

Články

TYPY MIMO OBRAZOVÉHO POLE

(případ Hitchcocka a Hanouna)

Helena Bendová

V této studii, využívající a přepracovávající několik částí mé diplomové práce,¹⁾ se pokusím analyzovat několik typů mimoobrazového pole (fr. *hors-champ*, angl. většinou *off-screen space*). Opřu se při tom především o analýzy dvou filmů demonstrujících některé z rozličných způsobů fungování mimoobrazového pole, a to v jednom případě v rámci kinematografie klasické a v případě druhém modernistické. Analýza NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU má za cíl upozornit na možnosti práce s mimoobrazovým polem náležejícím do diegetického světa, rozbor filmu L'AUTOMNE (PODZIM) pak odhaluje některé z možností „nediegetického“ mimoobrazového pole, tj. takového, které nefunguje v rámci jednoho kontinuálního světa filmu, ale představuje vstup do jiné roviny díla, v různé míře vnější diegezi.²⁾ V obou těchto analýzách se nicméně nesoustředím pouze na práci s mimoobrazovým polem, ale na všemožné formální i obsahové prvky, jejichž vztahy jsou založené na opozicích přítomného/nepřítomného, viditelného/neviditelného, vnitřního/vnějšího. Rozdílné fungování mimoobrazového pole závisí totiž u obou těchto filmů na celkovém kontextu díla – charakter mimoobrazového pole se nedá odvozovat pouze z jednoho záběru, ze způsobu, jakým je záběr rámován, ale vyplývá vždy z celkové organizace filmu (povahy diegetického světa, narativní struktury atd.). U obou filmů proto zkoumám mimoobrazové pole skrze průzkum obecného způsobu, jakým do těchto filmů proniká

1) Helena Bendová, *Mimo obraz. Zpřítomňování nepřítomného ve filmu*. Univerzita Karlova, Praha 2003.

2) Zatímco v literární teorii se především od 70. let rozvíjí teorie fikčních světů, ve filmové teorii se paralelně rozvíjí spíše koncepce tzv. diegetického světa, což může vést k určitým pojmovým zmatkům. Pojem diegeze, který u Platóna nese význam „čisté vyprávění“, znovuoživila v 50. letech francouzská filmologická škola, která jej posunula k poněkud odlišnému významu. Étienne Souriau diegezi charakterizoval v roce 1953 jako „vše, co náleží k pochopitelnosti vyprávěného příběhu ve světě nabízeném či předpokládaném fikcí“ (É. Souriau, *L'Univers filmique*. Paris 1953, s. 7.), tedy vše, co fikce implikuje, že se děje v jejím světě, vše, co do tohoto světa náleží. Souriauova definice se ve filmové teorii široce ujala – pro Metz je diegeze „denotovaný celek filmu“ (1968), pro Josta s Gaudreaultem „univerz konstruovaný filmem“, který je „z velké části mentální“ (1991) atp. V literární teorii se ovšem díky Gérardu Genettovi pojem diegeze vrátil k původnímu řeckému významu vyprávění (stojícím v opozici k mizezi) a pro svět příběhu se ujal pojem fikční svět. Ve svém textu budu používat pojem diegeze zásadně v jeho filmově teoretickém vymezení, přičemž kvůli zmiňované nekoherenci pojmů se raději vyhnu používání literárně-vědných termínů jako extradiegetický atd.

„nepřítomné“, jak zviditelňují absenci (jejíž klíčovou figurou v kinematografii je právě mimoobrazové pole).

Noel Burch ve své známé stati o mimoobrazovém poli napsal: „Mimoobrazový prostor je [...] čistě imaginární a jen něco, co je určitým a zásadním středem pozornosti, jej může uvést do hry. [...] Je důležité si uvědomit, že mimoobrazový prostor má jen občasnou či spíše fluktuující existenci během jakéhokoli filmu [...].“³⁾ Mimoobrazové pole (MP) je vždy konstituováno jako účinek, efekt (specifického způsobu rámování, zvuku off, pohledu postavy ven ze záběru, „srážky“ aktuálního záběru a záběru předcházejícího atd.). Je čímsi implikovaným, co je podstatně utvářeno imaginací diváka na základě vodítek daných tím, co je (anebo bylo) viditelné a slyšitelné na plátně. Toto pole z vnějšku „doléhá“ na viditelné pole záběru anebo je jím naopak explicitně vyvoláváno,⁴⁾ v každém případě s ním nějak *sousedí* – ačkoli se jedná o primárně prostorové sousedství, imaginárnost mimoobrazového pole umožňuje, že onen „prostorový“ vztah sousednosti může nabývat zcela nerealistických, metaforických forem (díky mimoobrazovému poli se tak např. mohou stát „přilehlými“ i velmi vzdálené časo-prostory zcela rozdílné povahy). Mimoobrazové pole tak nemusí znamenat pouhé „automatické“ pokračování časo-prostoru záběru mimo okraj plátna (ve smyslu Bazinovy metafory rámu jako okna), ale může sugerovat i komplikovanější představy časo-prostoru mnohem méně určitého a plynulého, který na prostor záběru doléhá spíše jako cosi cizího a skutečně vnějšího. Jednotlivé typy mimoobrazového pole na následujících stranách odlišíme právě na základě různých typů vazeb mezi jím a „vnitřním“ polem záběru.⁵⁾

* * *

Film NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU (1959) je jedním z nejlepších děl Alfreda Hitchcocka, který ho sám označil za shrnutí své americké tvorby. Vyslovil se tak pravděpodobně proto, že se v rámci jeho práce pro hollywoodská studia jedná o film snad nejvíce

3) Noel Burch, *Theory of Film Practice*. Princeton 1970, s. 21.

4) Livio Belloi ve své knize o mimoobrazovém poli rozlišil jeho tři druhy v závislosti na způsobu, jakým je vyvoláváno – mimoobrazové pole podle něj funguje 1. v režimu adresy (sémantický pohyb z nitra záběru ven, např. pohled postavy ze záběru), 2. v režimu stopy (pohyb z vnějšku do vnitřku záběru, např. stín zviditelňující něco momentálně neviditelné), 3. v režimu přechodu (fungující mezi vnitřkem a vnějškem, zviditelňující sám přechod mezi nimi, např. vcházení a vycházení postav ze záběru). Srov. Livio Belloi, *Poétique du hors-champ*. „Revue belge du cinéma“ 1992, č. 31.

5) Pokus o novou typologii mimoobrazového pole načrtnutou na následujících stranách nemá za cíl popřít typologie již existující, na jejichž vytvoření se ostatně soustředila většina badatelů zabývajících se tímto tématem. Každá z dosavadních typologií je jiná, odvislá od odlišného hlediska, jiného zvoleného „dělitele“ – připomeňme např. typologie Livio Belloiho (MP jako adresa / stopa / přechod), Noela Burche (šest typů MP – vlevo, vpravo, dole, nahoře, vpředu a vzadu vzhledem k rámu obrazu), Françoise Chevasuho (fyzický / dialektický / imaginární / frustrující off), Andrého Gardiese (MP záběru x MP syntagmatu), Gillesa Deleuze (relativní x absolutní aspekt mimoobrazové pole). Odlišnost členění navrženého v této práci odvisí od jiného „dělitele“, odhalujícího jinou rovinu problému (tj. charakter vztahu časo-prostoru záběru a časo-prostoru MP umožňující vytvářet efekty jejich blízkosti či naopak vzdálenosti, resp. cizosti). Má typologie, nutno podotknout, není ani tak nová, jako spíše kombinuje a rozšiřuje některé z již známých. Cílem nicméně není sama typologie, nýbrž lepší pochopení dynamiky a mnohotvárnosti fungování mimoobrazového pole.

vtipný, rychlý, napínavý i překvapivý, s narací velice komplikovanou a přitom maximálně vyprázdněnou čili rozvíjenou čistě kvůli ní samé, kvůli radosti z jejího zaplétání a rozvíjení, z náhlých změn perspektivy, interpretačních her atd.

