menší abstrakcí prostoru, z něhož se zrodil, a kterou zrodil. Za tuto rychlost a abstrakci platíme dvojí daň. Za prvé je to určitá míra *fixace* našeho smyslového vnímání (pohled dalekohledem vidí „dál“, má větší rychlost, avšak je daleko strnulejší, akomodace oka se stává technickou záležitostí, silně omezenou možnostmi aparátu), za druhé je to *tělesné odreálnění*, které s sebou nese fyzické a psychické poruchy (strnulost vidění různými daleko-hledy, či rychlo-hledy, je provázána poruchami zraku, jejichž symbolickým reprezentantem jsou brýle).

Přirozené obrazy se stávají *technickými* obrazy, naše smyslové vnímání se stává funkcí technických aparátů⁴⁾. Na jedné straně nám vynálezy, technické obrazy, jejich rychlost, otevírají světy jinak nedostupné, na druhé straně nás do nich uzavírají a postihují naše smysly, zpasivňují je, berou jim jejich přirozenou pružnost a činí je součástí svého kontextu; dávají nám vidět to, co vidí ony, ale brání nám vidět to, co bychom mohli vidět bez nich, vtiskují náš pohled do *perspektivy*, vzdalují nás od čisté hry rodící se formy.

Text psaný v nám známém jazyku je těžké nečíst a vnímat ho jako čistě estetický objekt, jako hru forem, vyžaduje to námahu a odstup, protože jsme zvyklí texty číst, a vnímat písmena v jim příslušejícím abstraktním prostoru řeči: *perspektivou* našeho vidění takového textu je četba. A i zde, v prostoru četby, můžeme pozorovat výše popsany efekt

3) Jenže hledisko, z něhož je nám vyprávěn tento film, je pro nás radikálně nedostupné. Náš pohled, náš svět, naše řeč, to vše je součástí tohoto svazku. Nevinný pohled je stejnou utopií jako objektivní pozorovatel.

4) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994.

dalekohledu: aby byl text čitelný, musí se do našeho pohledu vepisovat z určité vzdálenosti, takže ho fixuje, omezuje přirozenou mobilitu našeho pohledu. Písmo je tak pravděpodobně jedním z prvních technických vynálezů. Zároveň je psaný text, zejména alfabizovaný, také jedním z prvních tunelů z přirozeného světa do abstraktních prostorů a jedním ze základních vehikul zrychlování. Každý nápis, každý text vytváří diskontinuitu v tkanivu vizuálního pole, zrychluje ho.

To, co vidím, je kromě rychlosti úzce spjata se vzdáleností mého pohledu, s fyzickou polohou mého těla vzhledem k pozorovanému objektu. V univerzu bez technických obrazů je tato fyzická lokalizovanost, podmíněnost pohledu nepřekročitelná, zároveň však vytváří bohatství mého pohledu, jeho mnohodimenzionální topologii. Známý je Mandelbrotův příklad koberce a jeho proměn v závislosti na vzdálenosti pohledu: od celkového vzoru, až po strukturu jemných vláken v jeho nitru.⁵⁾

Kromě vzdálenosti patří k fyzicky lokalizovanému, předtechnickému pohledu velká mobilita, práce očních pohybů. Každý obraz, který vidím, je vytvářen pohyby oka, jeho uchopení vůbec není statické, fotografické, ale naopak dynamické, aktivně se podílím na jeho vzniku. K uchopení obrazu patří trajektorie pohledu a jeho konstituce v čase. Nikoli tedy uchopení všeho najednou, dvojrozměrná momentka, zafixovaný a fixní obraz, nýbrž vyvstání formy pohybem pohledu, plastický obraz, pohyb. Fotografie je řezem v časoprostoru, homogenním výřezem stejně homogenního, strojového, *abstraktního* časoprostoru – to je *perspektiva*, kterou nám vnucuje, kterou do nás vepisuje. Přirozené, mobilní vidění je bohatší, není jako fotografie podřízeno jedinému horizontu danému homogenitou jejího prostoru, nýbrž svůj horizont tvoří v rámci svého pohybu. Nemusí volit polocelek či velký detail, svým pohybem obsáhne všechny tyto dimenze.

