

“Maryon”

Abstract

Maryon Park in London is the site of key scenes in Antonioni's cult movie *Blow-Up* (1966). Static shots taken in the park by the photographer character Thomas, which are wedged into the narrative, present a process indicating a turn to an inner structure of “immobility” in the moving images. This essay focuses on the analysis of the “immobile takes” phenomena associated with the initiation of specific “time-image” in the historical context of modernist film. Throughout this essay, the author investigates the nature of two continuous structures – the external structure of the film narrative, existing as a necessary milieu to be “broken into” by immobile takes and, secondly, the internal structure of graininess in the immobile takes. In Antonioni's film this particular structure is subjected to subtle modulation revealed by the method of re-photography. The author considers the expressive and semantic effects of “moving immobility” in film (given by re-presentation) as secondary, “masking” the profound presentation of the structural and differential state of graininess within its repetition. The essay is intended to provide support for the author's claim that the momentary transcendental thoughts triggered by the “suspended time” of the immobile take may have its source in the immediate repetition of “the Same” within the immanent structure of the film image.

Klíčová slova

film – čas – pohyb – nehybnost – zrno – modulace – diferenciacie
– imanence

Keywords

film – time – movement – immobility – grain – modulation
– differentiation – immanence

*Autor je doktorandem na Katedře filmových studií Filozofické fakulty
Univerzity Karlovy v Praze.*

vaclavkrucek@hotmail.com

1

Problematikou „nehybného“ záběru se zabývala řada autorů jako například Noël Burch, David Bordwell, Paul Schrader, filosof Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Raymond Bellour, Laura Mulvey atd. Gilles Deleuze je v celém rozsahu textu opakovaně citován z toho důvodu, že se pokusil zařadit reflexi tohoto fenoménu do filosofického kontextu.

2

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

MARYON VÁCLAV KRŮČEK

Obraz-čas

Rozestavěný dům na rozcestí. Detail slaměných rohoží. Konstrukce lešení proti jasnému nebi. Koruny stromů ve větru. Rozcestí z pohledu od domu. Povrch kůry stromu. Detail povrchu silnice. Náhodný chodec. Rozcestí z protější strany ulice. Projíždějící autobus. Rozcestí z výšky. Záběr střídá záběr až k postupnému stmívání s temnou siluetou domu. Šero mizí v záři pouliční lampy.

Závěr filmu *Zatmění* (1962) Michelangela Antonioniho neuspokojí ty diváky, kteří čekají na vyústění mileneckého vztahu mezi hlavními postavami Vittorií a Pierrem. Na místo jejich opakovaných schůzek – na zmíněné rozcestí – nepřijde totiž ani jeden z nich. Od této chvíle ale kamera opouští jejich příběh a podniká svou pouť, svůj průzkum, provádí „anatomii“ samotného místa. Tajemství okamžitého účinku po sobě jdoucích nehybných záběrů na úplném konci filmu je výzvou k hledání jeho příčin. Obecná definice filmového umění jako *time-related art* (umění vztahující se k času) se zdá být právě v těchto jedinečných okamžicích zastaveného času naplněna beze zbytku. Tento čas je ovšem jakoby „odjinud“, a nedá se říci, že by se přímo vázal na rozmanitost našich prožitků. Gilles Deleuze spojuje tento výjimečný fenomén s termínem *přímý obraz-čas*.¹ Ve filmech japonského režiséra Jasudžira Ozua vstupují do linie příběhu naprosto nečekaně záběry krajiny nebo zátiší. Právě trvání těchto záběrů je definováno Deleuzem jako přímý obraz-čas, „který dává tomu, co se mění, neměnnou formu, v níž se tvoří změna“.² Pozastavené obrazy už překonaly pohyb,

jsou jen „nastáváním“ (*becoming*), změnou, přechodem, a čas je v tomto případě „plnost, neměnná forma naplněná změnou“.³ Problematiku pozastavených záběrů zmiňuje Deleuze krátce již v knize *Rozdílnost a opakování* (1968), a to ve spojitosti s *a priori* ustanovením času: „empirické obsahy jsou mobilní a následují po sobě, přičemž *a priori* ustanovení času je naopak pevné nebo zadržené, jako ve fotografii nebo pozastaveném filmovém obraze (*freeze-frame*).“⁴ Deleuzův obrat k filmovému umění v první polovině osmdesátých let byl charakterizován progresí jeho myšlenkových konceptů, směřujících (na základě vlastní interpretace Bergsonovy filosofie trvání) od *obrazu-pohybu* k *obrazu-času*, v kterých právě specifická temporalizace filmového obrazu hraje podstatnou roli. Dá se říci, že v rámci časových posunů a zlomů, které je film schopen vyvolat, je právě přímý obraz-čas jejich kulminací. Jedna z variant přímého obrazu-času se u Deleuze vztahuje jak k pozastaveným a opakujícím se záběrům ve filmu Alaina Resnaise *Loni v Marienbadu* (1961), tak k dílu jeho scénáristy, spisovatele Alaina Robbe-Grilleta. Zde Deleuze hovoří o druhu *augustianismu*, který ve filmu nazývá metaforicky „simultaneitou hrotů přítomnosti“, a přibližuje tuto novou situaci takto:

Tentokrát již neexistují po sobě následující minulost, přítomnost a budoucnost v souladu s explicitním průchodem přítomností, které rozeznáváme. Jak to jasně vyjádřil Augustin, *existuje přítomnost budoucnosti, přítomnost přítomnosti a přítomnost minulosti*, všechny zahrnuté v dané události, zavinuté v ní, a tedy simultánní, nevysvětlitelné.⁵

V závěru druhé knihy o filmu *Film 2. Obraz-čas* předkládá ovšem Deleuze další interpretaci přímého obrazu-času, která se opět vztahuje k fenoménu *nastávání*:

Předtím a potom tedy nejsou posloupná určení průběhu času, nýbrž dvě tváře jedné síly, či přechodu síly k vyšší síle. Přímý obraz-čas se tu neobjevuje v řádu koexistence, či simultaneity, nýbrž v nastávání jako potencializaci, jako v řadě sil.⁶

³ *Ibid.*, s. 26.

⁴ Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*, Londýn: Athlone Press 1994, s. 294. Deleuze poznamenává, že *a priori* čas předchází členění na minulost a budoucnost, které jsou fixovány ve statické syntéze: „Syntéza je nutně statická, neboť čas již není podřízen pohybu; čas je radikální formou změny, ale forma změny se nemění.“ *Ibid.*, s. 89. Statická syntéza času zde souvisí s Deleuzovou třetí syntézou času, nazvanou *prázdný čas* (*empty time*).

⁵ DELEUZE, *Film 2*, s. 121.

⁶ *Ibid.*, s. 326–327.

