

Rezonance filmové stáze

Použití filmové metody vede k neustálému obnovení, během kterého mysl, neschopná se nikdy uspokojit, přesvědčuje sebe sama, že napodobuje se svou nestabilitou skutečný pohyb reálného. I když se namáhá až k hranici závratě, může skončit svým odevzdáním se iluzi pohyblivosti; operace mysli však nepokročily ani o krok, neboť setrvávají tak daleko jako nikdy od svého cíle. Abychom postoupili s pohyblivostí se realitou, musíme se v ní zaměřit, musíme se umístit uvnitř změny a pak uchopíme náraz obojí, změnu samotnou a postupující stavy, v kterých bychom mohli být v každém okamžiku znehybnění.¹⁾

Pohroužení se do zdánlivé nehybnosti filmového záběru, jenž stázi vyvolává, je pro mne spojeno s pocitem nevšedního významu — s pocitem přiblížení se realitě blíže, než dovoluje jakákoliv jiná zkušenost. Původní účinek nehybné stáze ovšem, jak nám ho prezentuje Paul Schrader,²⁾ směřoval spíše k opaku — k přesahu skutečnosti, transcenci. Předmětem mé disertační práce je obhájit tezi, že filmová stáze je unikátní vizuální útvar, který je schopen vyvolat jedinečnou intuici, jež sjednocuje obě tendence. Podstata mého projektu je obsahem tohoto textu. Prvním

krokem je vymezení a definice filmové stáze s ohledem na její aktuální funkci v současném filmu. (Stáze je zde chápána nejen jako projev, ale také /ve Schraderově smyslu/ jako důsledek ustrnutí filmového obrazu). Další postup směřuje k hlavnímu záměru mé disertační práce — poukázat na jedinečnou funkci filmové stáze, která spočívá ve vyvolání fenoménu specifického času. Ten je iniciován zlomem, vpádem „nehybnosti“ pohyblivého obrazu do prostoru trvání filmového příběhu. Metodou analýzy konkrétních scén filmových děl, spojenou s komentářem jejich tvůrců, chci podpořit svou argumentaci, že tento čas je radikální formou „obrazu-času“, jehož účinek odkazuje přímo k ontologickému potenciálu filmového obrazu. Na základě referencí k současným diskursům, sledujícím linii Bergson-Bazin-Deleuze, chci poukázat na tři oblasti, které jsou bezprostředně spjaté s trváním filmové stáze. Tyto oblasti, na které poukazují v závěru textu, se týkají elementární proměny „hloubky prostoru“ filmu do diferenční roviny filmového obrazu, dále vytvoření kvalitativního posunu v kvantitativním opakování „stejného“ obrazu a na závěr iniciace vstupu virtuální skutečnosti, kterou umožňuje energie mimoobrazového pole.

1) Henri B e r g s o n , *Creative Evolution*. New York: Random House 1944, s. 334.

2) Termín „stáze“, který budu používat v celém rozsahu své disertační práce, byl poprvé použit budoucím americkým scenáristou a režisérem Paulem Schraderem v jeho disertační práci, která byla publikována knižně v roce 1972 pod názvem: Paul S c h r a d e r , *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1972, s. 49. Zde je stáze definována jako „zamrzlý pohled na život, který neřeší rozdílnost, ale přesahuje ji“ (Stasis: a frozen view of life which does not resolve the disparity but transcends it).

V širokém tendenčním proudu diskursů, které se v posledním desetiletí zabývají přímo problematikou nehybného, ustrnulého obrazu v kontextu filmu,³⁾ se termín *filmová stáze* téměř nevyskytuje. Napříč intermediální krajinou, kde nehybnost filmového záznamu je stále výzvou, bývá pozornost upřena na vztahy stavebního elementu filmu, kterým je *freeze-frame*, a pohybu jako dynamickému propojení trvání a intenzity času, které působí na diváka v rámci technických možností nových médií. Stáze je zde pak chápána v přeneseném slova smyslu a má obecný význam totožný s pozastavením, nehybností. V oblasti nedávné historie filmu se ovšem termín *stáze* váže ke zmíněné teoretické práci Paula Schradera. Jeho text, zabývající se duchovním aspektem filmu, hledá společné znaky v projevech tří režisérů, kterými jsou Jasudžiro Ozu, Robert Bresson a Carl Theodor Dreyer, a snaží se společné spirituální aspekty jejich tvorby sjednotit do jednoho útvaru — *transcendentního stylu*, jehož kulminací je právě stáze. Tento přístup, který byl těsně po-

vázán s reprezentací vycházející z náboženské problematiky, se může z dnešního pohledu zdát poněkud dobový, neaktuální. Není tedy překvapením, že také v nadcházejícím období (druhé poloviny 70. let) expanze teorií post-strukturalismu⁴⁾ se poněkud osamělý Schraderův text neseťkal s adekvátní reflexí a postupně, až na malé výjimky,⁵⁾ začíná mizet i ze slovníku pozdějších diskursů intermediální terminologie. Obecně se tedy klasifikace filmové stáze týká i nejasností v rámci pojmenování. (Pokud je tento vizuální útvar připomínán, pak je to v souvislosti s délkou statického záběru, kde Schraderova verze není brána v úvahu).