Tento problém stojí na začátku knihy *La machine de vision*, kde Virilio nechává promluvit umělce k tomu nejpovolnějšího, Rodina. „*Pravdivosť* diela teda čiastočne závisí aj od tejto nutnosti pohybů oka (popřípadě tela) svedka, ktorý, ak chce nejaký predmet cítiť s maximálnou jasnosťou, musí vykonať veľké množstvo drobných a rýchlych prechodov z jedného bodu tohto predmetu na druhý. A naopak, ak sa pohyblivosť očí zmení na strnulosť, pod vplyvom nejakého optického nástroja alebo zlozvyku, znamená to neznalosť a odstránenie podmienok potrebných k vnímaniu a prirodzenému zraku.“⁶⁾

Takže ve velmi známém případě běžícího koně, kterého Géricault namaloval se všema čtyřma nohama nataženými a s břichem vznášejícím se nad zemí, což podle svědectví fotografie neodpovídá žádné z fází jeho běhu, jsme svědky přímého střetu dvou optik, dvou různých způsobů konstituce obrazu. Jestliže dnes už nelze běžícího koně namalovat jako Géricault, respektive jestliže by takový obraz dnes měl jiný smysl, znamená to, že naše vidění a naše myšlení bylo od té doby podrobena proměně, fotografické, či technologické masáži, že je již přeformováno jinou *perspektivou*, je pevnou součástí jiného prostoru. *Cítění* předmětu stále více podléhá „realismu“ reprezentace, který se stává součástí našeho pohledu. Rodin měl své důvody, proč se odchýlovat od fotografické reality, chtěl svými sochami probudit citění pohledu, oživit vnímání. Géricault ještě neovlivněný

5) Benoit Mandelbrot, *Les Objets Fractals: Forme, Hasard Et Dimension*. Paris 1975.

6) Paul Virilio, *La machine de vision*. Paris 1992; cit. dle slovenského překladu *Stroj videnia* (Bratislava 2002, přel. Mária Ferenčuhová), s. 9.

fotografií maluje tak, jak cítí (i když v jeho cítění jsou samozřejmě vepsány celé dějiny technických obrazů, které tvoří pendant dějin malířství), a jeho obraz také rozhodně lépe vystihuje *pocit* rychlosti jejich běhu než jakákoli fotografie.

Jinak řečeno, naše „znalosti“ toho, jak věci mají vypadat, nahrazují naše cítění těchto věcí. Vytváří to, co jsem nazval perspektivou. Tu si lze představit jako dalekohled, který mám na očích, a který má v sobě zabudován celý soubor úprav viděného, které viděné zpracovávají do předem daných souřadnic – mikroskopických, astronomických, fotografických, dějino-uměleckých, silničních, televizních atd. Zároveň si ji však musím představit jako světy, které tvoří horizonty tohoto dalekohledu, a jejichž jsem více či méně virtuální součástí, v závislosti na podílu mého těla na tvorbě tohoto světa a na mém pohybu v něm.⁷⁾ Stroje na vidění vytváří své světy, které jsou stejnou součástí perspektivy jako stroj sám. S přibývajícím časem, se stále větším množstvím stále dokonalejších a rychlejších technických obrazů tak roste množství úprav viděného a klesá aktivní podíl pohybu našich očí, stáváme se stále virtuálnějšími obyvateli stále četnějších světů: přibližujeme se virtuální závratí filmu MATRIX.

3. Virtualizace těla a psychická kompenzace

Druhým aspektem zrychlování reality a technických obrazů, který je přímým důsledkem perspektivy, je již naznačené odreálnění, virtualizace našeho těla, světa a vnímání. Toto odreálnění je provázené invalidizací, jež vyvolává psychickou kompenzaci, a to zejména prostřednictvím snů a fantazmat (zde se otevírá prostor nejen pro kinematografii, ale pro všechny druhy fikce).