Film získal ocenění Grand Prix (v současnosti Zlatá palma) v Cannes v roce 1967 a byl ve stejném roce nominován na Oscara ve dvou kategoriích: nejlepší režisér a nejlepší scénář.

Zdá se, že přímý obraz-čas se spíše váže na výjimečný typ intuice. Jeho povaha se vymyká jak racionálnímu uchopení, tak jasné definici, a je pravděpodobné, že zůstane zřejmé i nadále obestřeno tajemstvím. Jedno je ovšem jisté – tento čas je vyvolán, *iniciován*, nepředvídaným zlomem; ve filmu stříhem (iracionálním stříhem), který teprve umožní jeho izolaci, vtiskne mu formu, a způsobí právě „umělým zadržováním“ záběru jeho prodloužení.

Poodhalit podstatu toho, co se skutečně děje v čase a rytmu „nehybného“ obrazu pohybujícího se filmu, znamená pokusit se proniknout do jeho samotné struktury, do struktury kvalitativních elementárních proměn, daných repeticí „stejného“, které již nejsou formovány vztahy v prostoru filmové iluze, ale diferenciačními procesy v ploše povrchu. Této zkušenosti se můžeme přiblížit během audiovizuálních zážitků, které Michelangelo Antonioni opakovaně vyvolává ve svém filmu *Zvětšenina* (*Blow-Up*) z roku 1966.⁷

Ne/hybnost parku

Zvětšenina je filmem, který, na rozdíl od předcházejících Antonioniho snímků *Dobrodružství* (*L'avventura*, 1960), *Noc* (*La Notte*, 1961) *Zatmění* (*L'Eclisse*, 1962) a *Červená pustina* (*Il deserto rosso*, 1964), vychází od prvních záběrů divákovi vstříc. Režisérův obraz Londýna uprostřed „*swinging sixties*“ představuje druh narace, který má ambice upoutat diváky hned v několika rovínách: dobová *chic* atmosféra fotografického studia, dekadence bohémy uvnitř bující pop-scény, nevázaný sex a koncert rockové skupiny The Yardbirds zaujme ty, kteří rádi mapují historické trendy; atmosféra opuštěného parku Maryon a zdánlivě nenápadná zápletková přerůstající ve zločin nenechá konzumenty napětí v klidu; záhada neobjasněného finále bude pronásledovat ty, kteří rádi přemýšlejí. Film zachycuje dva dny v životě prominentního módního fotografa Thomase, jehož stavy nadměrného sebevědomí i momentálních existenciálních krizí jsou rozmetány vírem neočekávaných událostí. Thomas dopoledne opouští atraktivní foto-scénu (mimo jiné i top-modelku Veruschku von Lehndorff). Po návštěvě malého starožitnictví je přilákán atmosférou sousedícího parku, kde nachází inspirující momenty pro

závěrečné snímky své připravované fotoknihy. Náhodou zde pořídí záběry mileneckého páru, které se (po incidentu vyvolaném požadavkem okamžitého navrácení filmu) rozhodne ve studiu pečlivě prozkoumat v sérii zvětšenin. Na několika z nich nalézá jak ležícího mrtvého muže, tak ukrytého střelce v křoví. Po druhém Thomasově návratu do parku ovšem zmizí nejen oběť, ale i zvětšeniny z jeho ateliéru.

Předmětem tohoto textu není zápletka filmu, ale upozornění na okamžiky „průhledu“ z exteriéru příběhu do interiéru struktury a repetice „pozastavených“ záběrů. Označení „výjimečný audio-vizuální zážitek“ je v případě určitých sekvencí filmu namístě. Zneklidňující rytmus Londýna okamžitě utichne, když Thomas překročí bránu parku Maryon. Antonioni nás uvede do specifického *milieu*, v kterém oproti extenzivnímu pohybu a „hluku“ společenských gest zavládne intenzivní „šum“ elementů, jež reprezentuje zvuk listí ve větrem zmítaných korunách stromů. Fascinace tímto fenoménem se u Antonionioho projevuje už dříve, a to v některých epizodách jeho „tetralogie citů“, například v závěru jeho filmu *Dobrodružství*, dále také v již zmíněných statických záběrech opět v závěru jeho *Zatmění*.

Záběry větrem zmítaných trav, křovin a stromů reprezentují „chvění“ obrazových prvků, které v historii poválečného filmového modernismu představují fenomén přirozené „vizuální oscilace“ krajiny, jak ho můžeme vidět v některých, dnes již „ikonických“ záběrech.



Mezi ně patří například větrné víry v obilném poli na začátku Herzogova *Každý pro sebe a Bůh proti všem* (*Jeder für sich* 66

und Gott gegen alle, 1974); dále neočekávané, prudké poryvy větru rozechvívající povrchy travin a keřů v Tarkovského *Zrcadle* (1975); neustávající víchř, vířící prach a listí, animuje jinak pustý povrch krajiny v průběhu Tarrova *Turínského koně* (2011). Audio-vizuální událost šelestu listí je v případě *Zvětšeniny* modelovou situací, která reprezentuje dynamiku elementárních prvků ve formě foliáže stromů, jejího „chvění na místě“ v celkové množině jednotek (listů) objemu parku. Tato dynamika prvků je současně také dynamikou stavebních jednotek filmu – *zrna*. Toto zpočátku neviditelné, ale stále přítomné „těkající“ zrno bude ve stěžejních sekvencích filmu hlavní postavou postupně odkrýváno, zvětšováno, a to proto, aby v „hloubce plochy“ odhalilo klíč k záhadě, která nemůže být vyřešena.

Scény, zachycující pohyb listí v korunách stromů, doprovázené jejich emotivním zvukem, nejsou ve *Zvětšenině* jen krátkými epizodami. Umocňují trvání stěžejních záběrů filmu, jež doslova vytvářejí specifiku „dění místa“, ve kterém fotograf Thomas pořizuje snímky milenecké dvojice, jejichž sblížení, jak se později ukáže, je vzdáleno jakékoliv romanci. Nepřirozená, takřka hysterická reakce ženy, která vyžaduje okamžité vydání filmu, vyvolá u Thomase zvědavost. Tajemství a možná klíč k celé zápletce je však už pouze ukryt v *zrnu*, v citlivé vrstvě filmu, do kterého byla událost vepsána. Znepokojivý šelest listí v korunách stromů a keřů nevytváří tedy jen napětí ve specifických scénách, ale později (utišen a znehybněn fotografií) je transformován do podoby vizuální struktury, skrývající figuru střelce. Jeho přítomnost je ale ukryta ve zvláštní konfiguraci zrna, která ve velkých detailech odhaluje stavební, „genetický“ charakter filmu. Antonioni a fotograf Thomas zachycené makro-elementy místa činu a událostí „vyvolávají“; hledají ukryté tajemství v mikro-elementech chemické vrstvy filmu a fotografického papíru. Zvětšenina následuje zvětšeninu, ale výsledkem je opět a jen ona „konfigurace zrna“, a to navíc ještě uvnitř zrna Antonioniho filmu. „Film není divadlo, vytváří těla ze zrna,“ nebo také „film nereprodukuje těla, produkuje je v zrně, které je zrnem času,“ poznamenává Deleuze.⁸ Pokud chápeme film jako pohyb scénérie