Poukázat opět na Schraderovo pojetí stáze jsem se rozhodl ze dvou důvodů. Především proto, že v jeho pojetí je stáze nejen aktem znehybnění filmového obrazu, ale také důsledkem — dopadá okamžitě na subjekt, nerozšiřuje dále prostor re-prezentace, prostor pro racionální uchopení. Druhým důvodem je skutečnost, že stáze je u Schradera součástí určitého procesu,⁶⁾ řetězce

3) Eivind Røssaak v předmluvě své knihy (*Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2011, s. 14) uvádí výčet titulů z posledních let, které zkoumají vztah nehybného-pohyblivého obrazu v kontextu současného diskursu. Zde doplňuji ještě tituly: Laurent Guido – Olivier Lugin (eds.), *Between Still and Moving Images*. Bloomington Indiana University Press: John Libbey Publishing 2012. Raymond Bellour, *Between-the-Images*, Zurich: JRP Ringier 2012. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006. David Green – Joanna Lowry (eds.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks/Photoforum 2006. Karen Beckman – Jean Ma (eds.), *Still Moving: Between Cinema and Photography* Durham: Duke University Press 2008. Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité: style, politique, réception*. Paris: Publications de la Sorbonne 2008. Dominique Païni, *Le temps exposé: Le Cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma 2002. Stefanie Diekmann – Winfried Gerling (eds.), *Freeze Frames: Zum Verhältnis von Fotografie und Film* Bielefeld: Transcript 2010. Gusztáv Hámos – Katja Pratschke – Thomas Tode (eds.), *Viva Fotofilm: Bewegt/unbewegt*. Marburg: Schüren Verlag 2009. François Albera – Maria Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010. David Campany (ed.), *The Cinematic (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. London: MIT Press 2007.

4) Druhá polovina 70. let ve filmové teorii je charakterizována nástupem Althusserova Marxismu, Lacanovy psychoanalýzy a post-Saussureovy lingvistiky. Z této pozice je Schraderův text mimo přijatelný kontext.

5) Zřejmě nejrozsáhlejší práci týkající se samotné filmové stáze (ve smyslu použití tohoto termínu) je disertační práce: Justin Remeselnik, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. Detroit: Michigan University 2012. Autor se zde zabývá především díly americké filmové avantgardy, americkým, případně britským experimentálním filmem od počátku 60. let minulého století až po současnost. Autor naznačuje, že téma filmové stáze jako modalit, tedy variantní formy pohybů obrazů, je stále nevytěženým tématem.

6) Stáze, *stasis*, je třetí, konečná fáze transcendentního stylu, která následuje po *každodennosti* (the everyday) a *rozporu* (disparity). Stáze ve Schraderově pojetí má zprostředkovaný, svrchovaně duchovní význam. Má práce je soustředěna na strukturální pojetí elementárních formací, které mohou stázi iniciovat.

udalostí; na závěr pak kulminací tohoto procesu. Stáze někdy neočekávaně ukončí rozpor, mnohdy „uhodí“ do bezvýznamnosti děje, vše odesílá — transcenduje — a opět navrácí v podobě, kterou ještě neznáme a která se vymyká klasifikaci. Filmová stáze je komplexní a v kontextu současné kinematografie také vzácný vizuální útvar. V ojedinelých okamžicích stáze se nám může zdát, že se přibližujeme *skutečnu*, jak nám ho prezentuje (v Bazinových textech) fotografický obraz.⁷⁾ Tento pocit se rovněž na základě fotografie snažil analyzovat Roland Barthes. Jeho *punctum* je „slepé pole“, kterému přikládá „třetí význam“, jež je charakterizován svou neostrotí, nezřejmostí. Ovšem, jak tvrdí Barthes: „čtba onoho punctum (pointovaného snímku, chcete-li) je krátká i aktivní, je soustředěná jako šelma.“⁸⁾ Účinek filmové stáze je ukryt ve stále neurčitém poli *mezi* filmem a fotografií. Zde se mohou také odehrávat okamžiky *modulace obrazu* vyvolávající stázi, které mají neosobní, těžce uchopitelný, mimo-jazykový charakter.

Z technického hlediska může být „zastavení“ nebo setrvání filmového záběru, které má schopnost vyvolat stázi, docíleno několika prostředky. Pokud nebudeme brát v úvahu zásahy „zvenčí“ při samotné projekci, které dovoluje moderní technologie, jako je — stop, zpomalení, fázování — tedy prostředky, které jsou spíše atributem fil-

mu, pak filmová stáze může být *vyvolána* dvěma způsoby. A to kopírováním a editací stejných fotogramů, „filmogramů“⁹⁾, nebo v druhém a častějiším případě delším nebo dlouhým statickým záběrem, který samozřejmě v mnoha případech dovoluje omezený pohyb v záběru, případně *modulaci* obrazu za pomoci objektivů (anamorfickou distorzi, rozostření-ostření obrazu).¹⁰⁾

Stáze, která je předmětem mého zájmu, je především projevem *časových a rytmizačních posunů*, je také důsledkem náhlé změny v plynutí filmu, změny senzomotorického vnímání, nikoli jen projevem nehybného setrvávání záběru. Pokud nehybný záběr trvá, účinek vyvolávající stázi postupně zaniká, vyprazdňuje se. Transformuje se do jiného systému. V těchto případech se filmová stáze rozptýluje v konceptuálním přístupu dlouhých statických záběrů a jejich *přímočaré funkci*, jak ji prezentuje experimentální film 60. a 70. let, který systematicky vyčerpával svůj vlastní koncept právě v extrémní délce jednoho záběru.¹¹⁾

Pole filmové stáze. Reference.

Jediné zmínky týkající se stáze v české odborné literatuře poukazují na Schraderův koncept jako součást transcendentního stylu ve filmu.¹²⁾ Z mého pohledu posuzují vyvolání pocitu transcendence jako možný důsledek filmové stáze.

7) A. Bazin se v tomto kontextu vyjadřuje takto: „[...] estetické schopnosti fotografie spočívají v objevování skutečna. Odraz na mokřím chodníku, gesto dítěte, to všechno nezáviselo na mně, aby bylo rozpoznáno v tkáni vnějšího světa; [...] jenom necitlivost objektivu, který oprostil objekt od návyků a předsudků, od veškerého duševního nánosu, jež obaloval moje vnímání, mohl ten odraz či gesto přiblížit neposkvrněný mé pozornosti, a tudíž mému zálibení [...]“. André B a z i n, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 18.