„Aniž bychom o tom vůbec měli tušení, stali jsme se dědici a následníky hrozné příbuznosti, vězni dědičných skvrn přenášných nikoli už geny, spermatem, krví, nýbrž *nevýslovnou technickou kontaminací*.“⁸⁾

Každý technický vynález, každý pokrok techno-vědy, zanechá své stopy buď na osobním, nebo na sociálním poli, za jeho výkon platíme redukcí některé z dimenzí námi žitého světa. Už vynález knihtisku podle Virilia vyrobil masu hluchoněmých, společně předčítání totiž nahradilo osamělé čtení; následují poruchy zraku způsobené umělým osvětlením a jeho fixací optickými přístroji; ztráta kontaktu s žitým prostorem díky rychlosti dopravy a komunikace; rozbití celistvosti smyslové percepce díky telefonu, němému filmu, fotografii, radaru atd.; poruchy paměti, skutečná amnézie, která provází nástup všech médií „nahrazujících“ paměť od knihy, přes fotografii, až po digitalizaci všeho; poruchy komunikace způsobené všemi prostředky náhradní (rychlejší) komunikace a pokračující ztrátou konzistence prostoru, ve kterém žijeme⁹⁾; atrofie všemožných

7) Perspektiva je to, co chtěl Husserl uzávorkovat aktem EPOCHÉ.

8) Paul Virilio, *La bombe informatique*. Paris 1999, s. 48; celá pátá kapitola se zabývá vznikem techno-biologické směsi, zhoubnými vedlejšími účinky pokroku a jejich psychickými kompenzacemi.

9) Rostoucím úbytkem konzistence prostoru mám na mysli všechny jeho diskontinuity, poruchy jeho povrchu a tunely, kterými jsou jak dopravní tepny (silnice, metro), tak zejména komunikační trhliny v tkani-vu skutečnosti (telefon, mobilní telefon, Internet), které způsobují, že nevidím, co se odehrává metr ode mě, ale vím, co se děje na druhém konci světa. Tento stav se dá přirovnat ke smetišti, na kterém vedle

svalů vyvolaná používáním všech možných vehikul. Nemluvě o poruchách, které vyplývají z celkové virtualizace těla a života, mezi něž patří různé typy psychických poruch jako je anorexie, různé sexuální problémy, permanentní paranoia, která je vedlejším produktem permanentního pohybu a která je typickým znakem amerických románů i filmů, různé citové problémy související s neschopností správně odhadnout a vyhodnotit, cítit svět kolem nás, jelikož naše tělo a náš mozek na to už nejsou „stavěné“, a tak dále...

Dobrou ukázkou tohoto souběžného vývoje techniky a virtualizace našich těl je souběžný pokrok medicíny a pokles naší schopnosti plodit a rodit děti. Fakt, že velká část dětí by se dnes bez pomoci medicíny vůbec nenarodila, je alarmující. Technická *perspektiva*, jejíž jsme oběťmi, je dnes už pro nás zároveň otázkou přežití.

* * *

Každá paralýza něčeho v našem těle, nějaké struktury našeho světa, nebo porucha v komunikaci vyvolává psychickou kompenzaci. Potlačená, atrofovaná, nebo už neexistující část těla, či struktur, v nichž se toto tělo pohybuje a které k němu neodmyslitelně patří (existenční, existenciální a sociální kontext), se chová podobně jako potlačený a vytěsněný psychický obsah. Její psychické obsazení se realizuje jinými cestami, prostřednictvím snů, náhradních úkonů, představ a fantazmat. Může být sublimováno, nebo také vyústit v těžkou psychickou poruchu.

Nesmírné bujení fantazmatických, snových a náhražkových příběhů a světů je psychickou odpovědí na technologickou virtualizaci, je rubem techno-vědecké perspektivy ve smyslu, v jakém jsme si ji definovali.

Kdo přijde o nohu, sní o tom, jak běhá neskutečnou rychlostí; bujení atletiky a umělého vytváření svalů je logickou odpovědí na ztrátu pohybu našeho vlastního těla; prodloužením této optiky dospějeme k mýtu o Supermanovi, fyzickém nadčlověku. Podobně odpoví na fixaci našeho zraku, na ztrátu jeho přirozené mobility, je snění o jeho kinematické rychlosti, hledání nové závrtné logiky obrazů, bombardování obrazy, film. Realizaci těchto fantazmat opět přináší technika, stejná technika, která je jejich příčinou; ocitáme se tak v bludném kruhu, kdy technika způsobuje odreálnění těla, které v něm vyvolává touhu realizovat se, ta je však prostřednictvím psychických procesů zveličena a vytváří nová fantazmata, která si vyžadují novou techniku.