a gest, formujících pravidla rozvíjejícího se příběhu, vnímáme jeho *molární* charakter.⁹ Naopak elementární struktura filmu, která většinou uniká naší pozornosti, má charakter *molekulární*.¹⁰ Molární a molekulární není v případě filmu v opozici, ale ve vzájemné *interakci*. Film *Zvětšenina* svou dramatickou organizační skladbou odhaluje jak molární, tak molekulární charakter filmu, a to v procesu dynamiky příběhu a opakovaných zvětšenin, odhalujících samotnou „těkající“ strukturu filmového materiálu.

Za rozhodující momenty filmu můžeme považovat záběry, kdy Thomas v sériích zavěšených fotografií nalézá spojnice odhalující skrytý zločin (1:03:40–1:05:46).¹¹ V sekvenci patnácti statických záběrů černobílých fotografií vidíme esenci toho, co by Roland Barthes nazval ve fotografii *punctum*. Ovšem toto *punctum* „nečíhá“ v nehybné fotografii. Není jen detailem, není jen „náhodou, která mě zasahuje, která probodává“.¹²

Je *trváním* této náhody. Je tichem těsně po výstřelu, do kterého se posléze navrátí zvuk. Přibližně sto „fotografií“ prolétne ve čtyřech sekundách každého záběru, které tuto náhodu nechávají rezonovat. Tyto okamžiky, okamžiky *stáze* vyvolané nehybností gest, nehybností pohybů, jsou posléze doprovázeny tichou, ale evokativní zvukovou stopou, návratem do duše parku – šelestem listů, ve kterém zaslechne vzdálený štěkot psů. Žádný film předtím nepoukázal na elementární stavební prvky fotografie a potažmo filmu tak atraktivním a pro diváka přijatelným způsobem (a nutno říci, že zahájil celý trend vizuálních a rovněž zvukových „zvětšenin“).¹³

Bellour, Barthes, Deleuze

Pokud hlavní strategií filmu je využití re-prezentační funkce pohyblivých obrazů k formování postupného a účinného procesu narace, pak jeho skrytou podstatou je elementární složení v podobě pohybu zrna, nebo jeho rytmizovaného „pozastavení“. Z elementárního hlediska spočívá podle Deleuze originalita filmu (ale také jeho skrytého ontologického potenciálu) v podřízení seskupených částic specifickému času, v kterém

9

Termín molární označuje *extenzivní, organizační* princip, podléhající hierarchii dělení. Molární je filmová skladba, organizace střihu, znehynbění záběru.

10

Molekulární značí *intenzivní, nedělitelný* proces pohybu, změn a proměn, který produkuje *nastávání* (*becoming*). Termín *nastávání* koexistuje u Deleuze ve filmu s filmovou *událostí*, která má charakter temporálního zlomu, či posunu.

11

„Blowing Up the Photographs (Scene from Blow-Up)“, video, 2:46 min., *YouTube*, nahráno uživatelem *EternalSunshineLogic* 2. února 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Q62gRiUrylw> (cit. 7. 10. 2017). Fotografie ústředních scén, se kterými herec David Hemmings pracuje, pořídil profesionální fotograf a později významný britský dokumentarista Don McCullin. Většina originálních fotografií, zapůjčených z privátních galerií, byla vystavena na velké putovní výstavě nazvané *Blow-up*, pořádané galerií Albertina ve Vídni v roce 2014.

12

Roland BARTHES, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha: Agite/Fra 2005, s. 32.

13

Například audio-zvětšeniny ve filmu Francise Forda Coppoly *Rozhovor* (*The Conversation*, 1974), Briana De Palmy *Blow Out* (1981), dále sekvence zvětšení elektronického obrazu u Ridleyho Scotta v *The Blade Runner* (1982) Wima Wenderse v *Linie násilí* (*The End of Violence*, 1997), atd. Filmová avantgarda a zejména strukturální film poukazují programově na materiální podstatu filmu, na koncept zrna a „syrovosti“ filmového

materiálu. Kromě Kena Jacobse, zmíněného v této kapitole, se přímo dynamikou zrna zabýval i Jordan Belson, James Whitney, George Landow, ve Francii především Thierry Kuntzel.

14

Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images – Photo, Cinéma, Vidéo*, Paříž: Edition La Différence 1990. V anglickém překladu Raymond BELLOUR, „The Film Stilled“, in: *Between-the-Images*, Curych: JRP/Ringier 2002, s. 129–136.

15

Gilles DELEUZE, *Film 1. Obraz-pohyb*, Praha: Národní filmový archiv 2000, a *Film 2.*

následně pohyblivé „roviny kompozice“ formují výsledný příběh. Snadnější a přímočařejší způsob, jak poukázat na stavební, strukturální povahu filmu, by byl přímo postup snímání reality bez kompromisů, bez ohledu na naraci, tedy ve zdůraznění elementárního složení filmu, jak ho odhaluje v experimentálním přístupu zejména strukturální film. Ovšem součástí strategie odhalování „skrytých podstat“, které rozvíjel v minulosti filmový modernismus, je – paradoxně – nečekané „načasování“ samotného pozastavení, a to v probíhajícím *milieu* příběhu. Proto také je tento text je zaměřen na konkrétní ukázkou určité *topologie* pozastavení, a dále na metodu přibližující „elementarizaci“ obrazu, kterou je vložena re-fotografie (*re-photography*), tedy znovu-nafocení (znovu-natočení) filmového záznamu.