8) Roland B a r t h e s, *Světla komora: Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 57.

9) Modelovým příkladem je nejznámější dílo vytvořené tímto postupem RAMPa (1962) Chrise Markera.

10) Anamorfickou distorzi obrazu (ve spojitosti se stází) za pomoci specifických čoček a předsažených skel používá Alexandr Sokurov ve filmu *MATKA A SYN* (1997) nebo *ELEGIE CESTY* (2001), rozostření obrazu nám v dlouhých sekvencích představuje např. Carlos Reygadas ve filmu *POST TENEBRAS LUX* (2013).

11) Jedná se zejména o filmy s výjimečnou délkou statického záběru Andyho Warhola *SLEEP* (1963) v délce trvání 5 hodin a 21 min., dále *EMPIRE* (1964), který trvá 8 hodin 5 min., případně *WAVELENGTH* (1967) Michaela Snowa, 45 min.

12) Fenomén spirituality a transcendentního stylu (ve spojitosti se stází) rozvádí Jaromír B l a ž e j o v s k ý, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury Brno 2007. Autor odkazuje k dvěma možnostem chápání spirituality ve filmu. Jedna varianta je náboženská a druhá nenáboženská, kde spirituální efekt „je vytvářen jistými strukturními kvalitami recipovaného díla, které lze schematicky popsat a racionálně vysvětlit“.

Transcendující účinek filmu je v těchto případech těsně propojen s reprezentací, symbolem, a nikoli bezprostředně se strukturou; je důsledkem literárního „čtení“ obrazů a nacházení jejich „duchovního“ obsahu, nikoli vizuálním útvarem vyvolávajícím před-jazyková vnuknutí.¹³⁾ Má disertační práce je založena na zásadním opuštění dichotomie „formy a obsahu“. Vychází ze základního předpokladu, který spočívá ve splnutí formy a obsahu v jediný strukturální útvar. Můj přístup k problematice filmové stáže směřuje k strukturální povaze filmu, který chápu jako proměnu povrchové struktury, podléhající časové a prostorové re-strukturalizaci v rámci prezentace reálného.¹⁴⁾

Tendence, které přibližují film situaci navození stáže, se začínají historicky objevovat poprvé v poválečných filmech italského neorealismu, kdy pohyb kamery v konkrétních scénách opouští klasický kánon filmové narace. Statické nebo pomalé záběry kamery pohyb narace „narušují“ svým váháním, blouděním, někdy i opomíjením toho, co by si divák možná přál vidět. Termín filmová stáž (v kontextu italského neorealismu) si osvojuje J. F. Lyotard ve své přednášce nazvané „Idea svrchovaného filmu“ konané v listopadu 1995 v Mnichově.¹⁵⁾ Zde nezmiňuje stáží v kontextu avantgardy jako experiment, který vyplňuje filmový prostor objemem času, ale chápe tuto formu jako *svrchovanou*, nezávislou na autoritě

příběhu, jako bezelstné setrvávání filmového záběru, které se může objevit i v komerčním filmu. Poukazuje, podobně jako před ním Gilles Deleuze, na filmy italského neorealismu v období let 1944–1952. Lyotard věnuje ve své přednášce pozornost zejména konkrétní scéně, která je ve skutečnosti až dojemně banální. Žena položí na plotnu rendlík s vodou, aby si uvařila kávu. Kamera však odmítá sledovat další děj a setrvává svým pohledem nehnuté na rendlíku, v kterém začíná vřít voda. Lyotard tuto scénu popisuje slovy:

Jako by ten prostý rendlík, v němž se ohřívá voda na kávu už celá léta, s vodním kamenem usazeným na dně, s ohmataným držadlem, s otlučenými okraji vyprávěl nějaký další příběh. [...] Z rendlíku se tak stává dvojznačná skutečnost, která na jedné straně žije svůj život podřízený autoritě formy vyprávění, ale na druhé straně se projevuje ve své svrchované, nehybné a unikavé materiálnosti, ze všech stran pospojované nečekanými svazky s dalšími předměty, slovy, situacemi, tváření a rukama, jež se na okamžik objevují a hned zase mizí. Nejsou to vzpomínky, spíše útržky minulých skutečností, nadějí, neočekávaných možností. V těchto chvílích „se zastavuje čas.“ André Bazin napsal o filmové biografii André Gida: „Čas se zastavil. Soustředil se do obrazu a obtěžkal jej úžasným potenciálem.“¹⁶⁾

13) Deleuze komentuje Schraderův koncept stáže následovně: „Takto se příroda či stáž podle Schradera vymezuje jako forma, která sjednocuje každodennost v 'něco unifikovaného a trvalého'. Nemusíme se vůbec dovolávat nějaké transcendence. V každodenní banalitě mají obraz-akce a dokonce i obraz-pohyb sklon uvolňovat místo čistě optickým situacím, ty však odhalují vztahy nového typu, které již nejsou senzomotorické a uvádějí smysly do přímého vztahu s časem, s myšlením. Jde o velmi specifickou extenzi opznaku: učinit čas a myšlení vnímatelnými, učinit je viditelnými a slyšitelnými.“ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 27.

14) V analýze filmového obrazu jako struktury, odkazující k povrchu média, čerpám z odkazů na post-deleuzovskou literaturu. Soustřeďuji se na práce autorů (editorů): Ian Buchanan, Simon O'Sullivan, Stephen Zepke, Constantin V. Boundas a Gregory Flaxman. V rámci materiální struktury a restrukturalizace obrazu se přikláním k metodě schizoanalýzy, jak ji přibližuje ve dvou svazcích Ian Buchanan – Lorna Collins (eds.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. London/New York: Bloomsbury Academic 2014. Ian Buchanan – Patricia Mac Cormack (eds.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London/New York: Continuum 2008.