Příběh filmu je zábavně nepravděpodobný: hlavní hrdina, reklamní agent Roger O. Thornhill (Cary Grant), je omylem považován gangsterskou skupinou Philipa Vandamma (James Mason) za vládního agenta George Kaplana, a proto jej zločinci unesou a pokusí se jej zabít. Thornhill se zachrání, nicméně když se snaží zjistit, proč ho unesli, tak zabijí muže, s nímž Thornhill právě hovoří, a Thornhill začne být omylem považován za vraha. Vydává se proto na útěk, hledaje záhadného pana Kaplana. Ve vlaku ho před policií zachrání sličná Eve (Eve Marie-Saintová), která je nicméně milenkou Vandamma a Thornhilla posléze pošle na údajnou schůzku s Kaplanem kamsi do polí jen proto, že ho tam očekává útok práškovacího letadla. Thornhill se ovšem živ vrátí a odhalí, že jeho spojenkyně je Vandammovou milenkou. Podaří se mu vypátrat Vandamma, díky čemuž však ohrozí život Eve, která je ve skutečnosti tajnou vládní agentkou. Aby nebyla prozrazena, spojí se s Thornhillem její nadřízený, který mu vysvětlí, že Kaplan je neexistující agent, který měl sloužit ke krytí skutečného agenta, tj. Eve, jejíž důvěryhodnost je nyní otřesena. Thornhill proto sehraje domluvenou hru, kdy ho Eve před Vandammovým okem zastřelí. Když se spolu o něco později v lese loučí, Thornhill zjistí, že Eve se má obětovat a odletět s Vandammem do zahraničí, čemuž se rozhodne zabránit, protože je do ní zamilovaný. Dostane se do Vandammova sídla a spolu s Eve i cennými tajnými dokumenty uprchnou, přičemž film končí dramatickou scénou honičky se zločinci na skalnatém vrcholku hory Rushmore, do nějž je vytesán obří pomník čtyř amerických státníků. Na SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU je film, jenž by mohl sloužit téměř jako encyklopedie různých technik práce s neviditelným či nepřítomným. Právě z dynamického vztahu viditelného a neviditelného, přítomného a nepřítomného (ve smyslu „doslovném“, vizuálním, i „vyšším“ kognitivním, souvisejícím s celkovou strukturou narace), vyrůstá základní Hitchcockovo mistrovství, jež by bylo možno nazvat *uměním připojení*. Odehrává se už na „nejnižší“ úrovni, úrovni jednotlivé scény či záběru: záběr je tu jen jako chvilková zastávka v proudu pohybu, jenž do záběru může proniknout z kterékoli strany i z jeho centra, narušující tak jeho stabilitu, ostatně už z principu vždy jen chvilkovou. Výřez odkrývaný záběrem je dán jako místo vždy potenciálně ohrožené či naopak přitahované něčím momentálně neviděným. Ono neviděné je skryto často nejen v mimoobrazovém poli „vedle“ záběru, jež může být posléze odkryto stříhem či švenkem kamery (viz třeba ona jízda kamerou vlevo, jež před domem, kde byl Thornhill vězněn, odhalí za zahradníka převlečeného gangstera sledujícího *ve skrytu mimoobrazového pole* Thornhillovo počínání), ale také uvnitř obrazu (viz gangster objevivší se za dveřmi, které otevře Thornhill, když chce utéct z pokoje při svém únosu; pistole skrytá v Eveině kabelce atd.). Původně neviděné je velmi často odhalováno jako cosi překvapivě blízkého, přilehlého k prostoru viděnému – překvapivého právě kvůli oné blízkosti. To, co bylo skryto či co se původně ohlašovalo jen jako jakási nejasná stopa či skvrna⁶⁾, je odhaleno a připojeno

6) Bonitzer ve svém článku o Hitchcockovi odhaluje skvrnu (skvrnu po zločinu, jež je leckdy doslova skvrnou od krve, jako ve filmu MARNIE) jako jakýsi základní narativní princip jeho filmů, jenž přitahuje pohled, vyvolává fikci: „Zločin způsobuje, že se převrací zároveň přirozený řád věcí i přirozený řád filmu,

s elegantní plynulostí, jež vítězí nad zlomem, který nicméně plně nevymazává: potěšení zde plyne právě z onoho paradoxu heterogenního připojení, jež je přesto zcela plynulé. Zviditelněno je to například i v několikrát použité technice zadní projekce: ačkoli vnímáme, že mezi popředím a pozadím obrazu je určitá zřetelná mezera a zlom, kontinuita připojení, koherence prostoru přesto hladce vítězí.

Nebezpečný, překvapivý, jistým způsobem heterogenní prostor číhá nejen ihned za okrajem plátna, ale udává charakter celému diegetickému prostoru filmu: jednotlivá prostředí jsou k sobě připojena naprosto bezchybně, plynule, a přece jsou jejich sepětí a následnost zcela nečekané, překvapivé. Vezměme si za příklad třeba klikatost linie, po níž se hrdina vydává po své cestě vlakem: následuje scéna mezi kukuřičnými poli, scéna v hotelu, na dražbě, v policejním autě, na letišti atd. V ději následující místa jsou připojována nečekaně a často dosti alogicky⁷⁾ (viz třeba úchvatně nesmyslná, absurdně komplikovaná scéna pokusu o vraždu práškovacím letadlem⁸⁾), nicméně přesto velmi „silně“, přesvědčivě, tak, že prostor zůstává navzdory své bytostné nepředvídatelnosti a heterogenosti celistvý a koherentní – právě v tom tkví ono zmiňované umění připojení. Povšiml si toho např. Jean Narboni, jak připomíná Deleuze: Zatímco u Renoira je „prostor plynulý a homogenní vzhledem k plátnu“, u Hitchcocka je „off prostor přetržitý a heterogenní vzhledem k plátnu“, jenž dle Deleuze „určuje různé virtuality“.⁹⁾ Nejde tu ani o to připojovat to, co je „samo od sebe“, nepřekvapivě, homogenně přilehlé, ani o to ukazovat nemožnost spojení, proděravět film falešnými připojeními (postup typický až pro modernu), ale dokázat připojit odlišné, vzdálené, docílit překvapivého střetu, aniž by se narušila stabilita a kontinuita, napnout logiku prostoru i příběhu až do krajnosti, aniž by ovšem došlo k jejímu přetržení. Kouzlo nepravděpodobného může vyvstat jen tam, kde platí zákony pravděpodobnosti, stejně tak i půvab iluze se objevuje jen v její konfrontaci s reálným, na pozadí reality brané za „dominantní systém“. Proto je tu tolik péče věnováno síle připojení, tomu, aby prostor i příběh zůstaly přeci jen celistvé, koherentní, vytvářející dojem reality. Realita je tu odhalována jako nezbytný rámec či jako privilegované místo fantazie, ireálného. Hitchcock si pohrává s krásou iluze reality a krásou reality jako iluze, aby vytvářel nakonec jakousi přiznaně iluzivní realitu, realitu, jež je plná překvapení, nicméně nepřestává být (fiktivní) realitou.

Popisovaný paradox plynulého heterogenního připojení je umožněn závratnou rychlostí, s níž jsou ona připojení uskutečňována, s níž jsou místa i lidé jakoby hnáni z jednoho relativně zklidnělého okamžiku do druhého. („Je zapotřebí používat jeden nápad za druhým a všechno přitom obětovat rychlosti,“ řekl Hitchcock.¹⁰⁾ Úchvatná dynamika tohoto

vytváří na něm skvrnu, která zrychluje pohled a vyvolává fikci. [...] vše může fungovat jako skvrna, jež vyvolává pohled: [...] letadlo v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, které je zprvu jen tečkou na nebi.“ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris 1982, s. 53.

7) „Pravděpodobnost mě nezajímá, ta je ze všeho nejsnadnější,“ řekl kdysi Hitchcock. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1986, s. 57.

8) François Truffaut o ní řekl: „Je to scéna oproštěná od jakékoli pravděpodobnosti a jakéhokoli významu; kinematografie, praktikovaná tímto způsobem, se opravdu stává abstraktním uměním, něčím jako hudba.“ *Rozhovory*, s. 127.

9) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 27.

10) *Rozhovory*, s. 57.

filmu plyne z toho, že vztah viditelného a neviditelného je tu vztahem pohybu, nepřestávající výměny mezi nimi, při níž je na jedné straně neustále porušována rovnováha a na druhé opět nalézána – vytvářena je tak jakási *nestabilní rovnováha*, rovnováha, jež je v neustálém pohybu, nicméně přesto či právě proto zůstává rovnováhou. Divák i postavy neustále ztrácejí orientaci a opět ji nalézají, nuceni přehodnotit svá předešlá mínění, podívat se na svět (filmu) z nové perspektivy. Klíčovým prvkem, plynule prodlužujícím vidění ve vědění, je při tom pohled.

Význam pohledu je poznat už z toho, že je velmi podstatnou technikou připojení – jednotlivá místa jsou často připojována pohledem postavy (například při jízdě autem během únosu upoutá Thornhillův pohled cosi po levé straně a následující záběr ukáže sídlo, k němuž – jak okamžitě pochopíme – se vůz právě blíží atd.). Pohledy křížují prostor záběru a šířejí i celé (v myslí diváka aktuálně zpřítomnělé, ačkoli vcelku neviděné) scény jako jakési linie síly (touhy, hrozby atd.). Vytvářejí tak z prostoru scény velmi dynamické místo: rozdělují obraz na různé zóny, vyčleňují v něm, ale i v jeho mimoobrazovém poli místa rozdílné intenzity, vytvářejí síť vztahů, uvádějí obraz do pohybu (aniž by se musela pohnout kamera či postavy). Touto strukturací prostoru scény se ovšem funkce pohledu nevyčerpává – jak poznamenal v souvislosti s Hitchcockovými filmy Godard: „Je to pohled, co vytváří fikci.“¹¹⁾ Pohled (postavy a/nebo kamery) vyvolává u Hitchcocka vždy podezření, interpretaci, fikci¹²⁾, je hlavní hybnou silou, jež vede k pátrání, hledání, průzkumu. Pohled tu slouží jako klíčový prostředek poznání pro postavy i diváka, i když je potenciálně mylný (viz např. prvotní záměna Thornhilla za Kaplana na základě špatně interpretujícího pohledu gangsterů; Thornhillovo odhalení přetvářky Eve skrze objevení pistole v její kabelce; fingované zastřelení Thornhilla vedoucí Vandamma k tomu, že opět uvěří Eve; odhalení Thornhillovy přítomnosti v domě prostřednictvím krabičky zápalek atd.). Skrze důraz na kognitivní funkci vidění, jež vždy odkazuje k odhalení neviděného, širších souvislostí, se pohled (chápaný nejen jako čistě vizuální akt dívání se, ale též přeneseně jako „pohled vědomí“ na svět příběhu) stává důležitým tématem tohoto i jiných Hitchcockových filmů.