Byl to Raymond Bellour, který v jedné z dvanácti esejí své knihy *Mezi-obrazy*, nazvané „Zastavený film“, **14** poukázal poprvé ve větším rozsahu na potenciál „pregnantních okamžiků“ pozastaveného obrazu filmu. Už v úvodu jeho eseje je zřejmé, že text vznikl zpočátku jako polemika s Deleuzovým postojem, který v podstatě vylučuje filmovou „nehybnost“ ze svých koncepcí. (Závěr eseje je pak ovšem vyjádřením obdivu k Deleuzově originalitě a jasnozřivosti.) Pohyb, čas a trvání ve filosofii Henriho Bergsona se staly ústředním hybatelem procesu, který propojil první díl Deleuzových úvah o filmu nazvaný *Film. Obraz-pohyb* s dílem druhým, *Film. Obraz-čas*. **15** Bellour nám připomíná, že Deleuze podchytil a ve svých konceptech využil potenciálu ryze uměleckého přístupu k filmu, jehož největším přínosem je schopnost vytváření svého vlastního času (daného například individuálními aspekty *vědomí-kamery*, naprosto originální editace atd.), který Bergson za svého života nemohl poznat, a z tohoto důvodu podřídil obecně film kritice. (Film podle něho vytváří „falešný pohyb“, čas je podřizené pouze „segmentací“ prostřednictvím jednotlivých políček filmu [*coupes*] a vytváří „abstraktní čas“, který není neomezený, rozpínající se *flux*.) V rámci rozsahu naší úvahy opustíme Bellourovu úvodní analýzu, týkající se komplexního charakteru pohybu ve filmu a samotného pohybu filmu, a soustředíme se na momenty, které jsou hlavním předmětem jeho zájmu: tedy

na stavy, kdy se (Bergsonovo) nepohyblivé filmové políčko (*coupe*) osamostatňuje, a ve své dlouhé repetici v projekci vytváří to, co lze nazvat „nehybný pohyb“ (*immobile movement*). Právě fenomén „nehybného“ filmu umožňuje přehodnotit pohled na kinematografii jako pouhou prezentaci příběhu a v rámci trvajících „repetice stejného“ potvrzuje možný ontologický potenciál filmu.¹⁶ Bellour na základě těchto poznatků v podstatě sdílí názor Petera Wollena, že film nemusí být, jak bývá zvykem, nutně determinován pohybem na mizanscéně nebo dynamikou rozdílných sekvencí ve střihové skladbě, a uvádí přesvědčivý příklad – film Chrise Markera *Rampa (La Jetée, 1964)*, který je nadmíru uspokojivý, přestože je celý (až na jeden jediný moment otevření očí ležící dívky) koncipován jako sled nehybných a mnohdy dlouhotrvajících fotografických záběrů, kdy je příběh v podstatě veden vypravěčem jako *voice-over*. Pro směřování tohoto textu je ovšem důležitý Bellourem často používaný termín *freeze-frame*.¹⁷ Již zmíněně stěžejní okamžiky *Zvětšeniny* jsou v podstatě dvojím použitím pozastaveného obrazu (*freeze-frame*). Poprvé byl obraz scény pozastaven expozicí za použití fotoaparátu, a podruhé byl průběh obrazů ve filmu pozastaven setrváváním nafilmované výsledné fotografie. Ve filmové praxi bývá účinku *freeze-frame* dosaženo většinou optickým kopírováním jednoho filmového políčka a jeho editací do filmového záznamu. Podstatným faktorem je zde ovšem účinek pozastaveného obrazu na subjekt, který je u Barthesa ve fotografii spojen s termínem *punctum* a ve filmu s termínem „filmický“ (*le filmique*).¹⁸ Barthesův (převzatý) termín značí ve filmu to, co nelze popsat, reprezentaci, kterou nelze reprezentovat. *Filmic/filmický* začíná tam, kde jazyk a metajazyk končí. Pozastavení filmového záběru (i filmu při projekci) směřuje fyzicky vždy k samotné kostře filmu, k jejím „obratlům“ v podobě již zmíněného filmového políčka (*the still*). Barthes pociťuje neznámý, nedefinovatelný pocit i nad fotografiemi pořízenými z filmu (fotoskami) v časopise *Cahiers du Cinéma*, což svědčí o jeho fascinaci zachyceným okamžikem v pohybu narace, z kterého vždy vyvstává samotná fotografická podstata filmu.

16

Alex Ling charakterizuje přístup francouzského filosofa Alaina Badioua k filmu jako formování nikoli ontologického, ale *onto-logického procesu*, neboť plnutí filmového obrazu logicky odpovídá strukturovanému pohybu, který naplňuje vizuální formou samotné poslání ontologie, jež je od dob Aristotela a Tomáše Akvinského charakterizováno jako nauka o „jsoucnu jako jsoucnu“ (*on hé on, ens qua ens*). V případě filmové projekce se jedná nejen o poukazování na jsoucno jako jsoucno v projevu *jevení se jako jevení*, ale rovněž – s ohledem na charakter filmového pásu s temnými mezerami mezi jednotlivými políčky filmu – jako na jedinečný útvar *jevení a mizení*, které je dáno už samotnou povahou filmu a technologií projekce. Alex LING, *Badiou and Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 58–59, 79.

17

Freeze-frame je obecný termín, poukazující na pozastavenost obrazu (zejména) ve filmu, ale také na momentální ostrnutí akce při divadelním představení (*tableau*). *Freeze-frame* má charakter mezi-útvary mezi pohyblivým obrazem a statickou fotografií (obrazem v malířství). Ve filmu vzniká opakováním, kopírováním jednoho políčka filmu ze stejného zdroje. Poprvé je používán ve dvacátých letech ve filmech René Claira *Když Paříž spí* (1925), Alfreda Hitchcocka *Champagne* (1928) a Dziga Vertova *Muž s kinoaparátem* (1929). V teorii filmu je často uváděn od chvíle, kdy Serge Daney upozorňuje na samotný závěr Truffautova filmu *Nikdo mne nemá rád* (1959). *Freeze-frame* a filmová stáž patří k fenoménům, které přibližují film jeho materiální podstatě, skryté v pohybu „nehybného“ obrazu (*the still*).

18

Roland BARTHES, *Image – Music – Text*, Londýn: Fontana Press – Harper Collins 1977, s. 64–67. Termín *le filmique* (filmický) použil poprvé Étienne SOURIAU v roce 1951 v článku „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“, *Revue internationale de filmologie*, roč. 2, 1951, č. 7–8, s. 231–240, v němž ustanovuje *filmické universum a profilmickou realitu*, kterou je realita snímaná kamerou. Barthes tento termín používá po svém v souvislosti s „tupým“ významem.

19

Mojmír GRYGAR, „Tupý smysl a ‚nezáměrnost‘. Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského“, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 4, s. 204–218.

20

BARTHES, *Image – Music – Text*, s. 66.

21

Převládající pocit transcendence při sledování pozastaveného obrazu ve filmu zde ovšem není ničím novým. Termín „stáze“ byl v kontextu poválečného filmu poprvé použit budoucím americkým scénáristou a režisérem Paulem Schraderem v jeho disertační práci, která byla publikována knižně v roce 1972 pod názvem: Paul SCHRADER, *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*). Stáze, stasis, je třetí, konečná fáze transcendentního stylu, která následuje po *každodennosti* (*the everyday*) a *rozporu* (*disparity*). Stáze ve Schraderově pojetí má zprostředkovaný, svrchnovaně duchovní, transcendentní význam.