15) Jean Francois Lyotard, *Návrat k jiné eseji*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 222.

16) Tamtéž, s. 104–105n.

Plocha stáže rezonuje a má schopnost rezonovat. Nehledě na samotnou rezonující strukturu projekce je filmový obraz „rozechvíván“ ozvěnou předchozího záběru a dozvukem stáže v tom následujícím. Vnímání účinku filmové stáže je v těchto případech především vyvoláno *vztahem* pohyblivých záběrů a setrváváním zdánlivě nepohyblivých obrazů a jejich rytmizaci. Rozhodující faktor v oblasti problematiky filmové stáže — zpomalení časové rytmizace filmového obrazu — posouvá celou úvahu do oblasti, jež má své základy v myšlenkách ontologie vnímání vycházející z fenoménu *trvání*, jenž byl důsledně promyšlen již od začátku 20. století Henri Bergsonem. V rámci filmové teorie je to ale především specifický přístup Gilles Deleuze, který navazuje svou osobitou interpretací na Bergsonův odkaz¹⁷⁾ a vidí příležitost jak uplatnit svou teorii *stávání se* (*becoming*) právě ve filmovém obrazu-pohybu. Deleuze se snaží přizpůsobit si film svým požadavkům, tedy filozofii. Film chápe jako nástroj ontologie, jako součást *ontogeneze* (ontologie *stávání se*), jako jedinečný prostředek aktualizace virtuálního pole v rámci neustálé proměny obrazu. Ve svém dvousvazkovém díle¹⁸⁾ ovšem upřednostňuje aktivní *obraz-pohyb* před pasivním *obrazem-změnou*. Pouze v jedné referenci zmiňuje stav, který se bezprostředně váže k nehybnosti filmového obrazu, když popisuje scénu trvání záběru zátiší s vázou v díle Jasudžira Ozu BANŠUN:

Váza ve filmu BANŠUN, (1949) se vsouvá mezi dívčino pousmání a moment, kdy má slzy na krajíčku. Je to nastávání, změna, přechod. Avšak forma toho, co se mění, se sama nemění, nepřechází v něco jiného. Je to čas, zosobněný čas, „trocha času v čistém stavu“: přímý obraz-čas, který dává tomu, co se mění, neměnnou formu, v níž se tvoří změna.¹⁹⁾

Deleuze právě této změně (která by odpovídala Bergsonově *diferenci v povaze*²⁰⁾ — proměně *stávání se* obrazu bez zjevného pohybu) nevěnuje příliš prostoru, neboť jeho myšlení — stroj na výrobu konceptů — nesmí ustrnout na hranici pouhého setrvávání, nesmí se nikdy pozastavit. Raymond Bellour podotýká, že nehybnost záběrů příliš nezapadá do Deleuzovy dynamické taxonomie znaků, týkající se filmu jako obrazu-pohybu.²¹⁾

V červenci 1988, v textu, který je předmluvou k anglickému vydání *Cinema 2: Time-Image* a který vychází tři roky po jeho francouzském vydání, Deleuze uzavírá tuto předmluvu větou:

„Ano, pokud film nezahyne násilnou smrtí, udrží si sílu začátku. Opačně, musíme se podívat na předválečný film, dokonce na němý film, pracující s velice čistým obrazem-časem, který vždy pronikal, zadržoval nebo zahrnoval obraz-pohyb: Ozuovo zátiší jako neměnná forma času?“²²⁾

17) Henri Bergson ovšem chápe film jako „falešného spojence“, zejména časová fragmentace posloupností filmových políček (jako řezů času /coupes/) není v souladu s jeho teorií *trvání* (*durée*), jež je charakterizována jako všepřonikající, rozpínající se *flux* neustálého pohybu. Henri Bergson zemřel v roce 1941, nedožil se tedy plného rozmachu umělecké kinematografie, která započala až s italským neorealismem. (Je dále možné se pouze hypoteticky domnívat, že by Bergson změnil svůj názor na kinematografii, pokud by se seznámil s možnostmi „molekulárních“ diferencí v proměnách digitální pixeláže, které umožňují vizualizovat i „diference v povaze“ snímáných objektů, a to v jiném režimu než tradiční filmový pás).

18) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000. Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.

19) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 26.

20) „Diference v povaze se prezentuje v čistém trvání; je to vnitřní multiplicita posloupnosti, fúze, uspořádávání, heterogenity, kvalitativního rozlišování.“ Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006 s. 40.

21) Raymond Bellour, *The Film Stilled, Between-the-images*. Zurich: JRP/Ringier 2002, s. 129.

22) Gilles Deleuze, předmluva k anglickému vydání *Cinema 2: Time-Image*. London: The Athlone Press 1989, xiii.