Pohled má dva důležité rysy: hybnost a hledisko. Pohled je čímśi, co neustále hledá a objevuje, co přináší vzrušení a potěšení z tohoto objevování, ale zároveň má i melancholickou stránku díky svému neklidu, díky tomu, že se nutně přenáší jinam, nevydrží na místě, stále pátrá po tom, co neviděl, nebo po tom, co viděl kdysi (vzpomeňme na *VERTIGO* odhalující perversnost, ale i svůdnost zafixovaného pohledu, pohledu, který chce ustrnout na jediném, nehybném obraze). Pohled je takto určen nezastavitelnou hybností znamenající neustálé objevování a ztrácení, neustálou transformaci, pohyb s pouhými dočasnými, minimálními zastávkami.¹³⁾ Ať už se jedná o pohled vizuální, či

11) P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, s. 51.

12) Pohled vyvolává fikci ve dvou smyslech: na rovině postav, kdy na základě svých dobře či špatně interpretujících pohledů seřazují události, vytvářejí příběh (či svou verzi příběhu) zdůvodňující aktuální situaci; na určité vyšší rovině je pohled hybatelem fikce, vyvolává neustále pohyb vedoucí k dokonalejšímu, úplnějšímu vidění, přesun od jednoho obrazu ke druhému.

13) Je známo, že i když např. stojíme na místě před obrazem a prohlížíme si ho, získává tak v myslí ucelený a stabilní vjem tohoto obrazu, naše oči jsou v klidu jen po zcela nepatrné okamžiky – oko vytváří více-méně nehybný obraz v myslí, nicméně samo je takřka neustále v pohybu, zastavuje se jen na okamžiky

kognitivní (ve smyslu distinkce Françoise Josta mezi okularizací a fokalizací¹⁴⁾), nese s sebou vždy také určité hledisko jako vytyčení hranic tohoto pohledu, radikální oddělení viditelného a neviditelného, známého a neznámého, přičemž tato separace přináší frustraci i zvědavost, strach z neznámého i touhu po jeho dosažení atd. Pohled je nejen určením hranice, vymezením neviditelného jako něčeho „zamlčeného“, skrytého, odsunutého, ale je zároveň i tím, co naráží na vlastní hranice ve snaze překročit je, tím, co ustanovuje neviditelné jako potenciálně dosažitelné (jinak řečeno: neviditelné funguje jako výzva ve vztahu k pohledu, „nutí“ pohled, aby obhájil svou moc).

Hitchcockovy filmy přikládají hledisku (kamery, postavy, diváka) nesmírný význam – připomínají, jak píše Pascal Bonitzer, že „zločin existuje jen z nějakého pohledu“.¹⁵⁾ To podstatné není ani tak samotný zločin, odhalení toho, kdo jej spáchal, či vůbec šíření odhalení toho, kdo je kdo (divák to ví koneckonců zpravidla o dost dříve, než film skončí), ale to, jakým způsobem postavy a divák k odhalení dojdou. Lépe řečeno: jakým způsobem postupně docházejí k sérii odhalení, jak se jejich hledisko průběžně mění, vždy znovu se ruší a opět ustavuje. Jde tu o onu nesmírně promyšlenou interpretační hru, jejíž komplikovanost spočívá v tom, že většinou existuje několik rozdílných hledisek, jejichž vzájemná interakce vytváří rozličné efekty (od slavného hitchcockovského napětí až po humor).

Abychom naše snad příliš abstraktní úvahy konkretizovali, připomeňme si coby příklad jeden okamžik z *NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU*, onu chvíli ve vlaku, kdy Thornhill objímá zády ke kameře Eve, která se nicméně podívá velmi zvláštním, smutným pohledem mimo záběr, čímž se diváku ozřejmí, že své štěstí (přinejmenším z části) jen předstírá, že cosi skrývá, že není tím, za koho se vydává. Provedeme-li v této chvíli jakýsi průřez sítí vytvořených vztahů, zjistíme, že: 1. Thornhill je pro policii vrahem, pro gangstery vládním agentem Kaplanem, z hlediska tajné služby je odepsaný, matka jej považuje za alkoholika a pro Eve je na jednu stranu obětí jejích intrik a na druhou stranu někým, do koho se právě zamilovala; 2. Thornhill sice ví, kdo jsou gangsteři, nicméně netuší, kdo je Eve a pan Kaplan, kterého hledá; 3. divák ví, jak a proč došlo k záměně Thornhilla za Kaplana a také to, že Eve není náhodná známá z vlaku, nicméně (zatím) neví, kým je Eve ve skutečnosti; atd. V průběhu děje se poznání jednotlivých postav a diváka neustále mění, vztahy se přeskupují, některé jsou odhaleny jako lživé, jiné jsou naopak upevněny (a to i ty lživé: Vandamme má čím dál tím více důvodů myslet si, že Thornhill je Kaplan), vytvářejí se nové. Postavy i divák jsou v tomto procesu nuceni neustále přehodnocovat na základě nových skutečností minulé události a spolu s tím i své anticipace do budoucna. Pro Hitchcocka je typická snaha konstruovat co nejstabilnější, nejpevnější hledisko (zaručující stabilitu událostem i lidem) při co největší rychlosti, proměnlivosti. Vše je tu v pohybu, včetně samotných identit postav, nicméně vše zároveň směřuje k tomu, aby byla určena perspektiva udávající událostem věrohodný význam. Hledisko je u Hitchcocka čímsi velice pohyblivým, nicméně neztrácí svou

dlouhé pouhých 150 – 500 milisekund. Srov. např. Ladislav K e s n e r, *Muzeum umění v digitální době*. Praha 2000, s. 133n.

14) Srov. François J o s t, *L'oeil-caméra*. Lyon 1987.

15) Tamtéž, s. 50.

stabilizační funkci, autoritu své (potenciální) pravdivosti – sám autor je tu garantem toho, že existuje jakési finální, „objektivní“ hledisko na celý příběh a že divákovi bude umožněno tohoto hlediska dosáhnout.

Hybnost a schopnost procházet transformacemi, jež jsou pro rozebírání film tolik zásadní, jsou umožněny *vyprázdňením*, které film zasahuje na několika rovinách. Samy postavy jsou do jisté míry vyprázdňené: nevíme nic o jejich minulosti, nic bližšího o jejich osobnosti. Jejich minulost není podstatná, jsou především tím, čím jsou zrovna v té které chvíli, svou minulost snadno odkládají, jakoby v logice „co bylo, to bylo“ (Eve je bez problémů odpuštěna její minulost Vandammovy milenky; Thornhill si během děje ani jednou nevzpomene na svou přítelkyni, které v první scéně nechal poslat květiny). Jak Thornhill, tak Eve se utvářejí především během momentálně probíhající akce. Ve chvílích klidu, kdy nejsou určováni svou akcí nebo reakcí na nastalou situaci, jsou těžko proniknutelní, břitce ironičtí (viz jejich setkání ve vlaku). Není náhoda, že Thornhill na otázku Eve, co znamená to O v jeho jméně (Roger O. Thornhill), odpoví, že – *nic*. Zcela prázdnou postavou je pak postava George Kaplana, o níž se během filmu dozvíme, že vlastně vůbec neexistuje.

Vedle postav zasahuje absence výrazně naraci, v níž funguje jako její samotný hybatel, Hitchcockem nazývaný Mac Guffin. Mac Guffina popisuje jako „jméno, které se dává určitému druhu akce: ukrást listiny, ukrást dokumenty, ukrást nějaké tajemství. Ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží a přátelé logiky hledají v Mac Guffinovi marně nějakou pravdu. Při své práci jsem měl vždy na zřeteli, že ‚listiny‘, ‚dokumenty‘ nebo ‚tajemství‘ pevnosti musí mít obrovský význam pro postavy filmu, ale že jsou naprosto nedůležité pro mne jako vypravěče. [...] V průběhu let jsem se naučil jednu důležitou věc, totiž že Mac Guffin je naproste nic. [...] Můj nejlepší Mac Guffin – mám tím na mysli neprázdnějšího, nejméně existujícího, nejsměšnějšího – je ve filmu NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU. [...] Jak vidíte, tady jsme zredukovali Mac Guffina na jeho nejryzejší projev: na nic.“¹⁶⁾ Poznamenejme, že ono „nic“ je tu v jedné scéně pouze vágně (a s ironií) označeno jako „státní tajemství“, ke konci filmu pak zviditelněno v sošce skrývající jakési mikrofilmy...

