

Články

FILM NEZNAMENÁ VIDÍM,
NÝBRŽ LETÍM*

Paul Virilio

Psal se rok 1861, když pozorování koles parníku, na kterém plul, vnuklo budoucímu plukovníku Gatlingovi nápad na kulomet s válcovým zásobníkem na kliku. V roce 1874 se Francouz Jules Janssen inspiroval bubínkovým koltem (patentovaným v roce 1832) a vynalezl svůj astronomický revolver, který uměl opakovaně fotografovat. Etienne-Jules Marey použil jeho myšlenku a sestrojil svou chronofotografickou pušku, která umožňovala zaměřit a fotografovat objekt přemisťující se v prostoru.

Generál Jourdan v roce 1794 zvítězil u Fleurusu částečně díky informacím opatřeným „Odvážlivcem“ (*Entrepreneur*), prvním pozorovacím balonem na bitevním poli. V roce 1858 získává Nadar první snímky z balonu. Během americké občanské války používaly vojenské síly Unie balony opatřené kartografickým telegrafem. Brzy vojáci používají nejrozmantější slepence: drak s kamerou, holub s fotoaparátem, balon s kamerou. Ty předcházely intenzivnímu využívání chronofotografie a kinematografie z malých průzkumných letadel (několik milionů snímků získaných během první světové války)... než přišlo pokrytí jihovýchodní Asie americkým letectvem používajícím kolem roku 1967 stroje bez pilota, které přelétaly nad Laosem a posílaly své informace do centrál IBM v Thajsku nebo v Jižním Vietnamu. Už *neexistuje přímé vidění*, během nějakých sto padesáti let se pole střelby proměnilo v pole natáčení, bitevní pole se stalo civilistům dávno zakázaným filmovým jevištěm.

Během první světové války byl David Wark Griffith jediným americkým režisérem oprávněným odebrat se na frontu, aby tam natočil propagandistický film pro Spojence. Ve chvíli, kdy v Evropě vypukla skutečná válka (v létě 1914), natočil syn veterána války Severu proti Jihu a bývalý divadelník Griffith ve Spojených státech velkolepé bitevní scény ZROZENÍ NÁRODA. V tomto filmu je bitevní pole ukázáno v celkovém záběru natáčeném z kopce. Režisér stál v situaci Petra Bezuchova, hrdiny VOJNY A MÍRU Kinga Vidora a Maria Soldatiho (1955), který pozoroval Borodinovy boje se všemi riziky přímého vidění. Griffith skutečně natáčel „svou válku“ ani ne tak jako epický malíř, ale spíše jako správce jeviště, který si s extrémní pečlivostí zaznamenává nejmenší pohyby, jež se mají na divadelní scéně odehrát. Karl Brown vypráví: „Věděli jsme, kam umístit každý kanón. Znali jsme každý pohyb každé části davu. Říkám části, protože každý z nich

*) Parafráze Nam June Paika. (Sloveso *voler* znamená jak létat, tak krást, takže druhým stejně dobrým překladem titulu by byl slogan: film neznamená vidím, nýbrž kradu. Pozn. překl.)

podléhal jednomu pomocnému režisérovi, jednomu z početných Griffithových asistentů, kterými byli mimo jiné Victor Fleming, Joseph Henabery, Donald Crisp.¹⁾ Celá akce nebyla řízena megafonem, protože uprostřed výbuchů a detonací slepých nábojů by nebylo slyšet rozkazy, nýbrž jako u námořnictva, semaforicky pomocí série vícebarevných vlajek.

„S výjimkou davových scén by však kterýkoli dnešní amatérský filmař mohl zopakovat podmínky tohoto natáčení a disponoval by přitom,“ píše Kevin Brownlow, „daleko většími prostředky než Griffith a jeho věrný kameraman Billy Bitzer, který neměl ani fotoelektrické články, ani zoom, ani lehké kamery, nýbrž jen těžkou ručně poháněnou dřevěnou kameru Pathé. Navíc, protože neměl ani osvětlení, používal Bitzer zrcadla k přeorientování slunečního světla. Výsledky jsou nicméně pozoruhodné...“²⁾

Na konci minulého století Billy Bitzer točil něco, čemu se říkalo „ukázky pohybu“, malé filmy určené pro sály music-hallů, inspirované filmy bratří Lumièreů; krom toho byl za zuřící španělsko-americké války jménem American Mutoscope Company vyslán na Kubu. Přestože Bitzer v roce 1898 natáčel filmy se svou kamerou Mutograph připevněnou na nárazníku lokomotivy puštěné na plný chod, kinematografie, kterou dělal s Griffithem, je ještě kinematografií indického salonu, kde se promítá PŘÍJEZD VLAKU: sleduje pohyb z vnějšku, statickým způsobem, je v první řadě pohledem na to, co se hýbe. Kamera reprodukuje okolnosti běžného vidění, je celistvým svědkem akce a i když je určena k záznamu, k odložení, síla jejích obrazů spočívá v tom, že v koherentním časovém celku poskytne divákovi iluzi blízkosti.

Vzpomeňme si, že mnozí filmaři, aby se maximálně vyhnuli montážním střihům, měli ve zvyku zkoušet předem celý film od začátku až do konce. Měřila se při tom délka každé scény, aby bylo známo přibližné trvání filmu. Tento typ natáčení, ve dvacátých letech často používaný v Německu, ovlivnil režiséry, jako byl například Carl Dreyer, kteří se budou snažit prostřednictvím *reálné* jednoty místa vytvořit *umělou* jednotu času, čímž ilustrují úvahu Waltera Benjamina o filmu, „který poskytuje látku simultánní kolektivní recepci jako to odjakživa dělala architektura“.³⁾ Právě toto *odjakživa* architektury vládne nad kinematografií na začátku 20. století, hlavně v Evropě. Světlo kinematografie nestojí proti neprůhlednosti látky architektury (camery obscure), stejně jako elektřina je pouze nečekaným technickým měřítkem jejího trvání, *novým dnem*, a architektura odolává nihilismu střílející kamery stejně jako před pěti sty lety odolávaly hradby staré pevnosti kinematice dělostřelectva, než zmizely zničeny oslnivým vývojem jeho palebné síly.

Protože neměl kameru, použil Oskar Messter na konci 19. století jako temnou komoru pokoj, ve kterém bydlel. Úplně ho zatemnil, nechal jen malou díрку z ulice, a k posunování čistého filmu používal mechanismus své promítačky. Messter předešel teoretiky *kammerspielu*, kteří si jako například Lupu Pick mysleli, že *nesnesitelný tlak času*

1) Kevin Brownlow, *Hollywood: The Pioneers*. London 1981, s. 63. Nenahraditelné dílo Kevina Brownlowa a Johna Kobala, který zpracoval fotografickou část. Četné zde komentované pasáže jsou výňatky z této knihy.

2) Tamtéž, s. 64.

3) Walter Benjamin, *Dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 38.

a místa může nahradit psychologii herců. V roce 1925 natáčí Dreyer film PÁN DOMU ANEB TYRANŮV PÁD v tom nejskromnějším možném prostoru, v bytě o dvou pokojích, který byl do nejmenšího detailu vytvořen ve studiu. O dva roky později uskutečňuje svou JANU Z ARKU v jedinečných kulisách, ve skutečně kompaktní architektuře postavené u bran Paříže. Plán natáčení se chronologicky shodoval s vývojem skutečného procesu. A v této souvislosti si můžeme vzpomenout na slavnou Edisonovu *Černou Mary*, na tuto jinou *cameru obscuru*, která sloužila zároveň jako studio i jako projekční sál a která se otáčela, aby svými otevíratelnými boky zachytila co nejvíce slunečního světla.