Deleuze je pronásledován představou obrazu jako „čistého“ času. Jeho myšlení se pohybuje v bergsonovském modu, jenž chápe i umělecká díla jako projev *stávání se*, jako molekulární *flux*, který přesahuje rám a „protéká“ jeho vymezením. Film je pro Deleuze specifický proces aktualizace virtuálního pole, ve kterém intenzity, jež tento proces determinují, spočívají v diferenciacním procesu elementů a jejich vzájemných vztahů uvnitř struktury.²³⁾ (Na základě tohoto přístupu tedy není možné porovnávat Deleuzovo stanovisko k filmu s žádnou filmovou teorií, zejména ne s rigidním schematismem postupů, vycházejících z re-representace a směřujících k tvorbě „stylu“, vytvářeného individuálními formálními postupy v rámci narace).²⁴⁾ Nepředvídané setrvávání filmového obrazu je neoddelitelně spojeno s *vědomím-kamerou*,²⁵⁾ jež opět nerespektuje plynulost narace. Je zřejmé, že toto vědomí má schopnost vyvolávat intuici, spojenou s ontologickou funkcí obrazu, jak na ni poukázal André Bazin. (Na rozdíl od modelu Sergeje Ejzenštejna, jenž využívá účinek střihové skladby /montáže/ — Bazin preferuje dlouhé záběry fixované kamery právě ve filmech italského neorealismu). Linii vztahů Bergson-Deleuze-Bazin považuji pro analýzu problematiky filmové stáze za nosnou do té míry, že je možné na jejich základech dále stavět.

Pozornost, kterou budu věnovat momentům nehybnosti pohyblivého média, přichází v době

ztráty víry v možnosti ontologického potenciálu filmu. Jeho „genetická mutace“ proměňuje samotnou podstatu filmového média do formy manipulované digitální *fikce*, která způsobuje hodnotovou nivelizaci obrazu, získávající status lhostejného „jakéhokoliv obrazu“. Příímý kontakt se skutečností před objektivem kamery udržuje důsledně (a paradoxně) pouze „nejrozšířenější kinematografie“ světa v podobě sítě bezpečnostních kamer a CCTV okruhů. (Právě zde, v oblasti nekompromisního účelu, spíše než v oblasti komerčního filmu, můžeme tušit tichý ontologický potenciál filmu). Stáze je ovšem vzácný útvar, který je vyvolán vědomím-kamerou, specifickou rytmizací trvání filmového záběru skutečnosti jako aktu ontologického významu.

Událost stáze. Jiný přístup.

To, co je v přítomnosti, je to, co obraz „reprezentuje“, ale nikoli obraz samotný, který, jak ve filmu, tak v malířství, by neměl být nikdy zaměněn s tím, co reprezentuje. Samotný obraz je systém vztahů mezi jeho prvky, to znamená formace vztahů, z které proměnlivá přítomnost pouze plyne. A v tomto ohledu, myslím, Tarkovskij vymezuje rozdíl mezi montáží a záběrem, když definuje film jako tlak času v záběru. To, co je specifické pro obraz, jakmile je tvořivý, je činit vnímatelným, činit viditelným, časové vztahy, které nemohou být viděny v re-

23) Deleuze poznamenává: „Virtuální není v protikladu k reálnému, ale k aktuálnímu. [...] virtuální musí být definováno vyložené jako součást reálného objektu — tak jako by objekt měl část sebe ve virtuálním, do kterého je ponořen jako do objektivní dimenze. [...] realita virtuálního sestává z rozdílností elementů a vztahů současně s jednotlivými body, ke kterým se vztahují. Realita virtuálního je struktura.“ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, s. 208–9.

24) David Bordwell ve své snaze dobrat se formálních postupů, které činí umělecký film uměním a které se odchylojí od normativního kanonu Hollywoodu, zavádí termín *parametrická narace*, jež zahrnuje i pomalost, případně strnulost záběru. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 274–310. Podle mého názoru je stáze „výpadkem“ v síti narace a nelze ji kvalifikovat jako jeden z formálních postupů ozvláštňování filmové řeči.

25) Deleuze situaci vědomí-kamery definuje následovně: „Již se nenacházíme před obrazy subjektivními nebo objektivními; jsme zachyceni v korelaci mezi obrazem-vjemem a vědomím-kamerou, které tento obraz transformuje. Je to velmi speciální kinematografie, jež přišla na chuť tomu dát „pocítit kameru.“ Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 95.

prezentovaném objektu a nedovolí být redukovány na přítomnost.²⁶⁾

Pokud se ve filmovém záběru „nic neděje“, začíná se „dít čas“ a samotná struktura obrazu. Toto dění je aktivnější než ve statickém obrazu fotografie nebo malby. Na dění samotné struktury filmu je zaměřen i můj přístup a potažmo má metoda analýzy daného tématu. Ta spočívá v určení fenoménu, který determinuje imanentní pohyb v „nehybném“ obrazu stáze. „Pokud obraz o ničem nevypovídá, neříká žádný příběh, děje se něco stále stejného, něco, co definuje fungování samotného obrazu“, komentuje Deleuze ztrátu narativy v obrazech Francise Bacona.²⁷⁾

Stáze je vyvolána nejen výpadkem v síti narace, ale často také radikální formou tohoto výpadku — rozptýlením, mizením samotného obrazu. Pro tento stav nalézá Deleuze odpovídající prostředky a pojmenování. Rozsáhlá taxonomie znaků, kterou uvádí ve svém dvousvazkovém díle, dospěje k samotné „genetické“ stavbě obrazu, k znakům, které opouštějí *jistotu* figury a pozadí a postihují kapalný a plyný stav filmu. Od „dici-znaku“, který staví rám a zpevňuje obra, dochází k pojmům *reuma* a *gram(engram)*.