Barthes nachází v pozastaveném obraze a jeho okamžitosti „netečný význam“ (překládán jako „tupý význam“, *le sens obtus, obtuse meaning*),¹⁹ „třetí význam“, který existuje před jakoukoliv artikulací a který je čistě virtuální. (Ani fotografie, ani malířství nemůže podle něho postihnout jedinečný stav „pozastavenosti“, neboť postrádají diegetický horizont.)²⁰ „Strnulost“ fotografie navozuje pro Barthesa intimní pocit časovosti blížký smrti. *Filmický moment extrahuje tento pocit v důrazu na fragment filmu*. Barthesovy úvahy se pohybují v oblasti ojedinělé intimity pocitů a významů, které jsou hluboce zakořeněny v sémiotice *těla a jazyka*. Přesto, že „čtení“ významů vyvěrá u Barthesa z textury, diferenciací „tkaniny“ textu jako součásti velké sítě, náhlá pozastavenost v oblasti filmu je pro něho stále určitým nehybným gestem divadla re-representace. Při vši před-jazykové tajemnosti je Barthesova metoda vnímání pozastavenosti filmového obrazu stále pouze momentem v procesu „čtení“, které je „okamžité a vertikální“ a které směřuje k transcendenci, vyvěrající ovšem z reflexe obrazu, který je re-representací reality.²¹ Raymond Bellour podléhá na čas kouzlu poetiky okamžitosti jako náhlé smrti v konceptech Barthesových, které vždy nezadržitelně směřují k *fotografické podstatě* filmu. Zde ovšem přichází na řadu Deleuzova originalita v podobě různé úrovně „tlaku času“ ve filmovém záběru a modulativním pohybu částic. Tento obrat by mohl být definován jako *obrat k imanenci*, jejíž „sycení“ v repetici teprve vyvolává a živí transcendenci. Imanence je v molekulárním *nastávání* v elementárním složení díla, které je ve filmu v pohybu, a svou repeticí získává charakter *trvání*, které se nachází mimo reprezentaci i význam pojmu:

Není zcela správné říkat, že filmový obraz je v přítomnosti. To, co je v přítomnosti, je to, co obraz „reprezentuje“, ale není to obraz samotný, který, jak ve filmu, tak v malířství, by neměl být nikdy zaměřen s tím, co reprezentuje. Samotný obraz je systém vztahů mezi svými prvky, to znamená soustava vztahů, ze které proměnlivá přítomnost pouze vyplyne. A v tomto ohledu,

myslím, Tarkovskij vymezuje rozdíl mezi montáží a záběrem, když definuje film jako *tlak času* v záběru.**22**

Pozastavený záběr není u Deleuze nikdy vyjmut z univerzálního pohybu, který se prolíná celým filmem a do něhož je zahrnuta i specifická *aberace* pohybu (ať už je to dále *pomalost* záběru, nebo pozastavení po tzv. *iracionálním* střihu). To, co vyvolává momentální „závan“ transcendence, je důsledek aktu „pozastavení v nahodilosti“ (u Barthesa, ale také u Mallarmého,**23** například v aktu hodu kostek), u Deleuze pak ve filmu v účinku zlomu prezentovaného iracionálním střihem, který už nesleduje logiku narace, ale vsouvá „nahodilost“ pozastaveného obrazu a zdůrazňuje ji právě jeho „chvěním“ v trvání. Tedy sestup transcendence vyvolaný okamžitostí zlomu a její udržování při životě modulativním pohybem zrna. Ani zdánlivá nehybnost filmového obrazu není nikdy nehybná: „Ve chvíli, kdy je filmový obraz nejtěsněji konfrontován s fotografií, v té chvíli se od ní také nejradikálněji odlišuje.“**24** Pokaždé, když Deleuze zmiňuje pozastavení v záběru, odvolává se k nehybným zátiším ve filmech Jasudžira Ozua; zejména k slavnému záběru vázy ve filmu *Pozdní jaro* (*Banšun*, 1949):

Váza ve filmu *Banšun* 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.**25**

Pokud nehybnost scény v záběru filmu trvá, jeho re-presentationální funkce se postupně vyčerpává. Vše v obraze bylo už dostatečně uchopeno a pochopeno, re-prezentace obrazem je nyní přemáhána časem, jeho vyvstáváním, trváním; v rámci elementární struktury je tento proces charakterizován nepatrnou modulací jednoho obrazu, která je „živena“ pohybem minimálních, kvalitativních diferencí filmového záznamu na molekulární bázi. Ve své předposlední knize *Co je filosofie?*,**26** ve které Deleuze už film nezmiňuje, nalézáme

22

Gilles DELEUZE, „Preface to the English Edition“, in: *Cinema 2, Time-Image*, Londýn: Athlone Press 1989, s. xii.

23

Časté reference k Mallarmého poezii jako „fixaci náhodné události“ používá Alain Badiou např. v analýze Mallarmého básně *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu*, viz Alain BADIOU, *Being and Event*, Londýn: Continuum 2005, s. 191–198.

24

DELEUZE, *Film 2*, s. 26.

25

Ibid., s. 26.

26

Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH 2001.

27

Následuje poznámka ve znění „Raymond Bellour *L'entre-images*, Paris 1990, str. 132: k souvislosti transcendence s přerušením pohybu čili „zastavení v obraze“.

28

DELEUZE – GUATTARI, *Co je filosofie?*, s. 45. Této jediné zmínky týkající se filmu, která souvisí s problematikou *freeze-frame* (*arrêt sur image*), není možné si nepovšimnout. Odkaz také uvádí ve své závěrečné kapitole např. Paola MARRATI, *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 2008, s. 93.

29

V ojedinělých filmových sekvencích filmů Michaela Hanekeho se můžeme setkat se zmíněným pozastavením (nebo specifickou aberací pohybu záběru), a to v okamžicích, které jsou doslova „vpašované“ do poutavé linie příběhu. Jedním z příkladů může být práce s „prolomením“ iluze a fikce právě prostřednictvím pozastavení (posunu) obrazu u Hanekeho ve filmech *Bennyho Video* (1992), *Funny Games* (1997), *Utajený* (2005).

přece jen poznámku, týkající se bezprostředně vztahu imanence a pozastaveného obrazu ve filmu:

Už nestačí posílat imanenci k transcendentnímu, chce se, aby ona sama k němu odkazovala, aby jej reprodukovala, vytvářela. Vlastně to není tak obtížné, stačí *totiž zastavit pohyb*.²⁷ Když se zastavuje pohyb nekonečna, transcendence sestupuje a využívá zastavení k tomu, aby se vynořila, oživila a vystoupila do popředí.²⁸