„Postupně zbavování přirozeného použití našich receptivních orgánů, naší smyslovosti, jsme stejně jako tělesně postižení pronásledováni jistým druhem kosmické přehnanosti, fantazmatickým zkoumáním různých světů a modů, v nichž už by pro staré ‚zvířecí tělo‘ nebylo místo a kde by se uskutečnila naprostá symbióza mezi člověkem a technologií.“¹⁰⁾

Nakonec už nebudeme žít své tělo, ale pouze sny a fantazmata svého těla, a to prostřednictvím technických protéz a virtuálních světů.

Jak už jsem řekl, je kinematografie nutnou odpovědí na rychlost automobilu, na abstrakci prostoru, který přináší, a na virtualizaci těla, která ji provází. Film je produkcí

sebe leží různé věci bez jakékoli logiky, bez jakékoli geologické či jiné příčinnosti, nebo k díky přílišnému cestování hyperprostorovými tunely porouchanému tkanivu časoprostoru, se kterým se můžeme setkat například v knihách Douglase Adamse.

10) P. Virilio, *La bombe informatique*, s. 49.

snu, továrnou na sny, *upířským strojem, který kompenzuje můj nedostatek reality*, ale nejen to, to je jenom jeho odvrácená strana, brýle, které doplňují jeho optickou mohutnost. Pozitivně je kinematografie nutnou součástí stroje na vidění, technickým vynálezem umožňujícím vidět to, co bylo dosud za horizontem mého pohledu, nutným doplňkem rychlosti automobilu a letadla, bez něž by tato rychlost byla pro mé vnímání a pro mé tělo nejen nesnesitelná, ale také nezachytitelná a nezpracovatelná.

* * *

Podívejme se na jeden den dnešního nomáda, cestovatele vysokými rychlostmi, obývajícím svůj vysoce abstraktní prostor technokultury. Sen; probuzení; opuštění bytu; použití některého z vysokorychlostních prostředků; zpravodajství z jiných světů prostřednictvím některého z médií; komunikace se vzdálenými světy prostřednictvím telefonu (obojí je jen dalším zvyšováním rychlosti); vystoupení z prostředku; kancelář, kterou lze přirovnat ke křižovatce, nádraží, či kabině vysokorychlostního letadla; Internet, telefon, neustálý běh mezi naprosto diskontinuitními událostmi, nošení se do vzdálených světů, jenže v reálném čase; čas je reálný, jenom mé tělo ne, nikdy nejsem tam, kde je ono, snad jen na toaletě, při rozhovoru s člověkem, který je pro mě stejně prchavý jako adresát telefonního hovoru, jen další průchozí zeď; obchodní dům, virtuální bludiště, smetiště všeho možného v leccm připomínající Internet; opět dopravní prostředek; večer film nebo televize, další cestování mezi světy, s tělem strnulým, „odpočívajícím“ po náročném dni; sen, probuzení, sen. Oči upřené kupředu, neustále jednám v „reálném“ čase, který však není časem mého těla, stále oddělen, vysunut ze sebe sama, pohlcen abstraktními světy, nutností rychlosti, neustálým dobýváním krajiny, která se na mě žene šílenou rychlostí, rychlostí mého pohybu.

Představme si to vše zvnějšku, odhlédneme od obsahu virtuálních či vzdálených světů a sledujme pouze tělo, jeho pohyb: mísí se tu křečovitě, nárazovitě pohyby se strnulostí, tělo je po velkou část času jen jakýmsi přívěskem, podivným, nesmyslným zbytkem, přežitkem z pravěkých dob, musím mu dostát, nakrmit ho, napojit, nechat ho vyspat se, občas nějaký ten kybernetický orgasmus. Tělo už dávno přestalo stačit neustálému zrychlování, nestíhá se přizpůsobovat, stává se popelnicí odpadních jevů. Stáváme se neurotiky, psychotiky, paranoiky, trpíme celou řadou psychických, sexuálních a afektivních problémů.