Prázdnost je i přímo tematizována obrazem, jako například ve scéně v poušti a v závěrečné scéně honičky na pomníku. Tato scéna by mohla sloužit jako určité shrnutí Hitchcockovy práce s prostorem: prostor onoho obřího pomníku vytesaného do skály je na jedné straně koherentní, celistvý, „normální“, představitelný, na straně druhé – v rámci této celistvosti – nesmírně překvapivý, heterogenní, členitý, spojující efekty napětí a překvapení (plynouce z možností skrývání, odkrývání, padání) s bizarností a humorem (skrývání za uchem Lincolna atd.). Typickým prvkem dramatizujícím celou scénu je navíc pocit strachu z pádu, děs z prázdnoty, která se rozevírá pod nohama hrdinů. Prázdnost je u Hitchcocka (a vůbec v klasickém filmu) sice vždy nakonec nějak zaplněna, i když třeba jen konkrétním nebezpečím, které z ní přichází, reálnou hloubkou prostoru atd., ale přesto se skrze ni ohlašuje *možnost* radikální prázdnoty (kterou objeví až moderna), a to prostřednictvím závratí, která spojuje reálné vědomí určité výšky a iracionální děs, kdy

16) *Rozhovory*, s. 75n.

se ona výška stává vpravdě *nekonečnou* hloubkou, zejícím prázdňem.¹⁷⁾ Podobně jako prázdnota, jež se ukazuje být vždy nějakým způsobem konečná, plná, i dezorientace v příběhu a v prostoru není u Hitchcocka nikdy radikální, úplná: vždy jsme zachráněni před pádem.

Připojení heterogenního překonávající („smršťující“) vzdálenost silou kontinuity, ustanovující při svém pohybu mezi záběry i mezi jednotlivými prostředími jakousi dynamickou, nestabilní rovnováhu; pohled rozdělující a zároveň propojující viditelné a neviditelné, už známé a ještě neznámé, pracující coby ustavičně pohyblivé hledisko; prázdnota otevírající v rámci prostoru fikce jakési nanejvýš zneklidňující „místo“, které děsí, ale i přitahuje a uvádí do chodu celý okolní svět – takové jsou tři základní postupy práce s absencí, které jsme během analýzy našli. Když ji shrneme, můžeme říci, že v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU jsou prací s absencí zcela zásadně určeny jak vizuální stránka (viz důležitost skrytého, neviditelného, špatně viditelného, prázdňového), tak struktura narace (viz Mac Guffin) i sama významová rovina (viz vyprázdnění od jakéhokoli hlubšího morálního či psychologického obsahu; prázdnota jako cosi děsivého i jako to, co umožňuje pohyb, a to nejen v doslovném, ale i přeneseném významu – pohyb identity, poznání atd.).

* * *

Mimoobrazové pole, jak již bylo řečeno výše, nedoléhá na prostor záběru stejným způsobem ve všech filmech, může nabývat různého charakteru. I když se omezíme pouze na klasický film, pro nějž je typická snaha vytvářet ucelený, kontinuální diegetický prostor, zjistíme, že MP nemusí být nutně dáno pouze jako automatické kontinuální rozšiřování pole záběru, kdy rámec záběru funguje jako „okno do světa“, řečeno Bazinovými slovy. Na příkladu Hitchcockova filmu jsme viděli, že koherence prostoru filmu může mít různé stupně, že může existovat prostor, který je do jisté míry heterogenní a přitom ještě stále zachovává určitou „klasickou“, dominantní celistvost, plynulost, nerozpadá se jako třeba u Robbe-Grilleta. „Klasické“, uvnitř diegeze fungující mimoobrazové pole nalézající se těsně za okraji záběru může mít, zcela jednoduše řečeno, vzhledem k prostoru záběru charakter: 1. **homogenní** (jakési jednoduché „pokračování“ prostoru záběru, beze zlomu), 2. **heterogenní** (nicméně zviditelnitelné MP), 3. **radikálně heterogenní** (nezviditelnitelné MP, odkazující k jakémusi radikálnímu Jinde, k jiné „rovině“ nezobrazitelné v rámci záběru, nicméně přesto náležející do diegetického světa filmu).

První, homogenní typ není snad třeba popisovat – jde o nejběžnější druh MP vyskytující se ve větší či menší intenzitě ve všech fikčních filmech pracujících s koherentním diegetickým světem (či jeho souvislými částmi). Jeho příklady nalezneme v rozebíraném Hitchcockově filmu stejně jako třeba u Renoira, u nějž – např. v PRAVIDLECH HRY – se rozvíjení estetických potencialit tohoto homogenního typu MP stalo podstatným rysem jeho

17) José Moure si všímá, že ve VERTIGU hrdina čelí „prázdnu světa, sebe a touženého objektu“, a pociťuje proto zavraž nejen fyzickou, ale i mentální a ontologickou – prázdno se ve VERTIGU objevuje jako „černá díra, jež se otevírá v samém srdci reality“. Síla sutury ovšem nakonec vítězí, objevení této nové dimenze prázdnoty, radikální absence, je se zděšením potlačeno, plnost je rekonstituována za cenu triků. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris 1997, s. 77.

„rukopisu“. Onen druhý, heterogenní typ mimoobrazového pole, může být heterogenní v různé míře – od pouze jemných, snadno zahladitelných „zlomů“ mezi polem záběru a mimozáběrovým polem až po zlomy radikálnější, odkazující jakoby až k posunu na jinou hladinu reality (je třeba podotknout, že mezi všemi třemi zmiňovanými typy MP neexistuje ostrá hranice, ale spíše plynulý přechod). Zatímco v detektivkách, thrillerech či westernech bude heterogenní mimoobrazové pole vždy zůstat spíše čímsi v rámci jediného, soudržného diegetického světa (který je v nich často nezbytný jako záruka zákonů logiky a pravděpodobnosti, s nimiž tyto žánry pracují), u sci-fi, hororů, muzikálů i některých typů komedií a grotesek může být heterogenost onoho neviděného, imaginárního (posléze potenciálně zviditelněného) prostoru zasílána téměř až k roztržení jednoty diegetického světa, narušení jeho koherence. Například v hororu KOČÍČÍ LIDÉ (původní verzi od Jacquesa Tourneura) dochází k nadpřirozené proměně hlavní hrdinky Ireny v šelmu zásadně v mimoobrazovém poli, z něhož také útočí na své oběti – její proměna, ačkoli se odehrává v „reálném“ prostoru jakoby hned vedle záběru (na ulici, vedle bazénu atp.), je zároveň dána jako cosi, co se může odehrávat pouze v mimoobrazovém poli a co my jako diváci nemůžeme z principu vidět, neboť její proměna je čímsi mimo tento svět. Mimoobrazové pole se tak stává nejen zdrojem nebezpečí, jež může přijít odkudkoli¹⁸⁾ (jako třeba ve scéně u bazénu), ale vůbec jakousi jinou, temnou zónou, místem, v němž je převrácen reálný řád světa, místem, v němž se utváří a skrze nějž do „normálního“ světa proniká Jinakost. Mimoobrazové pole je tu tak nebezpečné proto, jelikož dochází k jakémusi jeho zdvojení: je zároveň kontinuální, „reálné“, i „jiné“. To je důvod, proč je vůbec obecně v klasickém filmu mimoobrazové pole tolik rozpracováno: protože je vždy připojené, těsně doléhá, i když třeba jako něco cizího.

Třetí zmíněný typ mimoobrazového pole, jenž nazývám radikálně heterogenním a jenž jsme v jeho „mírnější“, smíšené podobě mohli sledovat na příkladu KOČÍČÍCH LIDÍ, odhalil Gilles Deleuze, který jej popisuje jako absolutní aspekt mimoobrazového pole: „Mimoobrazové pole má v sobě samém nebo jako takové dva aspekty, které se svou povahou liší: relativní aspekt, jímž uzavřený systém odkazuje v prostoru k nějakému souboru, který není vidět, ale který se může zviditelnit i za cenu, že vyvolá nějaký nový, neviděný soubor, až do nekonečna; a druhý, absolutní aspekt, jímž se uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného. [...] V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš že „doléhá“ (*insiste*) nebo že „přetrvává“ (*subsiste*), určitě radikálnější jinde, mimo homogení prostor a čas.“¹⁹⁾ Zatímco funkcí prvního aspektu je „připojování prostoru k prostoru“, funkcí druhého je „uvést do systému, který není nikdy dokonale uzavřený, transpaciální a spirituální prvek“.²⁰⁾ Coby příklad onoho druhého aspektu mimoobrazového pole, otevírajícího záběr směrem k Celku a duchovní dimenzi, nabízí Deleuze Dreyera

18) „Nepřítel je virtuálně všude, když je vidění (*vision*) částečné,“ píše Pascal Bonitzer. P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, s. 96.