Teorie je v tomto případě velmi vzdálena praxi, a proto obtížným úkolem pro současnou kinematografii je právě způsob, jak integrovat zmíněné specifické momenty do kontextu filmového celku takovým způsobem, aby zapůsobily svým účinkem na diváka (jak se to podařilo například ve *Zvětšenině*).²⁹

Obrazy malíře Billa

Elementární podstata filmu, ukrytá primárně v nehybnosti fotografického materiálu, je ve *Zvětšenině* prezentována i formou jiného média – abstraktními plátny malíře Billa, Thomasova přítele, jehož ateliér se nachází v zadním traktu Thomasova studia. „Vypadá jako jeden z Billových obrazů,“ prohlašuje nad zvětšeninou již zvětšené fotografie Billova přítelkyně Patricia. Thomas po nevíтанé návštěvě údajného pachatele ve svém ateliéru přichází o všechny fotografie, možné důkazy, až na jednu jedinou, totiž tu, která náhodou ve spěchu zapadla za nábytek. Je na ní velký detail mrtvého těla (nebo jen pouhá neobvyklá struktura zrna?), který právě Patricii připomene Billovy obrazy.

Skutečný Bill, malíř Ian Stephenson (1934–2000), jehož dílo zaujalo Antonioniho během jeho pobytu v Londýně, pracoval s povrchy, které pokrýval vrstvením barevných kapek. Tento nový „pointilismus“ byl tvůrčí metodou, nosnou ideou jeho celého díla, jehož zdrojem byly, jak zmiňuje sám autor, krajiny romantického krajináře Johna Constabla. Struktury složené z barevného zrna nazývá Stephenson kamuflážemi: „Je to v podivné pokožce kamufláže, kde umění spočívá. [...] Jestliže není alternativa ke způsobu, jak věci jsou, pak obraz

musí být stále více a více tím, čím je. Neurální a neutrální, šedí, která se hemží.“**30** Stephensonovy práce se tedy staly komplementárním doprovodem k Thomasovým zvětšeninám. Antonioni skutečně našel obrazy, které dokonale souzněly se strukturou závěrečných zvětšenin, zejména s tou, která zachycuje oběť ležící v parku.

Pokud je černobílá zvětšenina místa, která je předmětem Thomasovy pozornosti, dále zvětšena a opět zvětšena – neodhalí pachatelovu tvář, ale poukáže opět a jen na plochu podkladu, membránu zrnité šedi, na genetickou podstatu obrazu – přiblíží nás objektivnímu „nastvení a zatmění“ neomezených obrazů, které byly v tomto jedinečném případě „vykrojeny“ rámem autorova zájmu – objektivem fotoaparátu. K povrchu „neproniknutelné“ chemické vrstvy a zase zpátky směřuje Thomas i Antonioni. (Podobně také malíř Bill [v souladu s tendencí filmu] volí návrat k realitě – v chaosu barevných bodů a skvrn hledá opět vystupující tvary, figury.)



Koncept reprodukce reprodukce, na který *Zvětšenina* poukazuje, byl poměrně častým tématem konceptuálních uměleckých postupů druhé poloviny šedesátých let, jak ve fotografii, tak filmu.**31**

Jedno z nejslavnějších a nejvíce komentovaných děl experimentálního filmu, *Wavelength* Michaela Snowa z roku 1967, je ve své podstatě pomalý 45minutový „zoom“ napříč polo-prázdnou místností, jehož konečným cílem je černobílá fotografie mořské hladiny, visící na zdi mezi okny. Zoom ovšem

30
<http://www.ianstephenson.net/> (cit. 10. 5. 2017).

31
Tyto postupy ovšem nemají nic společného se snímáním uměleckých děl (jako reprodukce reality) v rámci dokumentu s důrazem na jejich symbolickou a narativní funkci, jak je prezentuje Luciano Emmer, Henri Storck, Paul Haesaerts; nebo s důrazem na dramatický slovní doprovod jako u Alaina Resnais ve filmech sledujících „příběhy“ týkající se pláten mistrů Vincenta van Gogha (1948), Gauguina (1950) a Picassa (*Guernica*, 1950).

nekončí pouhým sledováním její struktury, ale proniká „za“ tuto fotografii jejím rozostřením, a na úplný závěr končí jen záběry transparence v podobě čistého pásu filmu. (Tedy jakási obrácená geneze filmu, od jeho reprezentační funkce ke statickému záběru fotografie, až k samotné „molekulární“ struktuře transparence filmu). Nevnímaná, ale stále přítomná matérie filmu je tedy na závěr odhalena a stává se jakousi pointou. Německý umělec Timm Ulrichs použil rovněž v roce 1967 originální první výtisk průlomového díla Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1931), a fotokopii jeho obalu dále kopíroval devětadevadesátkrát. Výsledkem, poslední kopií, byla jen světle šedá plocha papíru. Obraz v průběhu procesu kopírování začínal postupně mizet a získával podobu svého podkladu. Tento podklad, struktura papírové buničiny se stopami barvy, je jednak neodmyslitelnou součástí obrazu, je ale také zároveň „překážkou“ při vytváření jeho aury. „Nosič“ obrazu (jeho vždy neaktuální materiální struktura, jeho plošnost [*flatness*], jejíž připomínání bude navždy spojeno s radikálním Greenbergovým přístupem) je často opomíjeným, upozaděným fenoménem současného umění, které usiluje především o „čitelnost“ finálního významu, snadněji dosažitelného „obrazem-pojmem“. Tyto manifestační, performativní obrazy-pojmy, hluboce zakořeněny ve *srozumitelnosti* re-prezentace, plují jakoby bez ukotvení, bez vazby na svou strukturu. (V podstatě i mentální obrazy, vzpomínky, sny – jsou součástí svého podkladu: síť neuronových vláken, jejichž citlivost je projevem počítka.) Proto také zmíněný koncept opakované re-fotografie je využíván jako účinná metoda, která nenásilně upozorňuje na jinak skrytou elementární strukturu obrazů. Strukturální „sít“ se v tomto procesu několikanásobného znovu-nafočení/natočení přibližuje jiné síti – sítnici; vyplouvá tak z podvědomí k jejímu uvědomění:

Znovunatočení nebo znovuzaznamenání: uvolnění jádra hmoty (znovunatočení produkující zploštění prostoru, který nabývá pointilistické struktury à la Seurat, dovolující uchopit dálkovou interakci dvou bodů). V žádném ohledu není fotogram návratem

zpět k fotografii, ale mnohem spíš, podle Bergsonovy formulace, tvůrčím uchopením této fotografie „sejmuté a okopírované z vnitřku věcí a pro všechny body prostoru“. A od práce s fotogramem k videu se stále více účastníme konstituování obrazu definovaného molekulárními parametry.**32**

Ken Jacobs, výrazná postava amerického strukturálního filmu, se soustředil právě na znovu-filmování a kopírování filmové projekce a filmu. Nejznámějším projektem z roku 1969 je snímání a kopírování záznamu (při různých rychlostech) desetiminutového archivního snímku nazvaného *Tom, Tom, pištcův syn (Tom, Tom, the Piper's Son)*, který natočil G. W. Billy Bitzer v roce 1905.