Co se děje v tomto pohybu závratnou rychlostí, pokud zrovna netelefonuji, nečtu noviny, nesleduji televizi, pokud na moment vystoupím z této závratně ubíhající reality? Prázdný, strnulý pohled cestujícího v metru, soustředěný, prázdný pohled řidiče, vyprázdňení, které se člověka zmocňuje v okamžiku, když vypíná televizi, závratné, nervózní těkání spojené s hlubokou nepřítomností, když opouští svět Internetu.

„...Nasednout na zvíře nebo do samohybného vozu znamená připravit se na zesnutí v okamžiku odjezdu, abychom se znovu zrodili s okamžikem příjezdu (maličko zemřít...). V čekání cestovatele se rychlost ztotožňuje s předčasným stárnutím, čím víc se pohyb zrychluje, tím běží čas rychleji, tím víc je okolí zbaveno významu a přemístění se stává špatným vtipem...“¹¹⁾

11) P. Virilio, *L'horizon négatif*. Paris 1984, s. 43.

Prázdnota, nepřítomnost, odtělesnění, odreálnění. Vlastně stejný účinek jako při dlouhé jízdě na horské dráze. Kinetóza. Nemoc z vysoké rychlosti. Nikoli však z naší vysoké rychlosti, nýbrž z vysoké rychlosti našich technických prostředků. Jsme urychlováni, sami však zůstáváme nehybní.

* * *

Kinematický věk. Kinematografický věk. Všechno je film. Sledujeme tento film, respektive tyto filmy, ubíhající soubor dat bez jakékoli vnitřní souvislosti, a tyto filmy jsou naší percepční základnou, už se nejedná o integrální soužití našeho těla opatřeného smysly se stejně tělesným, fyzickým světem, nýbrž o soužití našich náhradních smyslů s technickými obrazy světa, které tvoří jakýsi abstraktní rámec pro život našeho těla.

Respektive všechno byl film, v dávných, pomalých dobách. Dnes se pohybujeme v jiných, digitalizovaných, ještě daleko abstraktnějších rychlostech. Na rovině těla jsme dospěli ke genetickému kódu, na rovině techniky k digitálnímu, k této univerzální bázi, k systému informace a v doméně rychlosti k okamžitému pokrytí celého světa. V rámci Země už není kam zrychlovat. Nastupují jiné formy rychlosti, jiné formy zrychlování spojené s vytvářením biologicko-technických směsí, jejímž dobrým příkladem je člověk opatřený mobilním telefonem. Vstupujeme do éry fúze digitálního s genetickým.¹²⁾

4. Létaající oči

Malíř provádí pokusy se svým viděním, tlačí si na oko, otáčí jím, vychyluje ho co nejdále z jeho přirozených pohybů. Ale nestačí to, v zoufalství experimentování si vyloupne oko, a hodí ho na zem. Oko se začne kutálet po zemi, zapadává do všemožných štěrbin, vidí svět z nemožných perspektiv. Začne se radovat ze své svobody a běží si kam chce. Zoufalý malíř se za ním žene, snaží se ho dostihnout, ale osvobozené oko se nechce nechat chytit...

Tento obraz z filmu Sidneyho Petersona je karikaturním zobrazením naší situace: snažíme se dostihnout náš stroj na vidění, reintegrovat ho, ale místo toho se ztrácíme v neuvěřitelných světech, které nám otevírá.

* * *

Dosud jsme sledovali vývoj dvou fenoménů: proměnu vnímání spojenou se zvyšováním rychlosti a vliv rozvoje technických obrazů na vnímání, potažmo na naše tělo. Oba fenomény jsou samozřejmě propojeny celou řadou těsných vazeb. Toto propojení se se zrychlováním reality stává stále hlubším, až v kinematickém či kinematografickém věku oba stroje, stroj na vytváření rychlosti, či stroj abstrakce, a stroj na vidění, splývají.

12) „Válka zítřka [...] se tedy bude odehrávat [...] v laboratořích otevřených zářné budoucnosti *transgenových* druhů, které by se měly lépe adaptovat na znečištění těsné planety zavěšené v telekomunikačním éteru.“ P. Virilio, *La bombe informatique*, s. 160.

Odtud Viriliova fascinace leteckým průzkumem během první světové války, změnou vnímání, kterou přinesl a kterou vnesl do kinematografie. Letadlo vneslo do válečné reality novou, vyšší rychlost, ta se však nejprve projevila hlavně v kvalitě jeho *stroje na vidění*, spíše než v jeho roli zbraně. Spojením letadla a kamery se uskutečňuje technický sňatek pohybu a vidění, který byl do této chvíle záležitostí člověka, jeho těla.