Vystavení (*exposition*) logice chronologie záludně nahrazuje bývalou délku fotografické expozice; architektura kulis s jejich objemem a příčkami rozdělujícími prostor nahrazuje volné montážní sekvence a vytváří elipsu vyprávění. Trochu jako má dcerka, která když se přemisťuje z jedné místnosti bytu do druhé a když v každé z nich vidí oknem svítit slunce, tak si myslí, že skutečně existuje vícero sluncí – podobně je kinematografie nastolením nezávislého a ještě neznámého cyklu světla, a jestliže má fotografie problémy hýbat se, pak hlavně proto, že rozhýbat kinematický čas, vnímat ve starém nehybném a rigidně uspořádaném prostředí jeho osobitou rychlost, jsou pro pionýry operace jak podivuhodné, tak obtížně objevitelné.⁴⁾

Když v 18. století inženýr Joseph Cugnot vynalezl samohybný pohon, demonstroval ho především tím, že svůj vojenský nákladní vůz pustil proti zdi, kterou zničil. Je zajímavé, že o století později bratři Lumièrové demonstrují *kinematickou samohybnost* projekcí filmu nazvaného DÉMOLITION D'UN MUR (*Zničení zdi*): nejprve se zeď zřítí v oblaku prachu, a potom je scéna puštěna obráceně, takže se zeď znovu postaví, čímž byl zaveden filmový trik. Mélièsovi se také zalíbí opakování tohoto rituálu nehodou způsobené destrukce, vzpomínáme si na epizodu z filmu CESTA DO NEMOŽNA, natočenou v roce 1904, kde *automaboulof* vědců z Institutu nesouvislé geografie znovu provádí výkon Cugnotova nákladního vozu, když proráží zeď hostince; následující záběr ukazuje vnitřek hostince, kde klienti nadále klidně večeří, a pak najednou dochází k proboření, jako kdyby si zeď přese všechno podržela kinematický čas. Později už se režiséři nerozpakují přejít z jednoho záběru do druhého způsobem, který nutí herce procházet zdmi a otevírat dveře v domech bez průčelí, kdy se divákům z profilu ukazují příčky kulis, které jsou stejně tenké jako mezery oddělující obrazy na filmu.

Když takto jednají, ukazují režiséři, že si nejsou příliš dobře vědomi posuvu kinematického času, protože zanedbávají to, že i v omezené architektuře je všechno stále problémem rychlosti, motor-kamera zadržuje svou potenciální energii a funguje tak po způsobu oněch Pagnolových školáků, kteří na svém malém školním dvorku neběhají, aby jim připadal větší.

* * *

Když na konci první světové války Griffith přijíždí na francouzskou frontu natočit svůj agitační film, archaická část války už dávno skončila s bitvou na Marně. Ta byla poslední

4) Známa úvaha Waltera Benjamina o jdoucích pendlovkách, jejichž přítomnost je nepochopitelná na divadelním jevišti, ale na plátně mohou vhodně zasáhnout do akce. Benjamin v tom vidí reciprocitu akce mezi předmětem a člověkem, který může účinně sloužit *materialistické myšlence*; dnes v tom vidíme spíše důkaz nezávislosti kinematického času.

romantickou bitvou a režisér se ocitá před statickým konfliktem, kde hlavní akce milionů lidí spočívá v přichycování se k terénu, ve kterém se maskují celé měsíce, někdy i roky jako u Verdunu, na místě, kde se strašlivým způsobem množí hřbitovy a masové hroby. Režisér starých bitev Griffith je náhle neschopen vyměřit události, které vyplývaly z bleskového vývoje věd a nových technik, které zdůrazňovaly více prostředky než cíle, a o kterých sám skoro nic nevěděl.

Nesmírné bitevní pole, které měl před sebou, pozorováno pouhým okem podle všeho sestávalo z ničeho, nebyly tam už stromy, vegetace, ani voda, ba dokonce ani země. Bez zápasu muže proti muži se pár vražda-sebevražda ztratil z dohledu, mezi německými a spojeneckými zákopy a spojovacími chodbami vzdálenými od sebe jen šedesát či osmdesát metrů nabývá slavný slogan „nikdo neprojde“ jiný smysl, neprojde už skutečně nikdo. Mnoho bojovníků z první světové války se mi svěřilo, že když zabili nepřítel, alespoň nikdy neviděli, koho zabíjeli, jiní teď měli na starost, aby viděli místo nich. Tuto abstraktní oblast, kterou Apollinaire přesně popisuje jako místo slepé, nezaměřené touhy, vojáci poznávali jen prostřednictvím trajektorie své střelby („Má touha je tam, kam střelím...“⁵⁾), teleskopické tíhnutí k imaginárnímu přiblížení, *zformování* zmizelého spoluhráče/protivníka před jeho pravděpodobným rozmetáním.

V nečekaném fázovém posunu nepřímého vidění nemá voják ani tak pocit, že bude zničen, jako odreálněn, dematerializován, že náhle ztratí veškerou vnímatelnou referenci ve prospěch nadsázky viditelných značek. Jakožto neustále zaměřovaný se stává podobným onomu filmovému herci, o kterém mluví Pirandello, herci, který je vyhoštěn ze scény, ale také ze sebe sama a spokojuje se s tím, že hraje před malým strojem, který potom bude hrát před publikem s jeho stínem: „Nedefinovatelné prázdno, pocit krachu, kdy je tělo vyfouknuto, potlačeno, zbaveno reality, svého života, svého hlasu, zvuků, které vytváří svým pohybem, aby se stalo němým obrazem, který se okamžik chvěje na plátně a pak zmizí v tichu.“⁶⁾

Jestliže se nitrocelulóza, která se používala k výrobě čistého filmu, používá také k výrobě výbušnin, není snad heslem promítače heslo dělostřelectva: *co je osvětleno, je odhaleno*? Od 1. října 1914 protiletecké dělostřelectvo spřahuje děla se světlomety. Například v roce 1918 slouží k obraně anglického území, kromě jedenácti eskader stíhacích letadel, 284 děl a 377 reflektorů určených k přebíhání po nebi. Dne 9. ledna 1915, když císař nařizuje první letecké útoky na Londýn a jeho průmyslové zóny, dokáže britská DCA natočit pozoruhodné filmy nočního bombardování prováděného německými Zeppeliny. Vyměřujeme zde působivý odstup civilní kinematiky, která byla většinou ještě odkázána na sluneční osvětlení, zatímco už v roce 1904 ruské ozbrojené síly použily k obraně Port Arthuru světlomety, které byly záhy spřaženy s kulomety-kamerami.

Griffith musel prohlásit, že je „velmi zklamán skutečností na bitevním poli“, podle všeho se skutečnost moderní války stala neslučitelnou s kinematografickou skutečností, jak ji ještě chápal a jaké se dožadovalo jeho publikum. Přesto na frontě uskutečnil několik zajímavých natáčení, v nichž se soustředil na logistickou činnost, jeho kameramanem

5) Guillaume Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*. Paris 1918.

6) Luigi Pirandello, *Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio. Cinematograph Operator*, London 1920, s. 20.

byl kapitán Kleinschmidt. Lze je zhlédnout v londýnském Imperial War Museum. Poté Griffith opouští kontinent, aby v Anglii vytvořil boje, které se ve skutečnosti odehrávaly několik kilometrů odtud. Natáčí SRDCE SVĚTA (1918) na saliburské pláni, která brzy nato poslouží jako „zvláštní hřbitov“ pro oběti zhoubné chřipky, jež zachvátila svět a během jediného roku zabila dalších dvacet sedm milionů lidí. Po návratu do Hollywoodu s omezenými prostředky dokončuje film na ranči Lasky a jeho vojenským poradcem je von Stroheim. Navzdory banálnímu scénáři má film ve Spojených státech velký úspěch a silně zapůsobí na veřejné mínění.

Před moderní válkou Griffith zakusil podobnou hořkost, jakou už pocítil, když uviděl Pastroneho CABIRII. Tento italský film započatý v roce 1912 dorazil do Ameriky v roce 1914. Podle Karla Browna: „Kritikové *Cabirie* zapůsobili na Griffitha takovým způsobem, že s hlavními členy svého štábu vyrazil prvním vlakem do San Franciska, aby ji zhlédl.“ A Kevin Brownlow dodává: „Muselo být úžasné natočit *Zrození národa* prohlašované tehdy za největší světové dílo, ale také nesmírně deprimující uvidět poté film, jako je *Cabiria*. Z hlediska materiálních prostředků a technické zručnosti *vypadal Griffithův film ve srovnání s ní jako z pravěku*.“⁷⁾

CABIRIA přicházela z vlasti futuristů, jejichž manifest o tři roky předcházela začátek natáčení Pastroneho díla. Pastrone stejně jako futuristé skoncoval s myšlením organizovaným podle eukleidovské linearitě a postavil na stejnou úroveň lidské vidění a energetické šíření. Režisér ochotně zanedbává narativní povahu scénáře ve prospěch technického účinku, ve prospěch dynamického zlepšení záběrů: „Byl posedlý třetí dimenzí a podařilo se mu vytvořit iluzi hloubky tím, že odděloval vizuální roviny neustálými pohyby kamery.“⁸⁾ Pastrone používal a systematicky nadužíval „carello“ (*travelling*), které vypracoval, čímž ukázal, že kamera neslouží ani tak k vyrábění obrazů (to už malíři a fotografové dělali dlouho), jako k manipulaci s dimenzemi a k jejich falzifikaci.