Jacobs doprovází svůj konceptuální přístup těmito úsečnými, extatickými komentáři:

Chtěl jsem nechat vystoupit [angl. „bring to the surface“, slovní obrat vztahující se k povrchu] onen multi-rytmický střet – soupeření tmavé a světlé dvou-dimenzionální síly – plochy zápasící od okraje k okraji za identitu tvaru – dostat se do tvárného zrna samotného vzoru – chemické disperze unikátní pro každý rámeček, každé nehybné políčko – probuzené k životu probíhajícími 16–24 rámečky za sekundu, reflektující se na naší sítnici, hemžící se vyzařovanou energií (to zrno! zrno!) pak spolupracující, nevědomky a ironicky formující neustále *naléhavost* – zkrátka vždy-míjející iluzi.**33**

Jacobsovy radikální koncepty v rámci strukturálního filmu, ale také velmi „umírněné“ koncepty Antonioniho na opačné straně spektra, poukazují konkrétními záběry na fyzickou podstatu filmového obrazu, který vzdoruje, nehodlá se poddat – díky své odhalené elementární struktuře – hloubce iluze. Jejich práce jsou tak přesvědčivým projevem pozdně modernistických snah, které jsou charakterizovány důrazem na sebe-reflexivitu samotného média a potažmo na jeho povrchovou strukturu. Jejich zaujetí pohybem zrna je soustředěno na proces vytváření

32

DELEUZE, *Film 1*, s. 108. Pro upřesnění je třeba objasnit termín *fotogram*, který je používán v celém rozsahu překladů Deleuzových dvou svazků o filmu. Ve fotografické praxi je fotogram přímé kopírování objektu (světla) na citlivou vrstvu (fotopapíru). Deleuze i Barthes používají termín *photogramme*, když hovoří o použití fotografického záznamu ve filmu, který je ekvivalentem samostatného filmového políčka (*the still*).

33

Ken JACOBS, „Program Notes“, in: David SCHWARTZ (ed.), *Films that Tell Time. A Ken Jacobs Retrospective*, New York: American Museum of the Moving Image 1989, s. 22.

specifické „roviny kompozice“ v obrazech, které jsou konstituovány repeticí přímých *diferenčních vztahů* uvnitř jejich struktury.

Klasická kinematografie, v porovnání s digitální epochou, měla jen omezený výběr prostředků, které by mohly reálným obrazem připomenout „molekulární šelest“ elementů, přesahující rám obrazu. V rámci „elementarizace“ se proto filmové plátno stávalo hříčkou živlů – déšť, sněhová bouře, prach vulkánu, neproniknutelná mlha, celé foliáže vegetace, a především – koruny stromů ve větru. Antonioni byl i v pozdější tvorbě zaujat elementární strukturou filmu. Jako jeden z úplně prvních autorů propadl kouzlu nové technologie. V roce 1980 natočil (původně pro televizi) film *Tajemství Oberwaldu*, a to pouze za použití videa (které bylo poté překopírováno na 35mm film). Jednalo se o první celovečerní film natočený na video a uvedený do filmové distribuce pro kinosály. Překvapivě průměrný snímek je významný spíše využitím barevných filtrů, a rovněž také charakterem zrna, které v konkrétních scénách dosahuje naprosto nové vizuální podoby. VHR technologie dovoluje Antonionimu, podobně jako později Alexandru Sokurovovi, vytvořit přízračnou atmosféru „měkkého zrna“ (která jako by se přibližovala atmosféře interiérů Vermeera van Delfta, jejichž detaily jsou vytvořeny soustavami barevných kapek). V digitální epoše je proces dekonstrukce obrazu na elementární jednotky zrna a jejich pohybu jen věcí nastavení vhodného programu. Filmový obraz může být z čistě formálního hlediska snadno transformován do jakékoliv strukturální formace (o které se Monetovi, Cézannovi nebo Pollockovi ani nezdálo).

Předpokladem pro nalézání elementárních prostředků a postupů, které jsou zdrojem specifické temporalizace filmového obrazu, je přijetí zásadního postoje, který spočívá v *přímé* vazbě na realitu *před* objektivem kamery. Umělecká tvorba, která dnes již neodmyslitelně souvisí s implementací digitální technologie, využívá rozsáhlou nabídku programů, které mohou v postprodukcí realitu před objektivem kamery zásadně transformovat. Reálné se takto relativizuje, vzdaluje. Získává postupně podobu *digitální fikce*, a tvůrčí proces je omezen na řešení vztahů uvnitř této fikce.

Modulace

Chápání pohybu jako vnitřní dynamiky elementárních (kvalitativních) prvků uměleckého díla je odlišné od fragmentace ve smyslu *formování* (v malířství například nové formace kubismu, futurismu, De Stijl atd.). Dynamika pohybu elementárních prvků ve filmu souvisí s procesem *modulace*, která je definována jako „operace Reálného do té míry, že konstituuje a nepřestává rekonstituovat identitu obrazu a objektu“.³⁴ Přestože se pro Deleuze zdá být film obecně prostředkem *modulace reality* před objektivem kamery („obraz-pohyb je modulace samotného objektu“), její principy směřují dovnitř, tedy nikoli ke kvantitativním proměnám, ale k samotným *kvalitativním diferencím*. Modulace tedy nespočívá v aktivitě gest zachycených obrazem-pohybem, ale „modulace je zcela něco jiného; je to obměňování formovaného v každém okamžiku operace“.³⁵

Pozoruhodným fenoménem, který se týká přímo struktury samotného (filmového) obrazu, je skutečnost, že velká část dnešní populace je stále častěji vystavena modulaci obrazu nového typu, a to při běžné konzumaci na internetové síti, kde je divák vystaven vlivu „chudého obrazu“ (*poor image*), který proudí globální virtuální sférou. Tyto obrazy sestávají z kopírování kopií digitálních záběrů, jejichž charakter paradoxně v mnohém připomíná experimentální přístup směřující k elementarizaci obrazu. Německá umělkyně a esejistka Hito Steyerl v přesné analýze postihuje fenomén chudého obrazu, který nazývá „lumpen-proletariátem“ v třídní společnosti hierarchie obrazu:

Chudý obraz je kopie v pohybu. Jeho kvalita je špatná, jeho rozlišení podprůměrné. Jakmile se zrychluje, rozpadá se. Je to obraz-přízrak, náhled, bloudící myšlenka-tulák, distribuovaná zdarma, ždímaná pomalým spojením, stlačená, reprodukováná, roztrhaná, mixovaná, také kopírovaná a vsunutá do jiných kanálů distribuce. Chudý obraz je „rag“ nebo „rip“; AVI nebo JPEG, lumpen proletariát v třídní společnosti obrazů, hodnocený a ceněný podle svého rozlišení. Tento chudý obraz byl zavěšen, stažen, sdílen, reformátován, re-editován.