19) G. Deleuze, *Film I. Obraz-pohyb*, s. 28.

20) Tamtéž, s. 28n.

(např. *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*), s jeho falešnými připojeními (typickými nicméně až pro modernistický film), uzavřeným rámováním a plochým obrazem: „Čím více je obraz prostorově uzavřený, dokonce redukováný na dvě dimenze, tím způsobilejší je *otevřít se* čtvrtému rozměru, kterým je čas, a dále pátému, jímž je Duch.“²¹⁾ Radikálně heterogenní mimoobrazové pole slouží k implikovanému zobrazení těch dimenzí diegetického světa, které jsou (v rámci „logiky“ tohoto světa) zpravidla čímsi doslovně nadpřirozeným, nad-světelným či zá-světelným.

Zcela jiným způsobem je radikálně heterogenní a nezobrazitelný ten „prostor“ mimo záběr, který popsal André Gardies – jedná se o onen „těžko lokalizovatelný“ prostor, „z něžž emanuje zvuk, obzvláště ve formě hudby či komentáře off“.²²⁾ Tento druh mimoobrazového pole (tedy časo-prostoru implikovaného záběry kdesi vedle viditelného pole záběru) nazvěme z důvodu přehlednosti třeba **vedlejší mimoobrazovým polem**, abychom jej odlišili od radikálně heterogenního. Odlišuje je především skutečnost, že toto vedlejší mimoobrazové pole nenáleží (vůbec nebo přinejmenším z části) do diegetického světa filmu, je s ním nicméně obvykle úzce svázáno: slouží jako jeho komentář, ilustrace, emocionální dokreslení atd. Vedlejší mimoobrazové pole je zpravidla určitým způsobem paralelní vzhledem k poli záběru, probíhá mezi nimi obousměrná komunikace, nicméně zároveň mezi nimi existuje nezahladitelný a fikčně (z hlediska „iluze reality“) těžko vysvětlitelný přerýv. Proměnlivá je u tohoto typu MP obzvláště míra jeho vlastní „prostorovosti“, konkrétnosti. Hudba nemající svůj zdroj v záběru (resp. diegetickém světě) nevyvolává většinou žádnou konkrétní časo-prostorovou představu – funguje jako „místo“ jen ve velmi přeneseném, obecném smyslu. I hlas mimo záběr často nevyvolává téměř žádnou konkrétní představu o svém původci a časo-prostoru, z něžž tento hovoří. V případě hlasu off fungujícího např. jako hlas zemřelého či vzpomínajícího se divákovi zpřítomňuje MP leckdy jako „místo“ ryze časové a neprostorové, „místo vzpomínky“ či „záhrobní“ – MP je pak nicméně diegetické (náleží ke světu filmu) a představuje tedy onen radikálně heterogenní typ MP, nikoli nediegetické, „vedlejší“ MP. Hlas off může modelovat divákovu představu o svém nositeli a časo-prostoru, z něhož pochází, především pomocí deiktických znamének – hlas off tak může vytvořit jakýsi samostatný paralelní prostor, zřetelně vnější světu diegeze (viz např. hlas vypravěče, který se neobjevuje ve filmu zároveň jako jedna z postav). V některých případech může být tento paralelní prostor zpodoběn v takové podrobnosti a detailnosti, až vytvoří samostatný diegetický svět, ležící vedle diegetického světa vytvářeného obrazy (jako je tomu např. ve filmech Marguerite Durasové, u níž navíc často mezi těmito dvěma paralelními diegetickými světy neexistují žádné přímé vazby).²³⁾

* * *

21) Tamtéž, s. 29.

22) Cit. podle François Jost – André Gaudreault, *Le Récit cinématographique*. Paris 1991, s. 86.

23) Např. ve filmu *AURÉLIA STEINER VANCOUVER* dosahuje Durasová toho, že „primárním“ diegetickým světem je ten, jenž pochází čistě z hlasu, a obraz přebírá obvyklou úlohu hudby – záběry řeky, které vidíme po celou dobu filmu, nesouvisí s oním zvukovým diegetickým světem nijak jinak, než jako čistě emocionální podbarvení vyprávěného – představovaného – příběhu.

Film francouzského filmaře Marcela Hanouna²⁴⁾ *PODZIM* (1972) si pohrává s pravidly klasického filmu a širěji s filmovým dispozitivem, situací sledování filmu v kině. Jedno z oněch nepsaných pravidel „normálního“ filmu zakazuje pohled postavy do kamery, „na diváka“: tento pohled je „povolen“ jen v určitém druhu filmů (agitky, dokumenty), v hraném filmu pak omezen na určitá specifická, „diegetizovaná“ použití. Marc Vernet si všímá právě takovýchto užití pohledu do kamery fungujících nerušivým způsobem v rámci diegeze, přičemž odhaluje, že tato technika je možná mnohem častější, než si myslíme (pohled do kamery vyjadřuje často např. touhu, snění, vzpomínku, pohled oběti – pohled „do tváře smrti“ – či naopak pohled vraha atd.). Pohled do kamery, jak tvrdí Vernet, navíc oproti očekávání umožňuje už i v klasickém filmu přímé „oslovování“ diváka, aniž by to nějak výrazněji narušovalo efekt fikce (viz například taneční čísla v muzikálech či ironické poznámky adresované přímo divákovi v komediích, kupříkladu u bratří Marxů atd.).²⁵⁾

V Hanounově filmu je dosaženo čehosi jiného: pohled do kamery je tu zřejmým zcizovacím efektem, jasným narušením obvyklých norem filmového vyprávění, otázkou po místě diváka v rámci kinematografického dispozitivu – a přece přitom zcela neruší fikci, nechává ji vyvstat za simultánního zdůrazňování její fiktivnosti, její filmovosti. Hned začátek filmu je velmi radikální, na diváka působící překvapivým, až ohromujícím dojmem: hrdina ztvárněný Michaelem Lonsdalem (jenž tu hraje filmového režiséra Julien, jak zjistíme později) je zabírán v detailu a dívá se přímo do kamery, a to po dobu několika minut (!). Ze záběru, jenž jsme v první chvíli mohli brát třeba jako jakýsi úvodní záběr, seznamující nás s hlavním hrdinou, se postupem času stává cosi velmi znepokojivého: Lonsdale se dívá, a to velice pozorným, zkoumavým pohledem, na nás *osobně*. Síla záběru tkví především v jeho délce vystavující zmateného a pohledem herce jako by ohroženého diváka čím dál většímu znepokojení: jako by se převrátily obvyklé role

24) Marcel Hanoun je u nás takřka neznámý, proto stručnou poznámku o něm: Hanoun je v jistém smyslu bytostně politický tvůrce (v roce 1969 spoluzaložil slavný časopis *Cinétique*). Nicole Brenezová jej charakterizuje jako radikálního „kritika obvyklé mize“, vznášejícího svými filmy bez přestání „etickou výzvu vůči divákovi“. Hanoun pracuje nejen „uvnitř“ média filmu, ale i přímo s tímto médiem, s jeho materialitou a dispozitivem, a tak se snaží komunikovat s divákem. Podstatná je ovšem právě vzájemnost komunikace – film nemá být pouhou iluzí vytvářející z diváka jakýsi pasivní subjekt podřízený manipulacím režiséra i celého dispozitivu, ale naopak prostředkem osvobozujícím, komunikujícím, vedoucím diváka k vlastní aktivitě, myšlení, prožívání. („Filmové vyprávění ustanovuje nejpřesnější *juste* a nejzodpovědnější vztah k druhému,“ řekl kdysi Hanoun.) Pro ryze experimentální tvůrce a kritiky se Hanounovy filmy zdají být ovšem zpravidla příliš narativní, příliš hrané, a pro normální kinematografii jsou naopak nepřijatelné jako příliš experimentální. To, že Hanoun není ještě tak slavný jako třeba Godard či Bresson (právě tvorbě těchto dvou se přitom jeho filmy – díky jejich minimalismu, duchovnímu rozměru a ironickému experimentování s hranicemi média – asi nejvíce podobají), plyne nejspíše právě z toho, že se se svými snímky ocitl v jakési mezeře vytvořené konvenčním škatulkováním zachvacujícím nejen komerční sféru, ale i „underground“. Přesto existují mnozí, kteří dokáží novátorství Hanounovy práce ocenit – například Jonas Mekas o něm řekl, že je to „největší francouzský filmař od dob Bressona“, tvůrce těch vůbec „nejextremnějších okamžiků kinematografického umění“. Citace z úvodu Nicole Brenezové ke knize Marcel Hanoun, *Cinéma cinéaste. Notes sur l'image écrite*. Liège 2001, s. 8 – 10.