[...] reuma odkazovalo k obrazu, který se stal kapalným a který protékal rámem nebo pod

ním. Vědomí-kamera se stalo reumatem, protože se aktualizovalo v plynoucím vnímání a dospělo tak k materiální determinaci, k hmotě odtékání. *Gram* je znakem samotné geneze: [...] pohyb musí sám sebe překonat, avšak směrem ke svému energetickému prvku. Plyný status vnímání je *gram*, *engram*, stav neklidné, plyné substance, znak samotné geneze obrazu.²⁸⁾

Deleuze dále poznamenává: „Vědomí-kamera stoupá k určení, které již není formální a materiální, nýbrž genetické a diferenciální“. Jako příklad přechodu filmového záznamu od kapalného stavu k plynému uvádí Deleuze film *BARDO FOLLIES*, který natočil (v několika variacích) v roce 1966 George Landow.²⁹⁾

Ve své disertační práci vycházím z předpokladu, že film tvoří soubory jedinečných molekulárních formací. Jako nosnou koncepci pro svou práci považuji Deleuzovo a Guattariho rozlišení a upřednostnění *intenzit* v rámci diferencí a diferenciací, *afekty* obrazu jako pohyby *molárního a molekulárního seskupení*.³⁰⁾ Zatímco molární jsou formace tvarů a jejich exprese, molekulární je samotné *stávání se*. Deleuze je schopen v rámci tohoto přístupu jít — za, respektive — před stav, kdy díla jsou posuzována z hlediska sémiotické funkce jako re-prezentace reality.

26) Gilles Deleuze, předmluva k anglickému vydání *Cinema 2, Time-Image*, London: The Athlone Press, 1989, xii.

27) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logic of sensation*. London/New York: Continuum 2003, s. 12.

28) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 102–108.

29) Film George Landowa *BARDO FOLLIES* (1966) začíná smyčkou s komerčním záznamem plavající ženy; film začíná teplem měnit svou strukturu a posléze se propaluje. Obraz ve smyčkách fyzicky shoří a promění se v bubliny vzduchu ve vodě. Podobný fenomén zpracovává Hollis Frampton ve filmu *HAPAX LEGOMENA I: NOSTALGIA* (1971). Frampton nechává v průběhu dlouhého statického záběru postupně pomalu pálit a nakonec úplně zuhelnatět realistické fotografie na elektrickém vařiči. Mimo tuto experimentální oblast jsou ovšem často použity fenomény v podobě mraků, mlhy, páry, deště, vodního proudu, které jsou dynamickými elementy imanentního pohybu uvnitř filmového obrazu.

30) V příspěvku nazvaném „The Event of Painting“, který byl zařazen do souboru studií: Ian Buchanan – Lorna Collins (eds.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, Bloomsbury 2014, představuje Andrea Eckersley svou studii abstraktní malby výhradně z pozice intenzit diferencí molekulárního napětí povrchu. Schizoanalytický přístup, který je *současně transcendentální a materiální*, klade právě důraz na intenzity molekulárního proudu, afektu, uvnitř virtuální/aktuální sítě rizomatu, který může mít v tomto případě povahu samotného média.

Na základě analýzy konkrétních scén z filmových děl (Michaela Hanekeho, Bély Tarra, Wenera Herzoga, Alexandra Sokurova, Carlose Reygadase, Michelangela Antonioniho) se zaměřím na podchycení tří fenoménů, které aktivují stázi a které, zpětně, filmová stáze vyvolává:

- 1) komprese prostorové iluze a jejích elementů do planární struktury;
- 2) rytmičtější opakování samotné difference filmového obrazu;
- 3) působení energie mimo-obrazového pole.

1) Stáze. Komprese filmového „prostoru“.

Komprese filmového „prostoru“ do specifické planární struktury v záběrech, které vyvolávají účinek stáze, je vyvolána relativní nehybností obrazu, kdy prostor není „prohlubován“ pohybem kamery. Extenzivní prostor filmové akce je v těchto případech nahrazen intenzivní plochou „těkání“ samotné struktury obrazu. Dochází zde k obratu od Albertiho hloubky prostoru a perspektivy v iluzi obrazu ke vzniku „časových struktur“ založených na trvání, diferenciacích, proměnách zrna filmového obrazu. Pojetí tohoto prostoru již přiblížil Maurice Merleau Ponty. Je charakterizováno spíše než jako prostor jako *místo*, kde probíhají vibrace *figury a pozadí*.³¹⁾ (Určitou paralelou může být pojetí času u Henriho Bergsona. Jeho *durée* již není obsaženo v čase a prostoru jednoduše proto, že je samotné *vitální stávání se času a prostoru*). V oblasti estetiky vizuálního umění dochází k tomuto procesu při práci s „rozpouštěním“ obrazu do množiny „zrna“, do neurčitosti vztahu figury a pozadí, do barevných intenzit

v *nuanci*. Tento projev se začíná objevovat v dějinách novodobého malířství v krajinomalbách J. M. W. Turnera, pokračuje „molekularizací“ obrazů u G. Seurata, intenzitami barevného pole v repetici stejných námětů u C. Moneta a pokračuje až k sublimní monochromii M. Rothka, B. Newmana, R. Rymana. „Molekularizace“ obrazu, tékání elementů planární struktury ve filmu může být způsobena proměnami zrna, případně digitálním „šumem“. Velký podíl na tomto přístupu měl proces, který je nazván *re-fotografie*: záznam fotografie samotnou fotografií, případně filmování samotné filmové projekce. Nejznámějším dílem je TOM, TOM, THE PIPER'S SON (1969) Kena Jacobse. Michelangelo Antonioni ve svém filmu ZVĚTŠENINA (1966) přibližuje tuto techniku dříve než experimentální film (v závěrečném setrvávání kamery na fotografii moře ve WAVELENGTH [1967] Michaela Snowa).

Na příkladech konkrétních filmových děl bude poukázáno na fakt, že klasikové filmu, kterým byly přisuzovány principy transcendentního, „duchovního“ přístupu k filmu, jako je Jasudžiro Ozu, ale především Robert Bresson, se nemýlili, když poukazovali na plošnost nebo dokonce planární „povrchovost“ obrazů, které (zejména u ruských autorů) jako by směřovaly k návratu k malířské ikonografii (u Andreje Tarkovského a Alexandra Sokurova).³²⁾

2) Rozdílnost a opakování.