* * *

Ve stejné chvíli, kdy jsou dobývány poslední výspy zemského povrchu (severní a jižní pól), a kdy se jistým způsobem završuje pole působnosti lidského oka, se tak otevírá prostor pro nové horizonty, pro nové světy technických a filmových obrazů.

Jestliže akcelerace reality byla cestou ženoucí se za stále ubíhajícím horizontem, v okamžiku dosažení posledních zemských horizontů tato cesta nekončí, vytváří se nové virtuální, či falešné horizonty¹³⁾ (cesta k nejmenším částicím, k počátku vesmíru, cesta k tajemství života, cesta na měsíc, cesta k dokonalé společnosti...; jiným aspektem téhož je neustálý běh za rekordy, běh za stále rychlejšími auty se proměnil v běh za stále rychlejšími procesory, všudypřítomný atletismus, jehož symbolem je Guinnessova kniha rekordů). *Tyto virtuální horizonty jsou však už čistě záležitostí spojení technických obrazů s logikou rychlosti a výkonu. Cesta do nitra hmoty?* Kdo kdy viděl proton nebo neutron? Maximálně podivné čáry na výstupu z urychlovačů, těchto podivných strojů na vidění do nitra hmoty. Zato výkony atomové bomby zná každý. Pro člověka jsou tyto dimenze, tyto virtuální horizonty už jen čistě kinematografickou záležitostí. Jsou mimo dosah jeho smyslu, jeho těla, které může zakoušet maximálně jejich výkony a jejich dopady na něj.

* * *

Film si hraje s našimi obrazy, nechává je ožívat ve světě, v realitě, která už vůbec není lidská, je to technická či techno-vědecká realita obydlená lidmi, či jejich obrazy. Jedná se o zásadní přelom: rubem spojení člověka s technikou, futuristické fascinace technikou a rychlostí, Vertovovské proměny ve stroj, v oko-kameru, v pohyblivý aparát na produkci technických obrazů, rozpadu dimenzí či jejich „osvobození“, je zjevení upírů v německém expresionismu, oddělení obrazu člověka od jeho nitra, od jeho duše.

Osvobozený pohled se odděluje od našeho lidského těla, nabírá kinematickou energii, rychlost letadla a jiných technických strojů na produkci rychlosti, a z výšky, ze vzdálenosti dané jeho rychlostí, potom pozoruje své tělo, které je už jen pouhým stínem, pouhým terčem zbaveným obsahu i svých přirozených dimenzí.

Film je vampýrský, protože člověku dává tuto svobodu pohledu, dává mu tuto rychlost, prohlubuje v něm tuto *propast mezi realitou virtuálních strojů na vidění a realitou jeho těla*, jeho přirozených dimenzí. Ale nejen to, film dává realitě virtuálních strojů duši, dává nám prožívat to, co je jinak chladné a vzdálené, vytrhuje nás z našich těl

13) P. Virilio, *La bombe informatique*, kap. III. Podle Virilia je Hollywood jen pokračováním amerického dobývání Divokého západu, Amerika je oním neustále ubíhajícím horizontem, pohybem vpřed, přerazujícím všechny hranice. To nikoli Hollywood je továrnou na sny, nýbrž sama Amerika je snem...

a projektuje nás do reality technických obrazů¹⁴⁾, injektuje naše pocity do prázdných slupek.

Tento vampýrský efekt se však stává životní nutností v okamžiku, kdy mé tělo žije v neustálém stínu nebezpečí, kdy je zbavováno svých obrazů (fotografických, rentgenových, tepelných, genetických...), které mohou být kdykoli bez jeho vědomí použity proti němu. Černá magie, která umožňuje zabít člověka, aniž by se cokoli dělo v dosahu jeho smyslů. Filmový Nosferatu tak jenom tělu „navrací“ kus jeho reality, o který ho připravily technické obrazy, technické stroje na vidění.