25) Viz 1. kapitola in: Marc Vernet, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris 1988. (Česky viz M. Vernet, *Pohled do kamery*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 4, s. 69 – 84.)

a divák byl „napaden“ právě na tom místě, od něž očekává klid a bezpečí, záruku anonymity a neviditelnosti, právo takřka neomezeného pohledu (možnost dívat se, sám neviděn, na vše, i na to, co by nemohl či nechtěl vidět v realitě, bez ochrany kinosálu, bez oné anonymity a nezranitelnosti, které poskytuje). Monique Cresci-Baillyová ve své studii o Hanounovi odhaluje jako jeden ze základních rysů jeho práce jeho odpor právě vůči takovému typu spektaklu: „Jednou ze strategií Hanounových filmů je přimět diváka uvědomit si svůj statut voyeur (toho, kdo se dívá, aniž by byl viděn) [...]“. ²⁶⁾ Na to, že jsme v kině, že se díváme na film, jehož pravda spočívá právě v jeho přiznané filmovosti, jsme upozorňováni i mnoha jinými způsoby, i když čelní pohled do kamery, kterým se „na nás“ diváky postavy dívají takřka celý film, patří k těm nejsilnějším.

Po onom úvodním detailu atakujícím publikum se od Lonsdalovy tváře vzdálíme pomocí distancovanějšího záběru, zabírajícího téměř celou místnost, v níž Lonsdale sedí, a tak zjistíme, že „ve skutečnosti“ se nachází ve střížně a celou tu dobu vlastně nepozoroval „nás“, ale obrazovku na stříhacím stole, který je před ním (jak pochopíme z jeho slov a jeho jednání, aniž bychom ovšem tento stůl přímo viděli – zobrazen je až zcela na závěr filmu). Retrospektivně pochopíme, že Lonsdale v úvodu pozorně sledoval část svého filmu, který coby (fiktivní) režisér právě stříhá. Po chvíli se k němu přidává ještě stříhačka Anne, přičemž až na několik málo scén pak celý Hanounův film zachycuje (a to stále kamerou umístěnou čelně proti postavám, tedy tak, že to vypadá, jako by se dívaly na nás, na reálné publikum) tyto dva, kteří během dokončování Julienova filmu jednak rozvíjejí úvahy o kinematografii, jednak se do sebe postupně zamilují.

V průběhu filmu jsme stále upozorňováni na jeho filmovost: jednak jsme upomínáni na samu materialitu filmu skrze narušování jeho transparence a hladkosti jeho odvíjení prostřednictvím rozličných „zadrhnutí“ (viz manipulace s hlasem /často například jedna postava mluví zároveň dvakrát, in i off/, asynchronní zvuk, skokové stříhy, opakování týchž záběrů atp.), jednak je nám nenásilně připomínáno, že jde o cosi někým vytvořeného, a tedy ne nějakou reálnou situaci (v jednu chvíli je ve filmu např. ponechán „nepodařený“ záběr, kdy se Lonsdale přeřikává a musí proto začínat svůj text třikrát od začátku – mimo záběr je při tom v jednom okamžiku slyšet i zasmání režiséra...). Zcizování vedoucí k uvědomění si pozice diváka je navíc podpořeno úvahami postav, v nichž explicitně tematizují právě postavení diváka. Od provokativního dialogu probíhajícího mezi postavami, když „jakoby“ sledují Julienův film, ale v podstatě hovoří o reálných divácích Hanounova filmu, upíraje na ně navíc své pohledy (Julien: „Myslíte, že to snesou?“ Anne: „Kdo?“ Julien: „Oni, diváci?“ ²⁷⁾) až po sofistikovanější úvahy typu, že skutečným protizáběrem (*contre-champ*) ve filmu je samotné publikum. Síla této teze, jež by se mohla zvrtnout v pouhý pěkný aforismus, přitom plyne z toho, že není pouze vyslovena, ale celou dobu i zobrazována samotným filmem, zcela konkrétně zakoušena jeho diváky.

Divák Hanounova filmu je všemi výše zmiňovanými prostředky veden neustále k tomu, aby zaujímal vůči filmu kritickou distanci, aby se stal divákem angažovaným, reflektujícím. „Po většinu času si neumíme udržet nezbytnou ‚kritickou‘ distanci, která je naším

26) Monique Cresci-Bailly, *Problématique autour d'une recherche. Écriture et imaginaire chez Marcel Hanoun*. L'Université Paris I, 1983, s. 6.

27) Marcel Hanoun, *L'Automne*. Éditions Albatros, 1973, s. 20.

jediným možným osvobozením a naší jedinou zárukou autentifikace,“ říká ve filmu ne náhodou Julien.²⁸⁾ Aktivita je po divákovi požadována také ve směru zapojení jeho imaginace. „Věříte na imaginaci diváka?“ ptá se ve filmu potměšile Julien Anne, přičemž jeho otázka míří především na nás, na reálné diváky filmu. Mnoho věcí tu je dáno jako chybějící, jako cosi, co si má divák představit a určitým způsobem propojit s filmem samým – od prvků náležejících do diegetického světa, ale přímo v něm nezobrazených, až po odkazy na vznik filmu a aktuální situaci jeho sledování v kině. Jakousi „hlavní“ diegetickou absencí je přitom Julienův film, který hrdinové takřka celou dobu sledují a komentují – film fyzicky umístěný před nimi na střihačském stole, film, který my ovšem nikdy neuvidíme, který je umístěn jakoby přesně *mezi* námi a jimi, jakoby z druhé strany „našeho“ plátna, a který si tedy pouze představujeme na základě toho, co o něm říkají, a podle výrazu jejich tváří a jejich pohledů, jimiž tento film sledují (vzniká tak vlastně jakýsi imaginární, paralelní film ve filmu, film doslova skrytý v pohledu, v oku).

Hanoun je, jak si všímá Monique Cresci-Baillyová, „fascinován myšlenkou materializovat absenci“.²⁹⁾ Absence v jeho filmech slouží jako podnět pro diváckou imaginaci a jako prostředek proděravění filmu (na rovině formální i obsahové), jeho otevření směrem k vnějšku, jenž bývá v klasickém filmu zásadně zamlčován. Filmu v jeho klasické „modalitě“ hrozí nebezpečí zpředmětnění, „ztuhnutí“, uzavření, kdy přestává být „průchozím“ a dialogickým, je oddělen od svého vnějšku a může s ním navazovat už jen mocenské vztahy podržování se či dominance. Pro Hanouna je film naopak cosi bytostně otevřeného a komunikujícího, cosi, co je neustále v pohybu *mezi* divákem, tvůrcem a dílem samým v jeho materialitě. Ve svých úvahách (napsal dvě knihy úvah formou i obsahem ne nepodobné Bressonovým *Poznámkám o kinematografu*) se Hanoun stále točí právě kolem myšlenky důležitosti vnějšku filmu, ať už je jím mimoobrazové pole „uvnitř“ diegeze, prostor diváka či prostor vzniku filmu a šířeji minulé události, z nichž se film zrodil: „To, co se děje mimo obraz, nemůže to být někdy silnější, rychlejší, pravdivější, hutnější, přesnější, takže se z filmu stane jen cosi vedlejšího filmu?“³⁰⁾ Jen film, který do sebe nechává nějakým způsobem vstoupit i svůj vnějšek, film, který si nepodřizuje diváka pomocí toho, že by se mu snažil vsugerovat jakousi pseudo-reality – jen takový film se pro Hanouna stává pravdivým a dosahujícím v jistém smyslu vlastní reality. Realita filmu tu neznamena ani iluzivní „dojem reality“ z klasického filmu, ale ani realitu konstruovanou (jako ve většině dokumentů) tím, že se do ní (jakoby) nezasahuje, že je „pouze“ zaznamenávána. Jde tu spíše o vytváření ryze filmové reality, jež je pravdivá v té míře, v níž se ustanovuje právě jako realita svébytně a přiznaně filmová, nesnažící se o dokonalé kopírování „naší“ reality, ale o autonomii a zároveň dialogický vztah s realitou „před-filmovou“ i „po-filmovou“, čehož je dosahováno skrze neustálé *zahrnování* toho, co je před a za filmem, do nitra filmu. „Jediná realita, s níž jsou konfrontováni diváci mých filmů, je realita filmu,“ řekl jednou Hanoun.³¹⁾ Filmový materiál je pro

28) Tamtéž, s. 41.

29) M. Cresci-Bailly, c. d., s. 2.

30) M. Hanoun, *Cinéma cinéaste*, s. 36.