Film není pohyb, film je projekce filmového okénka (still) — to znamená obrazů, které se nehýbou — ve velmi rychlém rytmu. A vy získáváte iluzi pohybu, samozřejmě, ale to je

31) Henry Somers-Hall tvrdí: „Pontyho koncepce hloubky se přibližuje Bergsonově koncepci času. Hloubka již není prostor v konvenčním smyslu série dimenzí, v kterých pohyby objektů mohou být měřeny, ale *místo*, kde jsou vztahy mezi objekty formovány jako diferenciační procesy. Henry Somers-Hall, Deleuze and Merleau-Ponty, Aesthetics of Difference. In: Constantin V. Bouandas (ed.), Gilles Deleuze: The Intensive Reduction. London/New York: Continuum 2009, s. 123–131.

32) Tyto obrazy se často objevují ve filmech Alexandra Sokurova, např. ELEGIE CESTY (2001) a HUBERT ROBERT. ŠŤASTNÝ ŽIVOT (1999). U Wenera Herzoga mají charakter přízračných krajin ve filmu KAŽDÝ PRO SEBE A BŮH PROTI VŠEM (1974).

zvláštní případ a film byl vynalezen pro tento zvláštní případ. V čem tedy spočívá vyjadřovací schopnost filmu? Ejzenštejn například prohlásil, že film je kolize dvou záběrů. Ale je velice podivné, že nikdo nikdy neřekl, že film není mezi záběry, ale mezi rámečky — to je to, co bych nazval záběr, když jeden rámeček je velice podobný dalšímu rámečku.³³⁾

Peter Kubelka, představitel vídeňské filmové avantgardy 50. a 60. let minulého století, použil tuto lapidární definici filmového procesu jako příklad nepatrné diferenciaci. Pokud připustíme, že film je obrazový *diferenciační stroj*, pak trvání nebo momenty filmové stáže jsou momenty s minimálními rozdíly, minimální diferenciací mezi jednotlivými políčky filmu v trvání, toku filmových obrazů. Cílem této kapitoly bude poukázat na rytmizaci minimální difference obrazů a nastolení, metaforicky řečeno, vizuální „mantry“, kdy kvantita obrazů s minimální diferencí se proměňuje v novou, odhalující kvalitu (podobně jako je tomu u hudebního minimalismu). Tato kapitola bude zahrnovat to, co se, z elementárního hlediska, děje v rámci filmové stopy během trvání filmové stáže. Tedy problematiku difference a repetice — rozdílnosti a opakování. Zdrojem procesu kvalitativních posunů vyvěrajících s kvantitativní repetice bude v mé disertační práci dílo Gilles Deleuze *Difference and Repetition* z roku 1968.³⁴⁾

Protiklady, kontrasty nejsou u Deleuze projevem maximální difference, ale minimem opakování, protiklad je opakování omezené na dvě, které je ozvěnou a návratem k sobě, opakování, které našlo prostředek, aby sebe samé definovalo jako difference. V konzumní společnosti je opakování často chápáno jako periodicitu nebo statistická kvantita, opakování je nahodilé a přerušuje po-

zornost. Skutečná rytmizace opakování stejných políček ve filmové stázi má charakter vznikající nové intenzity. V rámci diferencí můžeme tvrdit, že film je již výše zmíněným diferenciačním strojem. V současnosti je tento stroj nastaven tak, aby se struktura jednotlivých políček lišila od sebe co nejvíce. Film se má přibližovat explozi, která ohrožuje diváka. Minimální difference skoro stejných políček filmu u filmové stáže je *čistým trváním obrazů* bez zjevných změn. Je to trvání pohybujících se obrazů, které už nedávají důraz na „prostorové relace“ v difference odlišných obrazů, ale vztahují se v opakuji se minimální difference *k sobě samým navzájem* v čase trvání. Peter Hallward popisuje Deleuzovu filosofii opakování takto: „Tvořivé opakování může být myšleno pouze jako opakování samotné difference. Skutečné opakování musí zahrnovat intuici naprosto jedinečných událostí, diferencí, které nemohou být zameněny nebo nahrazeny.“³⁵⁾ Diferující difference, trvání pouhého *rozlišování rozlišení* obrazu je podle mého názoru klíčem k chápání stáže i možného transcendentního účinku obrazu.

3) Energie mimo-obrazového pole.

Filmová stáž má schopnost aktivovat energii mimoobrazového pole. To je aktivováno rytmizací, časem toku stejných obrazů v kontextu filmu. Mimoobrazové pole je podmíněno existencí obrazu. Divák většinou existenci mimoobrazového pole nevnímá, neboť je plně zaneprázdněn děním uvnitř filmových obrazů. Uvědomění si problematiky mimoobrazového pole vychází ze situace, kterou už zaznamenává André Bazin. Popisuje rozdíl mezi malířským dílem a filmovým záběrem:

Proti prostoru přírody a naší aktivní zkušenosti, která vytyčuje vnější meze přírody, rám

33) Peter Kubelka v rozhovoru s Jonasem Mekasem. In: P. Adams S i t n e y, *Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943–2000*. New York: Oxford University Press 2002, s. 286.

34) V disertační práci vycházím z prvního anglického překladu Paula Pattona: Gilles D e l e u z e, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994.