„Tak jako malíř nekopíruje fotografii, není už třeba k vytvoření snového, tedy vizuální halucinace, kopírovat ‚filmový pohyb‘,“ tvrdí Ray Harryhausen, jeden ze současných odborníků na speciální efekty.⁹⁾ Tato Harryhausenova myšlenka klade přesný problém: filmová pravda je vytvářena 24krát za vteřinu motorem-kamerou, prvotním rozdílem mezi filmem a fotografií je však fakt, že hledisko může být pohyblivé a může tak uniknout stojatosti ostření či pózy, aby splynulo s vehikulárními rychlostmi. Snímací přístroj je počínaje Mareyho experimenty postupně rozpohybován, fixní je nahrazeno stabilním. *Klamný* už však ve filmu po Pastroneovi není účinek zrychlené perspektivy, nýbrž hloubka sama, vzdálenost času od promítaného prostoru... elektronické světlo holografie (laser) stejně jako infografie (integrovaný obvod) později potvrdí tuto relativnost, v níž se rychlost ukazuje být prvotní veličinou obrazu a jako taková původem hloubky.

Pastroneho film je současníkem koloniální války v Libyi, výpravy, jež byla jedním z důsledků vlasteneckého třestění, které Italy popadlo po oslavách padesátého výročí jejich národní jednoty. Země je od té chvíle ponořena ve vojensko-průmyslovém úsilí a sám Gabriele d'Annunzio, který spolupracoval na scénáři CABIRIE, je válečnickým dandym

7) K. Brownlow, c. d., s. 71.

8) Tamtéž.

9) Interview vysílané ve francouzské televizi.

blízkým futuristickému hnutí a také válečným pilotem, který bude zanedlouho hrát klíčovou roli při dobytí Fiume.¹⁰⁾

V činnosti futuristů zaujímá kinematická samohybnost málo místa. Jedná se hlavně o dva filmy z let 1914 a 1916, z nichž první je poznamenán Marinettim¹¹⁾, zatímco druhý uskutečnil první spojení války, aviatiky a vidění, které se z prchavé letecké perspektivy stává dromoskopickým. V roce 1912 Marinetti vydává *Papežův jednoplošník*, vyprávění z cesty futuristického letce, v němž poznáváme Marinettiho osobně, a takřka zároveň *Bitvu u Tripolisu* inspirovanou jeho entuziastickým pobytem na libyjské frontě, v níž ruka, která píše, „jako by se oddělila od těla a prodloužila se podle své vůle daleko od mozku, který se také nějakým způsobem oddělil od těla, vzlétl a z velké výšky s děsivou jasností pozoruje nečekané věty, které vycházejí z pera“.

Jestliže se na konci 19. století objevuje film i aviatika přesně ve stejný okamžik, v roce 1914 aviatika přestává být v pravém smyslu prostředkem k létání, k vytváření rekordů (*Deperdussin* už v roce 1913 překonal 200 kilometrů za hodinu), aby se stala způsobem vidění, nebo možná dokonce nejzazším prostředkem vidění. Na rozdíl od obecného mínění stojí totiž na počátku letecké armády průzkumné letadlo, jehož používání bylo hned od počátku vojenskými štáby popíráno. A protože mělo za úkol informovat pozemní jednotky, řídit dělostřeleckou palbu nebo fotografovat, byl stroj navíc uznáván jen za „létající pozorovatelnou“, která byla skoro stejně nehybná jako v minulosti balon s kartografy vybavenými tužkou a papírem. Mobilní průzkum zůstával ještě úkolem kavalerie a její rychlosti pozemního pohybu, a to až do bitvy na Marne, kde Joffre poprvé bral v úvahu informace od letců a díky nim dokázal posoudit, co je nutné k vítězné ofenzívě. Situace posádky průzkumných letadel ostatně nebyla příliš záviděníhodná, jelikož během fotografické mise musela udržovat konstantní výšku, aby bylo respektováno měřítko negativů, a tato kvazi-nehybnost ji činila velmi zranitelnou: do jedné z těchto letek patřil i Jean Renoir, který bude po Jeanu Gabinovi požadovat, aby ve VELKÉ ILUZI používal sako uniformy, kterou nosil za války.

„Příběh VELKÉ ILUZE je naprosto pravdivý,“ říká Renoir, „vyprávělo mi ho několik mých přátel z války 1914 až 1918, hlavně Pinsard. Byl u stíhačů, já u průzkumníků. Létával jsem fotit německé linie. Když byly německé stíhačky příliš dotěrné, několikrát mi zachránil život. On sám byl sedmkrát sestřelen, sedmkrát zajat a sedmkrát uprchnul.“

Když vojenské štáby konečně vzaly aviatiku vážně, začal letecký průzkum, ať už taktický, nebo strategický, používat chronofotografii a posléze kinematografii. I když jsou stroje

10) Giovanni Lista, *Marinetti*. Paris 1976.

11) V roce 1963 ve filmu *KARABINIÉRI* Godard uvádí do vztahu střemhlavě bombardující bombardér a pohlednici krajiny. V roce 1914 Apollinaire začlení do svého prvního ideogramu koláž pohlednice, kterou mu poslal jeho bratr. A téhož roku Marinetti umístí do kinematografické osnovy filmu *Zang Tumb Tumb* úplný text letáku shozeného z bulharského letadla během války na Balkáně. Dne 9. srpna 1918 italská letka La Sérénissime vedená d'Annunziem zaplaví letáky Vídeň... po válce v roce 1870 začal pohlednicový průmysl převážet fotografie, už ne bezprostřední obrazy, nýbrž prostředkující, často anonymní, lidové a laciné. Kromě sentimentálních, erotických či prostě reklamních záměrů, byly pohlednice prostředky nacionalistické a revanšistické propagandy, politiky podporující porodnost a scientistické politiky. Hlavně však mnohé z nich předjímaly surrealistické koláže, protože už na nich nalezneme fotografické montáže, které smíchávají skutečné krajiny, kreslené doplňky, fiktivní vozidla a burleskní osoby, jejichž estetika je blízká estetice budoucích filmů Mélièse nebo Zeccy.

vybaveny bezdrátovou telegrafií (TSF), která je spojuje se štábem, který tak okamžitě informují, analýza fotografických dokumentů pozemním personálem vyžaduje naopak dlouhou dobu, a vytváří tak důležitý posun mezi snímáním a jeho opětovným zapojením do vojenské akce.

Výjimečných pilotů nebylo mnoho, nejprve to bylo „sportovci“ jako Védrières nebo Pégout, posléze přicházeli od všech jiných druhů armád, hlavně však z kavalérie, průzkumné zbraně *par excellence*. Američané si tento zvyk zachovali dodnes.

Na počátku války piloti raději létali sami, avšak v průběhu boje nebo během snímání museli provádět skutečné akrobatické kousky, a to jak při střelení, tak při filmování a řízení. Často jsou proto experimentátory a vynálezci jako například Roland Garros (zemřel roku 1918), který objevil systém, jenž díky speciálnímu opancéřování umožňoval střilet z kulometu do vrtule a nepoškodit ji přitom, nebo Omer Locklear, který patřil k Air Corps a získal si reputaci tím, že vylezl na křídlo letícího letadla, aby dokázal, že unese váhu přídatného kulometu. V roce 1919 začal v Hollywoodu kariéru akrobatického letce, podobně jako ve Francii Roland Toutain, sentimentální letec z Renoirova filmu PRAVIDLA HRY a podobně jako bývalý válečný pilot Howard Hawks, který financován Howardem Hughesem v roce 1930 na základě svých vzpomínek natočil film PATROLA.

V červenci 1917 zavedl Manfred von Richthofen, slavný „červený baron“, taktiku „létajícího cirkusu“, který seskupoval stroje do eskader sestávajících ze čtyřech letek po osmnácti letadlech.

S „Richthofenovým cirkusem“ už pro válečné piloty neexistuje *a priori* nahoře ani dole, ani vizuální polarita, *speciální efekty* se už tehdy jmenují looping, mrtvý list, velká osmička... Letecké vidění se už vymklo euklidovské neutralizaci, která byla na zemi tak silně pociťována bojovníky v zákopech. Letectví otevírá endoskopické tunely, jedná se o nabytí toho nejpřekvapivějšího možného topologického vidění jdoucího až ke „slepé skvrně“. Toto vidění už předjímalý tržové atrakce předešlého století, velká kola a posléze scénické železnice, horské dráhy a jiné lunaparky v poválečném Berlíně.