31) M. Cresci-Bailly, c. d., s. 9.

něj, jak píše Monique Cresci-Baillyová, „prvotní realitou a ne nosičem iluze, a to tím, že manifestuje prostor plátna, prostor natáčení, místo diváka v dispozitivu [...]“.³²⁾

Podstatné je, že Hanoun se sice snaží nabořit systém klasické reprezentace, ukázat na jeho omezení a násilí, nicméně není to nějaká jednoduchá a samoučelná destrukce, jež by se vyčerpávala v pouhém aktu vzdoru vůči normě. Jednak je ona destrukce normy prováděna formou velmi chytrou a vtipnou, a tak vyvolává sama o sobě zcela nové zážitky estetického řádu, jednak navzdory všemu film nepřestává být zároveň i fiktivním příběhem o sblížení dvou lidí. PODZIM se odehrává právě v onom zvláštním napětí, rozepětí mezi křehkým milostným příběhem a „drsnými“ zcizovacími efekty – působí na diváka dojmem zároveň velmi distancujícím i takřka hypnotizujícím. „Přesnost (*justesse*) filmu není v ničem jiném než v jeho extrémním napětí, na hranici roztržení.“³³⁾ Přesnost, správnost filmu tkví právě v určitém balancování na hraně, v neustálém otevírání filmu směrem do vnějšku: „Aby to bylo co nejpřesnější, bylo by třeba se neustále pouze lehce dotýkat, být na hranici obrazu a mimoobrazového pole, in a off.“³⁴⁾

* * *

Hanounův PODZIM „otevřít“ dílo směrem ven především za pomoci promyšlené práce se dvěma specifickými typy mimoobrazového pole, které jsou užívány povětšinou ve filmech modernistických, resp. takových, které se snaží o zesílení divácké distance, zrušení „silného“ efektu fikce, sebe-reflexi média a v důsledku i diváka atp. Ony dva typy mimoobrazového pole jsou nediegetické povahy, a to povětšinou jaksí radikálnějším způsobem než dříve zmiňované vedlejší mimoobrazové pole: ačkoli jsou samozřejmě efektem filmu, „simulují“ a odhalují to, co do filmu samého jakoby už nenáleží, jeho vnějšek – prostor produkce (reálné místo natáčení snímku) a prostor recepce (místo, odkud je film aktuálně sledován diváky). První z nich tu budeme nazývat **mimoobrazové pole natáčení** a druhé **mimoobrazové pole recepce** filmu.³⁵⁾

Iluzivní realita filmu zakládá svou „realnost“ paradoxně na své ireálnosti, na imaginárním zaplňování mezer, na imaginární představě diegetického mimoobrazového pole a vůbec celku reprezentovaného světa, který funguje jako opora pro jednotlivý záběr. Pole záběru slouží za důkaz existence jakési širší reality, světa, jenž záběr obklopuje, a tento svět zpětně dodává záběru na stabilitě a realnosti (ustanovuje ho jako něco, co náleží do reality). „[...] záběr-protizáběr, přerámování atd. mají v klasické scénografii velmi přesnou dramatickou a/nebo ideologickou funkci: dokazovat, od jednoho pole záběru k jinému, ‚realitu‘ (konkrétnost) scény *tím, co v ní chybí*,“ píše Pascal

32) Tamtéž.

33) M. H a n o u n, *Cinéma cinéaste*, s. 32.

34) Tamtéž.

35) Ve francouzštině existuje zavedená dvojice pojmů *hors-champ* (ve smyslu diegetického mimoobrazového pole pracujícího v rámci kontinuity fikce) a *hors-cadre* (ve smyslu mimo-diegetického prostoru natáčení, jenž je ukázán jako to, co obklopuje prostor záběru *ve skutečnosti* ve chvíli, kdy je tento vyráběn – přičemž samozřejmě i *hors-cadre* může být čistě fiktivní, vyvolávající pouze dojem reálného místa natáčení). MP recepce by pak zřejmě bylo možno francouzsky překlást na *hors-écran* (prostor mimo plátno, na které je film právě promítán).

Bonitzer.³⁶⁾ Takto uměle konstruovaná a sebe-potvrzující se fiktivní realita, založená na zahlazování mezer, má (jak si všimli kritici ideologického fungování filmu v sedmdesátých letech) moc odebrat nám naši „skutečnou“ realitu – Bonitzer píše: „Plátno nemá pouze funkci umožnit nám vidět (film), ale také [...] něco nám skrývat (realitu). Kinetografický obraz je pronásledován tím, co v něm není.“³⁷⁾ Reality je z tohoto (zajisté vyhraněného) úhlu pohledu možné docílit jen za cenu odhalení iluzivních pastí na diváka, za cenu otevření filmu tím, že jsou do něj zahrnuty jeho mezery a jeho vnějšek (tvůrci, diváci), jak demonstruje Hanounův *PODZIM*, ale také třeba Gilles Deleuze píšící obecněji o modernistických filmech usilujících o navázání vztahu s realitou. Dle Deleuze tyto filmy ukazují, že je zapotřebí dostat do obrazu to, co je před a po filmu. Filmy od Godarda či z hnutí *cinéma vérité* se dle něj nesnaží zobrazit „realitu jako by existovala nezávisle na obrazu, ale dosáhnout před a po obrazu jako by koexistovaly s obrazem“³⁸⁾ – k čemuž slouží, podotkneme, často právě mimoobrazová pole natáčení a recepce.

Mimoobrazové pole natáčení je častější technikou, jež se leckdy objeví na moment ve filmech i nezáměrně, coby „chyba“ (viz např. omylem zabraný mikrofon v záběru, jenž nás vytrhne z fikce, upozorní na to, že scéna se odehrává před kamerou a vůbec celým štábem, často ve skutečnosti někde zcela jinde a jindy, než se „předstírá“ v záběru). Mimoobrazové pole recepce je vzácnější a hlavním prostředkem jeho vyvolání je přímý pohled postavy filmu ze záběru na diváka. Vedle toho je možné používat např. i přímá verbální oslovení publika postavou či vypravěčem nebo jakoby „dopředu“ simulovat publikum, tak jako je tomu ve slavném lettristickém snímku *LE FILM EST DÉJA COMMENCÉ?*, v němž ve zvukové stopě slyšíme reakce a výkřiky (fiktivního) publika sledujícího jakoby stejný film, na nějž se díváme.

Zvláštním, poněkud unikavým a hůře definovatelným typem mimoobrazového pole, charakteristickým pro modernistické filmy a objevivším se i v rozebíraném Hanounově snímku, je to, jež bychom mohli nazvat **vnitřním mimoobrazovým polem**. Specifické je tím, že nevzniká ani tak jako divákova představa nějakého konkrétního, reálného či fiktivního časo-prostoru, ale spíše jako pocit prázdnoty, z níž vzchází a do níž opět zaniká jednotlivý záběr: jde o zviditelněný „rub“ filmu samého, mezeru uvnitř něj odhalující jeho „vnitřní vnějšek“ – onu rovinu, kde je ještě filmem, nicméně už neartikulovaným, prázdňným. V nemalé části modernistických filmů se stalo tématem formálním i obsahovým *mizení* (a to jak postavy, tak filmu samého, často obojího zároveň), jakýsi postupný rozpad a vyprázdňení, jakási slabost a křehkost vedoucí k tichému vytrácení (se).

Dominique Païni si čehosi podobného povšiml v jednom svém článku: nejmenším společným jmenovatelem moderního umění včetně filmu je dle něj nedokončenost (*inachèvement*), jež se zdá být „úzkostí společnou většině největších tvůrců století“.³⁹⁾ Tvůrci jako Godard, Rivette, Garrel, Wenders anebo Ruiz dle Painiho vnesli do jádra svých

36) Pascal Bonitzer, *Hors-champ (un espace en défaut)*. „Cahiers du cinéma“ 1971/72, č. 234 – 235 (prosinec – únor), s. 20.

37) Tamtéž, s. 16.

38) Gilles Deleuze, *Cinema 2. Time-image*. London 1989, s. 38.

39) Dominique Païni, *L'expérience du gouffre*. „Cahiers du cinéma“ 1985, č. 376 (říjen), s. 49.

scénářů i své režie a montáže nerozhodnutelnost,⁴⁰⁾ projevující se nedokončeností nara-ce, obrazu, scén, vět, smyslu, jinak řečeno tím, že se v samém nitru filmu náhle zjevuje cosi jako propast, trhlina.

Také Gilles Deleuze odhaluje něco podobného: v druhém dílu své knihy o filmu si všímá toho, jak u obrazu-času (neboli moderního, poválečného filmu) mizí mimoobrazové pole, přičemž toto mizení připisuje dvěma hlavním důvodům. Prvním z nich je transformace, která zasáhla mimoobrazové pole tehdy, když se zvuk stal „předmětem specifického rámování, které vkládá mezeru mezi něj a vizuální rámování“. V důsledku toho se „pro obraz stává konstitutivní diference mezi viděným a slyšeným“ a „už neexistuje mimoobrazové pole“, jelikož „vnějšek obrazu je nahrazen mezerou mezi dvěma rámy v obra-zu“, jako kupříkladu u Durasové, Godarda, Bressona atd.⁴¹⁾ (To, co Deleuze nazývá vy-mizením mimoobrazového pole, je v našem pojetí vymizením /pouze/ diegetického MP, místo nějž se v daném typu filmů klade důraz na výše popisované vedlejší mimoobrazo-vé pole – „zvukový obraz“ existující vedle vizuálního.)