* * *

Teprve optika filmařů-leteců z první světové války, letecká optika proměnlivých dimenzí a obrazů obdařených vlastní mobilitou, vlastní rychlostí, pronikne k podstatě filmu, uvolní jeho energii. Ruská škola filmové montáže a filmová avantgarda se pokusí proniknout k jejímu jádru, pracovat přímo s touto energií, učinit z filmu čistou kinetiku, objevit čistou filmovost či fotogenii. Jejich výsledky jsou pozoruhodné.

Jenže umění přichází vždy až v druhém sledu, vtiskuje se do prostoru otevřeného novou rychlostí reality, novým typem technických obrazů. Jinak řečeno, kinematografie je součástí kinematického věku, věku, ve kterém se společně s letadlem náš pohled odlepjuje od Země, věku závratě automobilové rychlosti, věku pádu klasické fyziky a otevření perspektivy relativity dimenzí a zákona neurčitosti. Věku, kdy naše smysly opouštějí naše tělo a stávají se součástí technických dispozitivů.

Film jako umění, filmová avantgarda, zaplňuje mezeru, kterou tento nový stav reality vytváří v naší imaginaci, hledá skryté prožitkové a estetické zákony vlastní této nové realitě. Filmaře popadá zavrať před nesmírnou perspektivou, která se před nimi otevírá. Pro Epsteinu, Vertovu, Clairu, Ejzenštejna, Ganceho a další byl film uměním ve stadiu zrodu, nedochůdčetem, které zatím může jen tušit své možnosti. Budoucnost ukáže, že toto stadium bylo jedním z jeho vrcholů. Příchod zvuku znamená radikální zpomalení kinematické (kinematografické) rychlosti, opět i když jen iluzorní spojení dimenzí, a v jistém smyslu také konec kinematického věku. Budoucnost patří raketovému pohonu, novým médiím a atomové energii. Film se stane součástí nových optik.

Michal Pacvoň (1973)

Překladatel. Věnuje se filosofii filmu a literatuře.

Citované filmy:

Lost Highway (David Lynch, 1996), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowski, 1999).

14) Není to samozřejmě jen záležitostí filmu, nýbrž všech médií.

SUMMARY

THE KINE(O)TIC AGE

Michal Pacvoň

Film is fascinated by the speed of vision, it tries to drive it to the point of giddiness, it tries to charge its images with maximum energy. This text deals with the nature of the sensory and physical "unreal", the composite of human vision and the technique of created space. The essay is inspired by the work of Paul Virilio, especially by his book *War and Cinema*, in which the author analyses the parallel development of film and aviation.

With speed of movement, not only does the manner of perception change, but also the nature of the action itself, and also the place of man, his body, within it. Man becomes a function of speed, the speed of technology available to him, and not only his perception, but his entire corporeality acquires an increasingly deeper level of abstraction. He moves in abstract, virtual space and, concurrently with this process, he becomes unreal, and his body is virtualised.

The best example of this phenomenon is a pilot sitting in the cockpit of a supersonic plane. The last bonds of vision, indeed of the senses themselves, break from the tangible landscape. In the case of the automobile, the landscape was formed by the speed of its movement; now the pilot's perception is formed directly. Sensory perception is not in contact with the world; on the contrary, this contact is eliminated, and the pilot's body and his senses must be protected against the destructive force of speed. His perception is shaped by technical prostheses of all kinds, *vision becomes indirect*, but it must also be subdued, semblance must be created, a sense of his reality. The fusion of human vision and vision machines become explicit. In this space of *experimental film*, man is rendered unreal, suppressed, emptied, reduced to a file of data within a technical dispositive, reduced to his technical image, to his shadow; he is no longer able adequately to experience things emotionally, he is abstracted from himself. Virilio compares this feeling with that of a soldier constantly being located by detection devices, or with the feeling a film actor has in front of a camera who loses his image, an image whose subsequent destiny he cannot control...

The acceleration of speed, which is initially the acceleration of vision, in particular, thus gradually, and especially in association with technology, increasingly becomes the *acceleration of reality*, for which human vision is no longer sufficient. Film lies on the border within this movement, it is the place of the highest visual speed, the border of human dimension, the higher velocities of reality are now reserved only for technical composites linking high speeds with various vision machines. Film is thus bound with the speed of reality at the moment of its origination, and this speed also determines its place in history and the modern world.

Translated by Veronika Poppová