Po více než čtyřiceti letech stagnace pochopí Američané ve Vietnamu význam nového promyšlení problémů leteckého pozorování. Tehdy začíná technická revoluce, která zvolna posunuje hranice zkoumání v čase a prostoru až k okamžiku, kdy sám vzdušný průzkum a jeho mody reprezentace zmizí v okamžitosti informování v *reálném čase*. Propříště budou zapomenuty objekty a jejich těla ve prospěch jejich fyziologických stop. Soubor nových prostředků, senzorů skutečnosti, citlivějších více na vibrace, na hluky, na vůně než na obrazy, televidění zesilující světelnost, infračervený blesk, *termografický obraz* rozlišující tělesa podle jejich teploty a povahy... Když se záznam (*différé*) stává reálným časem, sám reálný čas uniká požadavku chronologického objevování, aby se stal kinematickým¹²⁾. Zpravodajství už není ztuhlé jako bývalo na fotografii, dovoluje naopak interpretaci minulosti nebo budoucnosti v míře, v níž je lidská aktivita vždy zdrojem tepla

12) *Cinématique* – Viriliem uměle vytvořené adjektivum od *cinéma*, znamenající tedy filmový, kinematografický – Virilio používá v širším smyslu pro vše, kde hraje roli prostředkování obrazy. Kinematickou se může stát realita, vnímání, čas... Nelze opomenout ani původnější význam: kinematika je vědou o pohybu, a kinematický pak lze přeneseně chápat jako rozpohybovaný, či s pohybem související. Kinematickým tak může být například vnímání pilota letadla či cestujícího ve vlaku... Pozn. překl.

a světla, a tedy extrapolovatelná v čase a prostoru... V roce 1914 bylo přece systematické pokrytí bitevního pole vzdušným průzkumem a přístroji naloženými do letadel ještě omezováno nocí, mlhou, nebo mraky přilepenými k zemi. Jedině bombardéry se už vymykaly střídání noci a dne. Začaly s prostými elektrickými lampami, poté byly vybaveny reflektory umístěnými na podvozku letadla a lampami na koncích obou křídel.

Toto zkoumání rytmizované světelnými a klimatickými podmínkami, střídavě vládnoucí a ovládané vidění ze vzduchu a ze země tvoří dialektickou osnovu filmu *POSTAVY V KRAJINĚ*, nedoceněného filmu, který natočil Joseph Losey (1970). Loseyho vrtulník, který se nelišil od vrtulníku civilní obrany nebo silniční policie, vyslaný pronásledovat dva uprchlíky, se vkopírovává do obrazu krajiny Západu. Boj je zde hrou prostoru, všechny nástroje se podílí na jeho nasycování. Zatímco pronásledující musí vizuálně zrušit interval, vygumovat vzdálenost, a to nejprve svým dopravním prostředkem a posléze svými zbraněmi, výzbrojí prchajících není ani tak prostředek destrukce, jako prostředek oddalování, obývají už vlastně jen to, co je odděluje – mohou přežít jen díky čiré vzdálenosti, jejich poslední ochranou je kontinuita, celá příroda. Vyhýbaje se všemu, co vyznačuje a signalizuje používání, cestu, obydlení, všemu, co informuje, zavínají se do terénních záhybů, do pokrývky rostlin a stromů, do atmosférických poruch, do noci. Hodí se připomenout, že *POSTAVY V KRAJINĚ* byly natáčeny za zuřící války ve Vietnamu, ve chvíli, kdy první divize kavalerie, tatáž, která pronásledovala Indiány po velkých pláních amerického Západu, byla, jak se dalo čekat, vybavena bojovými vrtulníky. O deset let později se Loseyho dílem silně inspiroval Coppola při aranžování baletu vrtulníků ve filmu *APOKALYPSA*. Jejich manévry bude ostatně řídit ve westernovém rytmu podle zvuků polnice kavalerie troubící do útoku...

S opětovným zavedením komerčních letů v roce 1919, které využívaly zejména bývalé bombardéry jako například Bréguet 14, se vzdušné vidění zobecní a nalezne široké publikum. A přece letecká fotografie od počátku klade otázku, kdo v technické směsici „chrono/foto/letadlo/zbraň“ zvítězí při výrobě válečných filmů a jestli nakonec topologické osvobození díky rychlosti strojů a posléze jejich palebné síle nevytváří nové kinematické skutečnosti daleko účinnější než jen pouhý motor-kamera.

„Vzpomínám si ještě na to, *jak jsem zapůsobil* na jakousi kmenovou skupinu shromážděnou v kruhu kolem muže v černých šatech,“ vypráví Mussoliniho syn za války v Etiopii (1935 – 1936). „Spustil jsem se se svým letadlem přímo do středu a skupina se rozevřela přesně tak jako právě rozkvétající růže.“¹³⁾ V tomto svědectví je akce zbraně (střemhlavý útok letadla) popsána jako subversivní. Před válečnickovými očima se jedna forma rozpouští a okamžitě se v neobyčejné prolínačce objeví a ustálí jiná, kterou vytvořil; přesně tak jako ji může rozpustit režisér při montáži filmu na montážním stole, aby ji přeměnil v estetické uspokojení.

Protože bitevní pole je od počátku polem percepce, válečný stroj je pro vojevůdce nástrojem reprezentace srovnatelným se štětcem a paletou malíře. Víme ostatně, jaká důležitost byla připisována výtvarnému zobrazení v orientálních vojenských sektách, v nichž ruka válečníka snadno přecházela od zacházení se štětcem k zacházení s bodnou či sečnou zbraní, stejně jako později ruka pilota spouštějící zbraň bude automaticky spouštět

13) Cit. dle Allan Sekula, *The Instrumental Image: Steichen at War*. „ArtForum“ 1975 (prosinec), s. 33.

snímání přidružené kamery. *Pro válečníka je funkcí zbraně funkce oka*. Je tedy normální, že násilné kinematické vloupání se letecké zbraně do prostorového kontinua a ohromující pokrok válečných technologií od roku 1914 doslova rozmetal staré homogenní vidění a vytvořil heterogenost polí vnímání. Metafora exploze je stejně běžně používána v umění jako v politice. Filmaři, kteří přežijí první světovou válku, přejdou z kontinuity bitevního pole k produkci aktualit nebo propagandy a později k „uměleckým filmům“. Dziga Vertov, který patřil k personálu prvního Leninova propagandistického vlaku, v roce 1918 prohlásil o „ozbrojeném oku filmaře“:

„Jsem oko kamery. Jsem stroj, který vám ukazuje svět, tak jak ho vidím já sám. Ode dneška se navždy osvobozuji od lidské nehybnosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a vzdaluji se od nich – plazím se pod ně – šplhám na ně – jsem na hlavě cválajícího koně – vpadávám do davu plnou rychlostí – běžím před běžícími vojáky – vrhám se na záda – zvedám se s letadly – padám a létám v souladu s tělesy, která padají a která se zvedají do vzduchu.“¹⁴⁾

Tito filmaři, kteří podle všeho „zpronevěřují“ obraz tak jako surrealisté zpronevěřují řeč, byli jen sami zpronevěřeni válkou. Na bitevním poli se nestali jen válečníky, ale myslí si, že jako letci tvoří součást jistého druhu technické elity. První světová válka jim odhalila vojenskou technologii v akci jakožto nejzazší výsadu jejich umění a je zajímavé konstatovat úžasnou fúzi/konfúzi vytvořenou tímto technologickým překvapením v celku „avantgardní“ produkce bezprostředně po válce. Zatímco válečné aktuality či letecké chronofotografické dokumenty zůstanou vojenským tajemstvím nebo jsou zcela opuštěny a považovány za naprosto nezajímavé, a to zejména ve Spojených státech, filmaři vydají své technologické efekty široké veřejnosti, jakožto nový druh spektaklu, prodloužení války a jejích morfologických destrukcí.

Například případ slavného plukovníka Steichena, který za první světové války velel operacím leteckého průzkumu amerického expedičního sboru ve Francii.¹⁵⁾ Po válce skončilo v jeho osobní sbírce přibližně milion tři sta tisíc snímků a velký počet těchto fotografií byl vystavován a prodán pod značkou autora a jakožto jeho majetek. Při své práci na průzkumném fotografování Steichen velel 55 důstojníkům a podílelo se na ní 1111 zúčastněných mužů. Díky rozdělení práce a díky intenzivní produkci obrazů zmapuje válku a zorganizuje produkci informací „jako v továrně“. Fotografie takto přestává být epizodickou, spíše než o obraz se jedná o proud obrazů, který se takto právě spojil se statistickými tendencemi tohoto prvního velkého vojensko-průmyslového konfliktu. Na rozdíl od Griffithova případu nezůstane tento tlak arsenálu na produkci obrazu (montážní linky ve Fordových závodech byly zprovozněny v roce 1914) bez dopadu na Steichena a způsobí naprosté převrácení jeho koncepcí týkajících se fotografie.