Druhý důvod souvisí s proměnou pojetí celku a se stříhem. V klasickém filmu byl dle Deleuze celek Otevřeností. Filmový obraz měl esenciálně mimoobrazové pole, které od-kazovalo na jedné straně k vnějšímu světu, který byl aktualizovatelný v jiných obrazech, na straně druhé k měnícímu se celku, který byl vyjadřován v souboru asociovaných obrazů – tímto způsobem byl film v „procesu stále otevřené totalizace“.⁴²⁾ V moderním filmu ovšem dochází ke změně a celek se stává Vnějškem: „už nejde o asociace nebo vzájemné přitahování (*attraction*) obrazů“ – „na čem záleží, je naopak *mezera* mezi obra-zy, mezi dvěma obrazy: vytváření mezery (*spacing*), které znamená, že každý obraz je vy-tržen z prázdnoty a znovu do ní upadá“.⁴³⁾ Mezery vnáší do filmu podle Deleuze přede-vším falešné připojení, stříh: zatímco v klasickém filmu byl stříh racionální a byl vždy součástí jednoho ze dvou souborů, které odděloval (fungoval jako začátek jednoho nebo konec druhého), v moderním filmu platí, že „stříh se stal mezerou, je iracionální, netvo-ří součást žádného ze souborů“.⁴⁴⁾ V moderním filmu, snažícím se zlomit zautomatizo-vaná spojení, klišé všeho druhu, začalo být dle Deleuze potřeba dělat do obrazu „díry, zavést do něj prázdnotu a bílá místa, zředit obraz tím, že jsou potlačeny mnohé věci, kte-ré do něj byly přidány, aby nás přiměly věřit, že vidíme všechno. Je třeba vytvářet rozdě-lení nebo prázdnotu, abychom znovu našli celek.“⁴⁵⁾

Konkrétněji si můžeme vnitřní mimoobrazové pole představit jako to, jež divácká ima-ginace dotváří kolem záběru ve chvíli, kdy mizí diegetický svět, ve chvíli, kdy jsou ukázá-ny hranice obrazu, za nimiž není ani fikční svět, ani místo natáčení. Stává se to například v okamžiku, kdy uvidíme v záběru – díky nafilmování filmového pásu či posunutí filmu v promítačce – okraje filmového obrazu spolu s perforací (viz strukturálně materialistická

40) Tamtéž.

41) G. Deleuze, *Cinema 2. Time-image*, s. 180n. Všimá si toho také např. André Gardies: „Jako by se mezi ikonickým a verbálním ustanovovala dvojí scéna, konstitutivní pro „mluvící“ film.“ André Gardies, *L'Espace au cinéma*. Paris 1993, s. 50.

42) G. Deleuze, *Cinema 2. Time-image*, s. 179.

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 181.

45) Tamtéž, s. 21.

větev experimentálního filmu). Často je efektu objevení tohoto mimoobrazového pole dosaženo pomocí eliptického střihu neumožňujícího vytvořit si ucelenou představu prostoru scény či celého filmu, tak jako je tomu leckdy např. u Godarda. Charakteristická jsou vnitřní mimoobrazová pole také např. pro tvorbu Philippa Garrela, jehož filmy se pohybují jakoby stále na hraně zmizení, křehké v obsahu i samotné své materialitě (dosahováno je toho pomocí používání bílých a přesvětlených záběrů, vynechaného zvuku, opakování záběru zviditelňujícího chvilkové prázdno „mezi“ záběry atp.).

* * *

Shrneme-li, popsali jsme během této práce celkem sedm typů mimoobrazového pole – tři diegetické (homogenní, heterogenní, radikálně heterogenní) a čtyři nediegetické (vedlejší, vnitřní, natáčení, recepce) – v závislosti na jejich charakteru daném jednak jejich vlastní ne/diegetičností a jednak jejich vztahem s diegetickým světem filmu. Pro většinu dosavadních teoretiků a historiků bylo mimoobrazové pole zajímavé hlavně jako prostředek vyvolávající diváckou zvědavost a touhu, jako tajuplný a dráždivý hybatel narace, objevující se především v tzv. klasické kinematografii. Ve svém textu jsem se pokusila – po vzoru několik dalších badatelů – pojmut mimoobrazové pole šířeji jako techniku fungující v různých typech filmů, fikčních i nefikčních, klasických, modernistických i experimentálních, a to různým způsobem. Zatímco pro klasický hraný film budou nejčastějšími typy homogenní a heterogenní mimoobrazové pole, kombinované případně s vedlejším MP (místem vypravěče), v dokumentárním filmu hraje specifickou roli MP natáčení; v některých typech komedií a televizních pořadů se klade velký důraz na přímé oslovování diváka a tedy práci s MP recepce; v modernistickém filmu je pak specificky rozpracováno jednak radikálně heterogenní mimoobrazové pole a jednak vnitřní mimoobrazové pole. Předložené rozlišení sedmi typů jsem tu pojala víceméně a-historicky, s jakýmsi doplňujícím přihlédnutím pouze k rozlišení mezi klasickým a moderním (resp. modernistickým) filmem, důkladné historické zasazení jednotlivých typů do jednotlivých období a směrů kinematografie – jež by mohlo přinést rozšíření o nové typy MP – je nicméně věcí dalšího výzkumu. Prozatímní historizující pokusy (především Deleuze, pracujícího s rozlišením klasický x moderní film, a Belloiho, rozlišujícího odlišný charakter mimoobrazového pole v období rané kinematografie, němé kinematografie, zvukové kinematografie v letech cca 1930 – 1960, modernistické a postmoderní kinematografie) poněkud trpí tím, že jejich autoři se zaměřili spíše na zobecňující teoretická tvrzení, nesporně zajímavá a podnětná, jež ovšem nejsou podložena skutečným solidním historickým výzkumem adekvátně rozsáhlého počtu filmů rozmanitého charakteru.

Mgr. Helena Bendová (1976)

Na Universitě Karlově vystudovala obor filmová věda, který v současnosti studuje postgraduálně. Pracuje v Národním filmovém archivu, v Centru audiovizuálních studií na FAMU a v časopise Cinepur, jehož je šéfredaktorkou.

(Adresa: U Uranie 9, 170 00 Praha 7; hbendova@email.cz)

Citované filmy:

Aurélia Steiner Vancouver (Marguerite Durasová, 1979), *L'Automne* (Podzim; Marcel Hanoun, 1972), *Le film est déjà commencé?* (Film už začal?; Maurice Lemaitre, 1951), *Utrpení Panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Kočičí lidé* (Cat people; Jacques Tourneur, 1942), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

SUMMARY

TYPES OF THE OFF-SCREEN SPACE

(A Case of Alfred Hitchcock and Marcel Hanoun)

Helena Bendová

In her treatise, the author differentiates between several types of off-screen spaces. To do so, she bases herself on an analysis of two films – *NORTH BY NORTHWEST* made by Alfred Hitchcock and *L'AUTOMNE* filmed by Marcel Hanoun. Off-screen space is defined in her text as something that is created in the viewer's imagination, on the basis of guidelines deriving from what is (or what was) perceivable and audible on the screen. From the exterior, this space "reaches" the perceivable space of the shot or, conversely, is explicitly evoked by that space; in any event, it is adjacent to it in some way. It is specifically on the basis of the character of the relationship between the time-space of the shot and the time-space of the off-screen space that the author defines several types of off-screen spaces.

The analysis of the film *NORTH BY NORTHWEST* serves as an example of the treatment of the off-screen space in a classical film. It demonstrates that the off-screen space existing within the context of the diegetic world of film can be homogenous (a continuously connected space), radically heterogeneous (in the sense of Deleuze's absolute aspect of the off-screen space) or heterogeneous (when it is simultaneously continuous, i.e. adhering to the edges of the shot, and "alien", i.e. referring to an undepictable exterior of sorts).

Apart from these three kinds of off-screen spaces, the author describes the so-called secondary off-screen space that does not fall within (or does only partially) the diegetic space of the film; this is the space from where off-voices and off-music can be heard. The film *L'AUTOMNE*, examined in the second analysis, serves as an example of a film classed with modernist cinematography. On the basis of her analysis of that film, the author differentiates between three other non-diegetic types of off-screen spaces: the off-screen space of the frame (for which, in the French literature, the term *hors-cadre* is used as opposed to *hors-champ*), the off-screen space of reception (i.e. the implied place of the viewer), and the so-called internal off-screen space (designating a gap inside the film, the representation of its "reverse", of its unarticulated exterior). The typology presented in the text summarizes and completes a number of already existing typologies of off-screen space (including those discussed by Deleuze and Bonitzer), which the author attempts to unify into a single coherent whole.

Translated by Veronika Poppová