³⁴ DELEUZE, *Film 2*, s. 38.

³⁵ *Ibid.*

36

Hito STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012, s. 32.

37

Jen několik příkladů. Na kreativním použití „chudého obrazu“ je například vystavěn film *Julien – Oslí chlapec* (*Julien – Donkey Boy*, 1999), který natočil Harmony Korine; rozšířený trend kamery „z ruky“ („hand-held“) a nízkého rozlišení obrazu zahájil kultovní horor *Záhada Blair Witch* (1999) Eduarda Sancheze a Daniela Myricka, dlouhé sekvence domácího videa a televizních zpráv začlenil Michael Haneke do filmu *Bennyho Video* (1992) a *71 fragmentů chronologie náhody* (1994) atd.

38

André BAZIN, „The Ontology of the Photographic Image“, in: *What is Cinema?*, Berkeley: University of California Press 1967, s. 9–17.

Transformuje kvalitu do dosažitelnosti, výstavní hodnotu do hodnoty kultu, filmy do klipu, rozjímání do rozptýlení. Chudý obraz je osvobozen z chrámů kinosálu a archivů a je vtažen do digitální nejistoty na úkor své vlastní podstaty. Chudý obraz inklinuje k abstrakci, je vizuální ideou ve svém vzniku.**36**

Steyerl, jak uvádí v názvu kapitoly „Na obranu chudého obrazu“ („In Defense of the Poor Image“), se staví na obranu obrazů „páté generace kříženců“, které ovšem, úplně vytrženy z kontextu a podřízeny jiné rytmizaci, nalézají použití také v běžné filmové produkci. Je totiž poměrně častou praxí, že stále více filmových tvůrců edituje do svých děl fragmenty „chudých obrazů“ v podobě záběrů bezpečnostních kamer, rodinných videí, „zrnících“ flashbacků atd.**37** Podstatným faktorem už tedy není odhalení zrna filmového obrazu, ale „ozvláštnění“ narativní linie vstupem obrazů s rysy určité „autenticity“, která je dosažena právě syrovostí, elementarizací filmového obrazu.

Zamyšlení nad několika scénami ze známého Antonioniho filmu – a připomenutí metody znovu-zaznamenání jako „otevření zrna“ filmového/fotografického záběru – není návratem k teoretické linii, která poukazuje na fotografickou podstatu filmu a jeho ontologickou funkci (ve smyslu odkazu k úvahám André Bazina).**38** Je spíše upozorněním na okamžitost pozastaveného záběru jako *repetici* samotné elementární struktury, která se jeví jako pravděpodobný impuls, vyvolávající v sérii obrazů potenciál možného vyvolání obrazu-času. Považuji připomenutí těchto okamžiků za přínosné v atmosféře, v které by mohly být jakékoliv tvůrčí ambice umrtveny všeobjímající skepsí, jež vyvěrá ze současného stavu kinematografie. Propad do digitální sféry iluze, kde jakýkoliv posun a zlom je v rámci její explozivity dovolen a jakákoliv (třeba Ejzenštejnova) „kolize záběrů“ žádoucí, nastolí nutně situaci, kdy žádný obraz už nebude překvapující, kdy každý filmový obraz bude synonymem *samozřejmosti* uvnitř fikce. Deleuze předtím, než se vůči celé oblasti filmu úplně odmlčel, varoval před devastujícími klišé, která pronikla filmem a která souvisí se ztrátou senzomotorických

spojení. Zároveň opakovaně upozorňoval na potenciál specifické temporalizace filmového obrazu, odhalující právě fenomén „čistého času“:

[C]o je ovšem důležitější, objevuje se možnost temporalizace filmového obrazu: čistý čas, troška času ve své čisté formě, spíše než pohyb. Tato filmová revoluce byla nastíněna v rozličných kontextech Wellesem a dlouho před válkou Ozuem. U Wellese je to hloubka času, koexistující vrstvy času, kde se hloubka pole rozvíjí ve skutečně časovém rozměru. A jestliže jsou Ozuova slavná zátiší svrchovaně filmová, je to tím, že přinášejí neměnný stav času ve světě, který již ztratil senzomotorická spojení.**39**

To jediné, co se v podstatě v současném komerčním filmu nesmí objevit, je dlouhotrvající pozastavený záběr, který by přerušil tempo vyprávění a narušil nezúčastněné pohodlí senzomotorického schématu. Proto specifická temporalizace filmového obrazu je záležitostí pouze a jen výjimečné citlivosti jeho tvůrců, skoro určité idiosynkrazie ve svrchovaně uměleckých postupech artových filmů. Díky tomu můžeme být svědky malých filmových událostí, kdy například bílá pověšená košile zakrývá na dlouhý čas celý záběr v *Turínském koni* (2011) Bély Tarra, světélkující strom může na dlouhý čas zářit v temnotě v *Tropické nemoci* (2004) Apichatponga Weerathakula, závěr filmu se místo dramatického rozuzlení může „rozplynout“ v dlouhém záběru kamery do rozpáleného povrchu dvorku ve filmu *Mrtví* (2004) Lisandra Alonsa, případně můžeme čekat celých osm minut, než se stmívání v nehybném záběru promění v temnou noc ve filmu *Tiché světlo* (2008) Carlose Reygadase. Tyto a další okamžiky „pozastavenosti“ nelze prožít v běžném životě (mimo film), neboť diegeze filmu je schopna přerušit náhle příběh, s kterým se ztotožňujeme; je schopna zamířit a soustředit skrytou modulativní „oscilaci“ obrazu, manifestovanou světlem, vstříc neznámému.

Maryon je ale zde a stále se nám připomíná. V trvání filmu, který v podstatě vnímáme jako peripetie lineárního času, se znenadání otevírá vertikální řez „prázdná ne-komunikace“, 80

který je vyplněn časovou stází – „průtokem“ totožných obrazů jakoby „jiného rodu“. Fotografické záběry v záběrech filmu jen na malou chvíli, na vzácný okamžik, zachytily „mrak nebo mlhovinu bodů“ jeviště parku Maryon. Uhodily jako blesk do horizontu lidských příběhů, aby v nastávajícím tichu, vertikální „dynamice znehybnění“, nechaly znít přímý obraz-čas.