Jako většina fotografií je i Edward Steichen v první řadě „malíř-fotograf“, přítel Francie, obdivovatel Rodina... v roce 1917 půjde na jeho pohřeb. Jeho fotografický autoportrét, který ho zobrazuje se štětcem a paletou v ruce, nechce být ničím jiným než „fotografickou

14) V roce 1919 Vertov publikoval v avantgardní revue Lef řízené Majakovským článek, v němž odsuzuje narativní film, znovu oživuje slovník futuristů a vyhláší válku buržoazním scénářům a jejich psychologii.

15) *The Instrumental Image: Steichen at War*, úchvatná studie Allana Sekuly se před několika lety objevila v *Art Forum*. V této knize komentují několik pasáží z ní.

kopii“ Tizianova *Muže s rukavicí*. Také američtí filmaři měli rádi tento typ „reakce kamery“ na známá výtvarná díla (Cecil B. DeMille nebo D. W. Griffith). Časopis *Camera Work* přestane být vydáván ve stejnou chvíli, kdy Spojené státy vstoupí do války (1917), a v jeho posledním čísle je odmítnuta věrohodnost „piktoralismu“ jakožto avantgardního postupu. Sám Steichen se těší na své totální zapojení do vojenského úkolu. Po uzavření příměří se naprosto deprimován stáhne do svého domu na francouzském venkově, kde spálí své obrazy, přísahaje, že už nikdy nebude malovat a že dokonce opustí veškerou inspiraci malířstvím, kterou považuje za „elitistickou“, aby našel novou definici obrazu přímo inspirovanou fotografií leteckého průzkumu a jejími metodami plánování. Se Steichenem se válečná fotografie stane fotografií „amerického snu“. Obrazy se brzy smísí s obrazy velkého hollywoodského systému podpory produkce a s jeho kódy pro vytváření masové spotřeby.

* * *

Bergala napsal v *Cahiers du cinéma*: „Fotografie hvězdy nemusela být vynalezena [...] postačilo *radikalizovat akt izolace*, který už byl základem záběru hvězdy v hollywoodském velkofilmu.“¹⁶⁾ Když čtu tuto větu, myslím na tu scénu z Renoirovy *VELKÉ ILUZE*, v níž váleční zajatci při přípravě slavnosti vytahují z velké divadelní skříně vybledlé nástroje ženské svůdnosti, intimní a šustivé spodní prádlo přechází z ruky do ruky nejprve s šílenými úsměvy a významnou mimikou, ale pak se tváře zakryjí a každá se usebere k tajnému přijímání, jehož hostií je ta trocha obnošených oděvů žen, které zmizely odděleny válkou. Tato scéna je protějškem scény s jídlem, které nabízí bohatý židovský vězeň ztělesněný Marcelem Daliem. Jedná se o jinou figuru odloučení, také zde se vytváří nepřímé a alogické vnímání slavnosti, v níž každý nakonec své chutě, svůj úsudek a své měřítko věcí přenáší od bytí k figuraci, od formy k jejímu obrazu, ve všeobecném deliriu interpretace vnucené touto vojenskou logistikou, která vojákově v balíčku přináší spíše reliéfy nějakého jídla než skutečné jídlo, spíše pramínek ženských vlasů než kšticí. Renoir ukazuje, že dokonce i mimo bitevní pole, které ostatně ve filmu není přítomno, válka podvrací správnost zážitku pohlaví i smrti.

Od *Imy Pavolinové*, *Maupassantovy* malé syfilitické prostitutky, která přetváří své pohlaví ve zbraň decimující pruskou armádu a která si s rozkoší vyřizuje účty s nepřátelskými vojáky, které nakazila po celých batalionech, vystavujíc je tak tehdy ještě neexistující bakteriologické válce, až po *Henny Portenovou*, německou hvězdu, která se objevovala ve filmech protifrancouzské propagandy, než se stala jednou z prvních známých pin-up, jejíž fotografie byly v roce 1914 vyvěšovány po ubikacích. Exemplární pin-up, obraz mladé ideální dívky, obnovuje pečlivě retušovanou fotografii posílanou válečnými přítelkyněmi, těmito snoubenkami smrti, které byly po většinu času vzdálené, nedotknutelné a neznámé a které se vojákově zjevují jen prostřednictvím dopisů a balíků obsahujících kromě několika „sladkostí“ některé relikvie jich samých, pramínek vlasů, parfém, rukavičku, usušené květiny... To dobře ilustruje úvahu Rudolfa Arnheima o filmu, podle níž se po roce 1914 herec stává podružným a podružné se stává hlavním aktérem – podobně se žena stala ve válce, z níž je vyloučena, skutečnou *objektivní tragédií*.

16) Viz speciální číslo *Cahiers du cinéma*: Spécial photos de films, 1978.

Obscenní pohled vržený válečným dobyvatelem na tělo ženy, které se stalo vzdáleným, je stejným pohledem, jaký vrhá na teritoriální tělo, které válka proměnila v poušť, a přímo předchází voyeurismus „režiséra“ filmujícího hvězdu jako se filmuje krajina, s jejími jezery, reliéfy a údolími, krajina, kterou *má pouze osvitit* prostřednictvím kamery, která se slovy Josefa von Sternberga, objevitele Marlène Dietrich, *dotýká z bezprostřední blízkosti...* (mnoho režisérů importovaných Američany po roce 1914 se účastnilo války, zejména v rakousko-uherské nebo německé armádě). V nedávnější době tvrdil Carol Reed jedné budoucí herečce: „Není důležité být dobrý, je třeba, aby se *do vás zamilovala kamera*.“¹⁷⁾ Rozšíření strip-teasu (hra slov mezi filmovým pásem a sexuálním vzrušením) během druhé světové války a po ní vyznačuje dimenze zaujaté tímto technofilským přesunem ve společnosti, která se militarizuje. Dříve cenzurovaný strip-tease bude v Anglii vnucován armádou, zejména prostřednictvím slavné Phyllis Dixey. Svlékající se striptérka na scéně se pro ty, kteří se na ni dívají, stává filmem (stejně jako voják). Své oblečení sundává pomalu jako je tomu v tolika filmových scénách, lascivní pohyby plní úkol rozpouštění pohledu (*dissolving view*) a hudba roli zvukové pásy. To bude ještě jasnější s uspořádáním, v němž je nahé tělo izolováno přímo tváří v tvář divákovi ve skleněné kleci, která vytváří „plátno“ mezi ním a klienty ozbrojenými tentokrát fotoaparáty nebo kamerami, které tito klienti podle své libovůle spouštějí „z bezprostřední blízkosti“; a nakonec s kazetami s elektronickými hrami, kdy je „partie“ považována za vyhranou v okamžiku, kdy se na obrazovce do devadesáti sekund rozsvítí malá červená lampička, symbol orgasmu.¹⁸⁾ Bergalova úvaha o postupné izolaci herce může tedy být doplněna touto úvahou Sydney Franklina: „Veškerá snaha systému hvězd se *soustředí na to přiblížit hvězdu publiku*“¹⁹⁾ *ve všech smyslech tohoto slova*.“ A dodává: „Mohlo by se ukázat tři sta metrů Normy Talmadge sedící na židli a její obdivovatelé by spěchali to zhlédnout.“²⁰⁾ Systém hvězd a vynález sexuálního symbolu jsou výsledkem intenzivní logistiky vnímání, která se během první světové války rozvíjí ve všech oblastech, a nepředvídaných logistických dimenzí, v nichž budou svými metodami triumfovat přirozeně nomádské Spojené státy nad Evropou ještě poplatnou usedlosti. Takto zvítězí v jedné z prvních ropných válek, když francouzský trh dají do rukou Standart Oil tím, že zatlačí do kouta naši armádu, která vyjela do boje se čtyřmi sty cisternovými vagony, protože Američané jich dokáží nashromáždit přes dvacet tisíc. Je jasné, že už tu nešlo ani tak o předmět spotřeby, jako o dodávkové vektory, které dnes tvoří trh. Od dvacátých let, dávno před New Dealem, jsme v USA svědky deneutralizace médií, jejich převzetí průmyslovými a obchodními mocnostmi, aby sloužily ekonomické válce, obchodním zájmům, které, jak jsme viděli, přísně kontrolují Hollywood a k němu přidružené průmysly, které „kolem studií raší jako středověká města kolem hradů“.²¹⁾

* * *

17) Interview vysílané ve francouzské televizi.

18) Jedna z prvních videoher se jakoby náhodou jmenuje *La revanche du général Custer* (Pomsta generála Custer) a umožňuje přemisťovat figuru generála oblečeného jen v jeho vojenské čepici po poušti poseťté nástrahami, a všechno končí znásilněním indiánské squaw.

19) *Public* – znamená publikum, ale také veřejnost (pozn. překl.).