35) Peter H a l l w a r d, *Out of this World, Deleuze and the Philosophy of Creation*. London/New York: Verso, 2006, s. 71.

u obrazů stává prostor zaměřený dovnitř; prostor k pozorování je otevřen pouze dovnitř obrazu. [...] a naopak všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se údajně rozšiřuje donekonečna, do světa. Rám je dostředivý, filmové plátno odstředivé. Z toho plyne, že obrátíme-li malířský postup naruby a vložíme filmové plátno do rámu, prostor obrazu ztratí svou orientaci hranice a zapůsobí na naši představivost jako cosi neomezeného.³⁶⁾

Deleuze připomíná, že mimoobrazové pole se vztahuje k velkému celku, který je ovlivněn děním uvnitř rámu obrazů. Toto dění má tendenci být jednak *nasyčeno*, jednak *zředěno*. Pro „pozornost bloudící kamery“ nemá tedy význam výrazný pohyb na mizanscéně, ale nepatrný pohyb *nasyčení* nebo *zředění* samotné struktury filmového obrazu. Termín „pozornost kamery“ je zde důležitý, neboť opět přisuzuje kameře *vědomí*.

Deleuze rozlišuje dva aspekty mimoobrazového pole ve filmu:

- 1) relativní aspekt, který „označuje mimoobrazové pole jako něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo obrazu“, a druhý;
- 2) absolutní aspekt, „jímž se uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného“.

[...] 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 homogenní prostor i čas.³⁷⁾

Protože stáze je iniciována nehybností kamery a trváním záběru, druhý, tedy *absolutní aspekt* může připadat v úvahu. Pro zkoumání tohoto jevu je důležité určit souřadnice obrazu a mimoobrazového pole. Vycházím z předpokladu, že filmový obraz je jen nepatrnou výsečí, jen jakýmsi „bodovým nasvícením“ nekonečné sítě, jejíž energie má jak dostředivou, tak odstředivou funkci. Přikláním se k modelu, který zmiňuje Rosalind Krauss ve svém textu nazvaném *Grids* (*Mřížky*) z roku 1978 a který analyzuje centripetální (dostředivou) a centrifugální (odstředivou) funkci mřížky. Jako nejnázornější příklad uvádí Krauss malířské dílo *Pieta Mondriana*.³⁸⁾

Pro mou disertační práci bude nejdůležitější analyzovat stav, kdy trvání jednoho záběru vytváří v obrazech prostředí „podtlaku“, který je charakterizován chvěním, rezonancí elementů v „mělkém prostoru“. Aby tušení *absolutního* mimoobrazového pole mohlo vstupovat do záběru, pohyb kamery nesmí rychle „odnímat“ okolní realitu, ale záběr se musí pozastavit. Zředění a zahuštění elementů v „mělkém prostoru“ projekce umožňuje zvýšit tlak a později vstup absolutního mimoobrazového pole do záběru. Tlak *absolutního* mimoobrazového pole daný „časoprostorovou kompresí“ považuji za prvotní fenomén, který později nabývá charakter přesahu, transcendence.

Závěr

Má zkušenost s vnímáním povahy nepohyblivých obrazů ve výtvarném umění a „znění“ forem v současné hudbě přispěla k vytvoření názorové platformy, která chápe obraz v *odlišnému modu myšlení*. Tento modus se dlouhodobě ustálil v ob-

36) André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 145. Problematika mimoobrazového pole je zahrnuta do analytických studií — Noël Burch, *Nana or the Two Kinds of Space*. In.: *Theory of Film Practice*. New York: Praeger 1973, s. 17–29. Pascal Bonitzer, *Décadrages: Cinéma et peinture*. Paris: Editions de Diffusion, Seuil 1985. David Wilson (ed.), *Cahiers Du Cinema, Volume 4: 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, Decadrage (Deframings) New York: Routledge 2000, s. 197–203. (Částečný český překlad „Odrámování“, *Iluminace* 15, 2003, č. 4, s. 31–34.).

37) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 29.

38) Rosalind E. Krauss, *Grids: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press 1985, s. 18–21.

lasti krajní redukce významové funkce obrazů, a to až do té míry, že tato funkce začala splývat s charakterem samotného „nosiče“, samotného „podkladu“ sdělení, který touto konverzí vytváří nový útvar. V tomto ohledu je má disertační práce soustředěna na primární funkci filmového obrazu jako planární struktury, která je podrobena specifickým *molekulárním a molárním vztahům*.³⁹⁾ Stáze, jako jedinečný útvar, který je vyvolán částečnou nehybností filmového obrazu, uniká re-prezentaci; její účinek se projevuje *vpádem, prolomením* narace i filmové iluze, která po uplynutí stáze opět navrátí film pochodům re-prezentace pod diktátem narace v „prostoru“ filmu. Přesto, že chápání filmového obrazu jako pohybu struktur na molekulární bázi se zdá být příliš ochuzující, považuji za podstatné poukázat na genetickou podstatu filmu, jež může být zpřítomněna právě pádem do „nehybnosti“. Výjimečné scény v kontextu myslícího filmu, tedy ty, které jsou schopny vyvolat stázi, jsou vytvořeny výjimečnou formací molekulárních seskupení, které nesledují rychlost, „nepronásledují“ skutečnost, ale tato seskupení setrvávají v „přešlapování na místě“, kde se skutečnost navrácí v plné síle.

Václav Krůček
(vaclavkrucek@hotmail.com)

(Vedoucí disertační práce: PhDr. Kateřina Svatoňová Ph.D., Katedra filmových studií, FF UK Praha, 2. rok řešení)

39) Většina diskursů, týkající se filmového obrazu, nebere v úvahu povahu podkladu projekce. Pokud filmová projekce nezachytí *screen*, rozptýlí se v prostoru. Hubert Damisch charakterizuje obecně *iluzi* obrazu jako „anihilaci substrátu“ umrtvení podkladu, Hubert D a m i s c h , Our Sheet's White Care. In: Hubert D a m i s c h , *A Theory of /Cloud/ Toward a history of painting*. Stanford University Press 2002, s. 224. Podklad, substrát, považuji vždy za nedílnou součást obrazu, i když se jedná o mentální obraz, který je vázán na síť vláken, neuronů atd.