20) K. Brownlow, c. d., s. 157.

21) Tamtéž.

V roce 1889 Eiffelova věž se svou kruhovou terasou, na níž byly instalovány reflektory, a telegrafickou kancelář, která byla 9. září otevřena pro širokou veřejnost, nadchla Thomase Edisona a několik Indiánů z „Velké show Divokého západu“ Buffalo Billa pro návštěvu Paříže. To podplukovník Gustave Ferrié, bývalý absolvent Polytechniky, dostal nápad využít věže jako antény, takže když v roce 1914 vypukne válka, je mobilizován na místo s odpovědností za veškeré radiokomunikace. Z podnětu tohoto vojenského činitele bylo veškeré radiotelegrafické zařízení vyráběno ve Francii a bývalá TSF se brzy přemění na rádio (v roce 1915 je spuštěna sériová výroba první elektronky, lampy T.M. /*télégraphie militaire*/, vynalezené jedním ze členů Ferriého skupiny, a na konci konfliktu už se pomýšlí na televizi...).

Zkratkou RKO bude symbolicky nesmírně vysoký stožár, který už na rozdíl od věže neslouží k tomu, aby „udivil svět“, ale aby svými zprávami pokryl zeměkouli, které vedou. K logistice obrazů (fotografických, filmových) válka přidá logistiku zvuků a brzy i hudební logistiku, díky využití „lidového rádia“, které se se svými obrovskými studií a veřejným vysíláním značně rozvine mezi oběma světovými válkami. Písně *Růže z Picardie* (1914) a *Lili Marlene* (1940) se stanou válečnými orientačními body v nové hudební logistice a tajemně zesnuvší Glenn Miller bude jedním z jejích patronů. Během bleskové války s jejími úzkost nahánějícími chechoty, zvukovými víceúčelovými transkripcemi určenými pro evropský kontinent, kódovanými zprávami pro partyzány a makisty, ony stínové bojovníky, se jasně ukáže dvojznačnost těchto systémů. V Anglii na ministerstvu informací permanentně zasedá „ideový výbor pro propagandu“, jehož členem byl zejména britský herec Leslie Howard, jeden z hrdinů filmu *Jih proti Severu*. Když se v srpnu roku 1939 vrátí do Londýna, uskuteční proamerické vysílání, zatímco jiný Angličan jménem William Joyce mluví k Britům z Německa...

Josef Goebbels, bývalý novinář, který se stal šéfem propagandy a mezi oběma válkami zavedl spoustu inovací, podpořil nástup Hitlera k moci tím, že poslal padesát tisíc desek s fašistickou propagandou do německých rodin vlastních fonograf a také tím, že často i násilím vnucoval ředitelům kinosálů promítání krátkometrážních ideologických filmů, a nakonec i tím, že od svého příchodu na ministerstvo učinil rádiové přijímače dostupné každému.

* * *

Jestliže v roce 1914 spočívala „izolace“ pilota letadla v tom, že si dal vatu do uší, aby zmírnil hluk motoru a větru, a že si nasadil brýle, aby si chránil oči, nošení přilby bylo jen fakultativní, o nějakých pětadvacet let později, na konci druhé světové války se přetlaková kabina amerických létajících pevností určených k bombardování Evropy stala syntetizérem pozoruhodně neprodyšným pro všechny smysly.

Avšak technická izolace je v této kabině natolik traumatizující a tak dlouhá, že se Strategic Air Command rozhodne zpříjemnit nebezpečné přelety svých armád: na maskovací nátěr bombardérů se malují hrdinové z komiksů v živých barvách a obrovské pin-ups s evokativními jmény. Představme si také jakýsi druh „radioamatérského“ systému hlasatelek s melodickými hlasy, které mají radiofonicky na starost posádky, aby je vedly, ale také aby jim během jejich mise dodávaly jistotu a obraz destrukce rušily vtípky, důvěrnostmi, ba i sentimentálními popěvky...

Stanley Kubrick věrně reprodukuje tento audiovizuální efekt, když pro zjemnění dlouhé série atomových výbuchů na konci svého filmu DOKTOR DIVNOLÁSKA použil hlas Very Lynnové zpívající *We Will Meet Again*. Kritika mu vyčítala, že použil staré záběry aktualit ukazující hirošimskou bombu nebo bombu z Vánočních ostrovů, což je laciný materiál, který už každý mnohokrát viděl.²²⁾ Kubrick ve skutečnosti jednal s tím největším možným realismem, šel až k podstatě válečného obrazu, chvíli, kdy už před očima zůstává jen záznam postupných stavů osvobozené látky a nahrávka vzdáleného hlasu zpívajícího o touze po setkání, které se v tu samou chvíli stává fyzicky nemožným, tentokrát však pro všechny a navždycky.

* * *

Válka produkující nadměrné množství pohybu, směřující výkony prostředků destrukce s výkony prostředků komunikace, falšuje vzdálenosti, čímž falšuje zjevy. Pro vojevůdce není žádná dimenze stabilní a každá dimenze se mu prezentuje v izolovaném stavu, mimo svůj přirozený kontext. Hermes, bůh veškeré logistiky, je pokřtěn *trismegistos* stejně jako egyptský bůh Thot; *Iliada* ukazuje *gigantického* Achilla postupujícího ke zdím Tróji, kterého svými dimenzemi ještě překonají zpodobení dobyvatelů, Ramsese či Stalina, kamenné nebo bronzové kolosy, které vypadají, že by se mohly pohybovat po prázdném a zvětšeném světě, netušené pole akce... podobně jako Gulliver nebo Alenka vyhlašující: „Několikrát mě změnili!“ Jenže pro Alenku viditelný svět nezakopl o obrazovku zrcadla, světelný odraz není hranicí, nýbrž místem přechodu. Je třeba připomenout, že autor příběhu, Lewis Carroll, není nikdo jiný než matematik Charles Dodgson, jeden z vynálezců „transcendentních matematik“, jakési matematické logistiky, v níž spolu komunikují kontinuum s diskontinuem, a mimoto také vášnivý fotograf. Systém hvězd vzešel z té samé nestability dimenzí, která ostatně není stejně vnímána celým publikem, ukazuje se, že někteří diváci jsou zmateni řešeními časoprostorového kontinua, jež filmaři vymýšlí.²³⁾

Není náhoda ani to, že jedna z posledních hvězd, Marilyn Monroe, byla objevena fotografem americké armády během války v Koreji. Marilyn, přezdívaná Miss Plamenomet (zde nás může napadnout srovnání s Marinettiho dvojitými substantivy: ženy-plameny, vagony-blesky, srdce-motory...), vydělává sto padesát dolarů týdně a stane se nejčastěji vylepovanou pin-up na zdech pokojů. Moc Marilyn a jejích sester nevytváří jen to, že jejich těla jsou ideálně fotogenická, ale také to, že jejich obrazy nemají přirozenou velikost. Tělo Marilyn je neustále vyhoštěno ze svých bezprostředních a přirozených dimenzí a vypadá jako s ničím nespojené, zároveň zvětšitelné jakožto obří plátno i malé, mnohonásobné, svinutelné jakožto plakát nebo obálka časopisu. Nyní lépe chápeme mánii agentur spočívající ve sdělování „reálných“ mír jejich hvězd: obvod hrudi, výška a boky jsou zde nutné pro správné zhodnocení obrazu, přesně tak jako je pro čtení mapy a pro její interpretaci vojenskými pozorovateli na velitelství nutné měřítko vepsané na jejím okraji. Toto tělo Marilyn, které lékaři z americké Sedmé divize vyhlásí za tělo, které by nejraději *zkoumali* a kterého se přesto v márnici nikdo nedožaduje, nám připomíná

22) Norman K a g a n, *Le cinéma de Stanley Kubrick*. New York 1979.

23) Viz Rudolf A r n h e i m, *Visual thinking*. Berkeley 1969, s. 33.

průnik chirurga a kameramana, který prochází první světovou válkou a zřejmým se stává po roce 1914. „Kameraman,“ píše Benjamin, „proniká do hloubky tkaniva danosti... Obraz malíře je globální, obraz kameramana se rozdrobuje na velký počet částí, z nich každá se řídí svými vlastními zákony.“²⁴⁾

Stejně jako u fotografie leteckého průzkumu závisí její četba na všem tom, co může být získáno z racionalizovaného aktu interpretace, stejně tak použití endoskopie nebo skanero grafu umožňuje vytvořit instrumentální koláž nebo učinit patrnými skryté orgány; naprosto obscénní čtení škod způsobených nemocí nebo traumatickým šokem. Tato schopnost zviditelnit neviditelné, zkušenost spočívající na nekonečném zkoumání daného obrazu, v nalézání smyslu v tom, co se v prvním okamžiku při analýze filmu prezentuje jako chaos forem bez významu, ruční analýza filmu a ona pohodlnost vidění, podle Painlevého způsobená tím, že film vzchází z vědeckého objevu, se spojuje s dispozitivy válečného člověka hodnotícího nepřátelskou krajinu, analyzujícího škody způsobené na většinou kamuflážívaných prvcích (zákopy, tábory, bunkry...) a „provádějícího pomocí zavedených postupů pozorování ty neznámé procesy, které ráda ukazuje filmová technika“.²⁵⁾

Reklama průmyslového filmu se v tom nemylí: může-li být hvězda nazvána „tělem“ a může-li být její obraz namalovaný na bombách a bombardérech, toto tělo bez stabilních dimenzí bude brzy předkládáno divákům po „kouskách“, znovu tak opakujíc heterogenní vnímání vojenského voyeura. Od Jean Harlowové po Jane Russellovou, Lanu Turnerovou nebo Betty Grableovou bude pozornost přitahována k přehnaně zvětšenému detailu, a hvězdy budou přezdívány nohy, pohled, zadek atd., *kinematické kusy* – odhalující formy vnější bezprostřednímu vnímání – což obnovuje figury svalů staré anatomie.

* * *

Griffith, který zapracoval futuristickou lekci filmu CABIRIA do natáčení své INTOLERANCE (rušení časových prvků, improvizace bez předchozího technického scénáře, všudypřítomná montáž sjednocující dohromady akce odehrávající se na deseti místech a ve čtyřech různých stoletích, rozpohybování kamery...), podlehne novému a „netolerovatelnému“ technickému překvapení na vojensko-průmyslovém bitevním poli: tentokrát je to civilní kamera, která se navzdory svému nedávnému vynalezení jeví jako prehistorická vzhledem k ohromujícímu pokroku vojenského tracking shot²⁶⁾. Velké Griffithovo období skončí brzy po válce, kolem roku 1922.

Abel Gance, velký Griffithův obdivovatel, který byl čtrnáct let jeho žákem, také během první světové války pracoval pro armádu. V roce 1917 natočil film ŽALUJI, zatímco se francouzští vojáci mrzачili na frontě, z čehož vytěžil kompars zraněných vojáků, vojáků propuštěných ze služby nebo na zdravotní dovolené (mezi jinými Blaise Cendrars...). Gance podává definici filmu, která má blízko k definici „válečného stroje“ a jeho fatální autonomie: „Magický, uhrančivý, schopný v každém zlomku vteřiny přinést divákům onen neznámý pocit všudypřítomnosti ve čtvrté dimenzi, potlačující prostor a čas...“

24) W. Benjamin, c. d., s. 235n.

25) Germaine Dulacová.

26) Travelling (pozn. překl.).

Válka je film a film je válka, ale ve skutečnosti Gance ještě nevidí, nakolik je tento amalgám pro film přechodný. Smyslem jeho četných vynálezů (trojitě plátno – patent z 20. srpna 1926, zvuková perspektiva, polyekran, magirama atd.) je tragický běh za všudypřítomným vojenským dynamismem, za dopadem jeho vizuálních a akustických technik. Předčasný pád Ganceova díla znamená konec tohoto závodu, jistotu, že dostižení je materiálně nemožné, porážku civilní kinematické moci, která „nedokázala objevit svou atomovou bombu...“ (Ganceův dopis z 5. srpna 1972 ministru kultury Jacquesu Duhamelovi).

Kinematografie už bude jen degradovaným žánrem, chudým příbuzným vojensko-průmyslové moci. Takto bylo zničeno i to, co se zdálo být kinematickou avantgardou, umělecký film.

V roce 1905 formuloval Einstein svou energetickou teorii a o deset let později za probíhající světové války svou teorii obecné relativity. Guiseppe Peano, Hausdorff, von Koch přispěli k matematické logistice a k ideografii, Kurt Gödel matematicky dokázal existenci nějakého objektu, aniž by ho vyrobil, jedná se o *existenční důkaz*, který se s von Neumannem a slavnou *teorií her* stane základem současné jaderné strategie... vědecká teorie odvozená z figur a znázornění fyzické reality, která podpírá vojenské úsilí, takto během půl století také dosáhne surrealistických vrcholů od kinematického neznáma až po naprostou destrukci bývalých polí percepce.

* * *

Zatímco v Hollywoodu si po roce 1914 libují v nejextravagantnějších pohybech kamery, mluví Ejzenštejn v Sovětském svazu o sérii motorových explozí, které pohánějí film kupředu. Podle něj: „Koncept srážky, konfliktu je v umění vyjádřením marxistické dialektiky.“ Také zde proměny rámování, prolínačky a zacloněné obrazy, nečekané pohyby kamery, zpomalení, jízda dozadu, náhlé vpády předmětů, postav, nových míst bez předchozího vysvětlení, pohyby mas.²⁷⁾ Odhalení hloubky se stejně jako u Marinettiho stává vpravdě apokalyptickým, protože míří k dynamickému završení dimenzí světa. „Jakožto tvůrci,“ píše německý architekt Mendelsohn, „víme, jak odlišně fungují motorické síly a hra tenzí, *když jsou pozorovány v detailu*.“²⁸⁾

Vzdálenost, hloubka, třetí dimenze: prostor se během několika válečných let stal manévrovacím polem dynamické ofenzívy, velké energetické machinace. A protože nás „tvrdý důraz jeho postupu tlačí k nové jasnosti, kovový rozbřesk jeho látky nás noří do nového světla...“, Film je metaforou této nové geometrie, která dává předmětům tvar. Fúze/konfúze rodů, která je předmluvou budoucí strašné transmutace druhů, přemrštěná výsada válkou přiznávaná rychlosti průniku a válečný průmysl, který se po první světové válce přebuduje na výrobu komunikačních a dopravních prostředků, v komercializaci vzdušného prostoru...

Brzy se vytvoří nový masový průmysl pojednávající prostřednictvím kinematického zrychlení přímo realismus světa, kinematografie spočívající na psychotropním rozrušení,

27) Amos Vogel, *Film as an subversive Art*. London 1974; Gyorgy Kepes, *Language of vision*. New York 1967.

28) Viz Erich Mendelsohn, *Das Gesamtschaffen des Architekten*. Berlin 1930.

na chronologických poruchách. Tato nová kinematografie se obrací zvláště ke stále širším vrstvám diváků, které poté, co byly vytrženy z usedlého života, byly zasvěceny vojenskému životu, exilu v emigraci, proletarizaci v nových průmyslových metropolích, revoluci... S válkou se hýbe celý svět, dokonce i mrtví, po slavných taxících na Marně přivázejících bojovníky na bitevní pole, taxislužby velice vydělají na repatriaci těl zabitých vojáků jejich rodinami.

Tento pohyb sem a tam způsobující, že se každý stává kolemjdoucím, cizincem, nebo zesnulým, v mírové době nekonečně prodlužuje válečnou afázii, a jestliže v roce 1848 John Stuart Mill ve svých slavných principech politické ekonomie napsal, že *vyrábět znamená hýbat se*, od roku 1914 se kinematografie stává mocným průmyslem, protože od nynějška *hýbat se znamená vyrábět* (Alain měl za to, že „je předsudkem věřit, že lze hýbat věcmi“).

Státy v té době disponují jen nemnoha přesvědčovacími prostředky, jedním z nich jsou noviny, které se však mohou dotknout jen omezeného počtu čtenářů (ty největší jako *Daily Mail* jich mají sotva milion). Početné jsou mítinky, i ty však mají jen velmi omezený dopad, političtí leaderi se vlastně mohou obracet k davům jen prostřednictvím megafonů, jejichž dosah není velký. V té době obklopuje kinematickou techniku spiknutí, onen průmyslový pragmatismus vzešlý z intenzivní produkce válečného obrazu vyrábějícího filmy, které už nejsou autorskými produkty, nýbrž produkty organizovaných skupin vlastníků technické prostředky a významných finančníků. Toto spiknutí a tento pragmatismus vytvoří z bývalého nickelodeonu činnost, která bude brzy znárodněna, podobně jako v Sovětském svazu Leninem. A to vše se zrodilo zčásti z onoho nedostatku prostředků propagandy, nicméně daleko za tím stojí historická příležitost, jejíž důležitost je dnes už těžké dohlédnout: po rozdělení církve a státu ve Francii je to pád monarchií a říší s božským právem po celé Evropě.

První světová válka znamená konec výsadních vztahů mezi starými náboženstvími a mladými vojensko-průmyslovými státy. Tyto státy založené na otevřeném násilí, jako například Sovětský svaz, potřebují vytvořit novou jednohlasnost, aby byly akceptovány co největším počtem lidí (aby se staly legálními). Odtud urgentní nutnost vnutit masám *náhradní kultu*. Když se dostane k moci mystický a vědecký racionalismus 19. století, proměňuje se ve vykonávání „zázraků“ vědy prostřednictvím techniky, pseudozavršení rozumu v dějinách se paradoxně stává hromadou kultů, technofilním synkretismem, zavedením celé periferní démonologie s jejími inkvizicemi, přičemž jedním z jejich nejznámějších aspektů je kult osobnosti.

Už v průběhu 19. století bylo zvláštním výsledkem nedávných vědeckých vynálezů a jejich technické aplikace obnovení módy mesmerismu a teorií švédského theosofa Emanuela Swedenborga ve Spojených státech a ve Velké Británii. Jedná se o *iluminismus*, jehož „duchem“ (Bohem, Věčností...) je magnetické fluidum, elektrické fenomény, kinetický ohřev... V domě sester Foxových v Hydesville jsou v roce 1845 pozorovány první *rapping* (klepání duchů). Ve Spojených státech se rozšiřuje velké hnutí smrti: seance svaté posedlosti, automatického diktátu, komunikace prostřednictvím média či hypnóza jsou využívány soukromými osobami nebo sektami jakožto média *umožňující vrátit se v čase a překonat prostor bez přílišné únavy*, jak napsal kolem roku 1900 plukovník de Rochas, ředitel Polytechniky. Ani americká katolická církev tyto praktiky úplně neodsoudí.

Po přechodném selhání velkých náboženství a jejich chátrání v područí státu se totiž jedná o hledání *nových zásvětních vektorů*.

Mezitím fotografie pronikne všude, do všech prostředí, dokonce i za zdi konventu, jako například v konventu Lisieux, kde na konci 19. století fotografický objektiv násilně pronikne do ústraní, v němž pobývá budoucí světice Thérèse Martin... Jedná se také o polemiku kolem opětného objevení Turínského plátna, „prvního fotografického fenoménu v dějinách“, který je skutečným „zjevením“ fotografické techniky jakožto ikonolatrického média. Walter Benjamin velice brzy rozliší, jaké místo v tomto mysticko-vědeckém celku může zaujmout film, a energicky ho odmítá, i když i jej samotného fascinovala fotografická aura. Připomíná nám, že pro mnoho lidí – a protože je francouzským vynálezem zejména v Německu – „fotografie zůstává tajemnou a zarážející zkušeností“ se stínem a světlem, které, jak poznamenává Jarry, se navzájem jen těžko pronikají.

V takovém klimatu se brzy vytvoří to, co bylo nazváno „duchařským průmyslem“, a tento kvetoucí průmysl bude využívat kromě lidského média i fotografické médium: jelikož podle *iluministů* jsou duchové fenomény elektrické energie, proč by nebyli fotografovatelni, ne-li fotogeničtí? Po francouzsko-pruské válce z roku 1870 Leymarie, ředitel Revue Spirit, kterému asistoval fotograf Buguet, vyráběl fotografie duchů tak, že obrazy „živých a skutečných“ lidí v dvojexpozici přexponoval duchy, kteří se mají objevit mezi smrtelníky ve chvíli přechodu do temné komory. Leymarie bude odsouzen za podvod k jednomu roku vězení a k pokutě pět set franků. Pokud není přímo zúročen účinek aury zdůrazněný zručným gumováním, jsou těmito *duchy* mladé a hezké modelky oblečené v preraphaelitském stylu. V období velké úmrtnosti klienti, kteří „nakupovali“ zjevení, navazovali často tragické vztahy s obrazem samým.

Od války k válce, od epidemie k epidemii, decimujících zejména věkovou kategorii mezi 15 a 35 lety, bude mít „duchařský průmysl“ velice silný dopad na estetický a technický slovník filmu, a to zejména mladého německého filmu. Ten se stane uměleckou mocností teprve během první světové války a proti *krizi přirozených dimenzí* postaví *nadpřirozené dimenze* odhalené futuristy, a brzy také nadměrnými pokutami Versailleské smlouvy.

Jedním z prvních, kteří se snažili o pokusy s dvojexpozicí prostřednictvím dvou současně pracujících projekčních aparátů, byl Oscar Messter. A jedním z prvních významných filmů německé kinematografie je PRAŽSKÝ STUDENT Stellana Rye, který zemře na francouzské frontě v roce 1914.²⁹⁾ Jedná se o varovný příběh studenta, který prodá čaroději svůj obraz odrážející se v zrcadle. Avšak tento obraz začne jednat namísto studenta, „zneucfuje“ ho, aby ho donutil zůstat dobyvatelem, militaristou. S vírou, že zničí tohoto nepřijemného dvojníka, po něm student vystřelí, ale je to on, kdo umírá. Noël Simsolo o tomto filmu píše: „Je to možná první dílo, které mluví o filmu. Je ukraden něčí obraz, zarámovaný stejně jako filmový obraz [...]. Je herec odpovědný za akty, které jeho obraz páchá na přání někoho jiného, režiséra, nebo čaroděje?“ A připomíná, že oba scenáristé filmu, Hans-Heinz Ewers a velký herec Paul Wegener, budou za Třetí říši pracovat pro nacistickou propagandu.

29) Lotte Eisner, *L'écran démoniaque* (poslední vydání v Terrain Vague, 1981); Noël Simsolo, *Le cinéma allemand sous Guillaume II.* „Revue du cinéma“ 1982 (září).

S filmem přestává existovat „věrný“ odraz, „všechno závisí na obraze, který je do jisté míry mlhavý, a v němž se svět minulosti spojuje se světem přítomným“, jak vyhlásil v roce 1916 Paul Wegener. Vedle rozumného a dobře viditelného řádu se už usazuje chaos nesmyslného řádu, nové přízračné a blouznivé obrazy, které poté, co byly ukradeny, retušovány a vyvolány, mohou být spoutány, prodány, stát se poutavým objektem plodného obchodu se zjevy, nebo také být promítány do všech směrů prostoru a času. „Už nemůžu myslet to, co chci,“ poznamenává Duhamel kolem roku 1930. „Pohybující se obrazy nahrazují mé vlastní myšlenky.“ Film je válka, protože jak v roce 1916 napsal Gustave Le Bon: „Válka nezasahuje jen materiální život lidu, nýbrž také jeho myšlenky [...] a zde narážíme na zásadní pojem, svět nevede racionálně, nýbrž síly afektivního, mystického a kolektivního původu. Strhující sugesce těchto mystických formulí je o to mocnější, že zůstávají dosti vágní [...] pravými vůdci bojů jsou nemateriální síly.“³⁰⁾ Ve Spojených státech filmoví herci zpočátku neměli jméno ani příjmení, ale když kolem roku 1910 noviny oznámily smrt *Biograph Girl*, tato anonymita zmizela. Dívka byla nakonec identifikována: jmenovala se Florence Lawrence a jakoby zázrakem se jí dařilo velmi dobře. Oznámení její smrti, blízké šokujícím teroristickým aktům popsaným na počátku tohoto vyprávění, bylo jen reklamní operací. Systém hvězd zažije svůj triumf příznačně teprve po roce 1914 s novou průmyslovou kinematografií. V momentě, kdy se optická iluze nebude mísit jen s iluzí života, nýbrž s iluzí přežití.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Paul Virilio, *La guerre et le cinéma*.

Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, Paris 1991 (2. vyd.), s. 15 – 40.

Citované filmy:

Apokalypsa (Apocalypse Now; Francis F. Coppola, 1979), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Cesta do ne-možna* (Le Voyage à travers l'impossible; Georges Méliès, 1904), *Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Karabiniéři* (Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1963), *Pán domu aneb Tyranův pád* (Du skal aere din hustru; Carl Th. Dreyer 1925), *Patrola* (Dawn Patrol; Howard Hawks, 1930), *Postavy v kra-jině* (Figures in a Landscape; Joseph Losey, 1970), *Pravidla hry* (La Règle de jeu; Jean Renoir, 1939), *Praž-ský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée du train en gare de la Ciotat; Louis Lumière, 1895), *Srdce světa* (Hearts of the World; David W. Griffith, 1918), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Velká iluze* (La Grande illusion; Jean Renoir, 1937), *Vojna a mír* (War and Peace; King Vidor, 1955), *Zboření zdi* (Démolition d'un mur; Georges Méliès, 1896), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915), *Žaluji* (J'accuse!; Abel Gance, 1919).

30) Gustave Le Bon, *Enseignements psychologique de la guerre européenne*. Paris 1916.