

## OBSAH

Poděkování.....	3
Úvod.....	4
KINEMATOGRAF: 6 NENÍ 4 A 3 (první věta).....	7
6.....	9
6.1. Dvojí charakteristika filmu.....	10
6.2. Obraz = otisk.....	12
6.3. Zapomenutí obrazu.....	14
6.4. Pán Archivu.....	16
6.5. Genealogie filmu.....	18
6.6. Původ: příklad.....	19
4.....	24
4.1. Rušení distance.....	30
4.2. Metoda Paměti.....	33
4.3. Obraz obrazu.....	35
4.4. Komentář k obdélníku: Rublevův zlatý řez.....	48
3.....	51
3.1. Obrazy paměti (Vyšebrodský cyklus).....	52
3.2. Rotace trojice.....	56
3.3. „Součet“.....	63
DĚLNICKÁ KOLONIE BUĎÁNKA (mezihra).....	67
1. Hranice pozornosti.....	68
2. První věci.....	69
3. Genius (loci).....	72
4. Reservé.....	74
5. Spojovník, poml(č)ka.....	74

DVOJÍ POVAHA (FILMOVÝCH) TVARŮ (druhá věta).....	77
I.....	82
Kruh a linie.....	82
Kontexty otáčení: kinematograf, revoluce, stereotyp.....	84
Stavba mechanických tvarů: zákon a číslo.....	88
Emoce a mazadla mechanických tvarů.....	91
Tragická vzpoura proti stroji: neúspěch.....	92
Všudypřítomný mechanismus?.....	94
II.....	95
Čas jako stroj.....	96
Laplaceův démon.....	98
Práce démona.....	99
Démonická vzpoura proti stroji: vznik dějin.....	101
Geneze času od mechanického k živlovému.....	102
Zúžení potrubí, vznik víru.....	105
Konečně ve vodě.....	107
Dva příklady konce filmů ve vodě.....	110
Bifurkace – příznak živlu.....	111
Alternativní model času.....	113
1. pád (Dům).....	114
2. pád (Původ).....	115
3. pád (Kam).....	116
4. pád (Zvrat).....	116
III.....	118
Živlovost, příklad 1: Artavazd Ašotovič Pelešjan.....	119
Čtyři skuliny k otevřenosti ve čtyřech filmech.....	122
Živlovost, příklad 2: Vladimír Michajlovič Kobrin.....	124
Vyslání.....	128
↑↑↑ = Návraty.....	131
↑ = Návrat: I.....	131
↑ = Návrat: II.....	132
↑ = Návrat: III.....	133
↓ = Kam.....	135
PODHŮŘÍ PŘEDBABYLONSKÉ KULOVITOSTI (dohra).....	136
Vůně.....	137
Vzdálená pozice.....	138
Slovník a gramatika.....	139
K rozumění?.....	140
Triáda.....	142
Jedno vidění kruhu.....	146
Blízkost a vzdálenost.....	149
Osy domova.....	153
Patos.....	154
Zakroužení: KOHEIĬ.....	155
Závěr (místo kadence).....	158
Bibliografie.....	161
Filmografie.....	169

## Poděkování

Michalovi Bregantovi za vedení této práce. Martinovi Čihákovi za její oponenturu a za přizvání k účasti na projektech Studentské grantové soutěže AMU *K tvarozpytu montážních struktur (1) – Povstávání tvaru a Rozpravy o stříhové skladbě* a Darje Černjak za přizvání k účasti na projektu *K teorii a praxi distanční montáže A. Pelešjana* těže grantové soutěže. Martinovi Blažičkovi za nabídnutí plodné spolupráce na projektu *Filmy českého undergroundu*, Sráči Samovi a Denise Bytelové z Galerie Sam83, které iniciovaly vznik textu o původu vzhledem ke kinematografii. Petrovi Rezkovi za neústupnou německou náročnost a cennou kritickou konzultaci. Ladislavu Šerému, který umožnil uskutečnit studijní pobyty vně těsných hranic České republiky, které velkou měrou ovlivnily jak obsah tak tvar této práce. Silvii Demartini za pomoc při zpracování grantových formulářů. Naumovi Klejmanovi za knihy a za klíčové seznámení s Ejzenštejnovou pozůstalostí. Mým přátelům Ondřejovi Skovajsovi, Viole Ježkové, Kamilovi Bouškovi, Julii Krasnové, Ladislavu Čumbovi, Dittě Salákové, Matějovi Strnadovi za rozhovory, rady, konzultace, texty, za které děkuji též Tereze Sochorové-Horákové, Sáře Vybíralové a Nikolaji Izvolovovi spolu s dalšími pracovníky Vědecko-výzkumného institutu kinematografie (NIIK) v Moskvě. Mým rodičům, sestře a zcela v neposlední řadě Marii Ldrové, prvnímu čitateli velké části této práce, za podporu a shovívavost, bez které by se vznik textu ubíral po mnohem krkolomnějším cestách.

# Úvod

## Montáž?

Montáž je vědomí složenosti věcí (filmu). Složenost filmu bývá chápána jako stříhová skladba, montáž je však složenost (filmu) jako taková. Je to *tertium comparationis* Hérakleitovo i absurdnost obrázkového časopisu, kde vedle sebe leží tanky v zuřící válce a tanga Victoria secret. A dokonce dále: montáž představuje uvědomění si složenosti sebe sama a našeho naplňování smyslu (prožívání slasti, zakoušení utrpení, nacházení orientace, vcházení do bezcestí), který z tohoto skládání vyvěrá.

Na samém začátku Aristotelova spisu *O vyjadřování* čteme: „Jako pak v řeči jsou někdy myšlenky, aniž jsou pravdivé nebo nepravdivé, a někdy již takové, kterým nutně náleží jedno nebo druhé, tak je tomu i v mluvě: neboť nepravda a pravda se týká spojení a rozloučení.“<sup>1</sup> Pravda nebo nepravda se tedy týká věcí složených. Film je složený ze záběrů. A záběry jsou také složené.

Aristoteles, který chápe složenost jako vztah mezi subjektem a predikátem, pokračuje, že kritérium pravdivosti se týká pouze speciálního typu promluv: soudů. Je film – ať dokumentární, hraný či jakýkoli jiný – soudem? Arendtová vyjadřuje dnešním jazykem

---

<sup>1</sup> Aristoteles: *O vyjadřování*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1959, s. 25.

Aristotelovu myšlenku z *De Anima* z místa, které se opírá o shora uvedený citát, že „kritériem *logu*, dobře uspořádané řeči, není pravdivost či nepravdivost, nýbrž plnost smyslu.“<sup>2</sup>

A dále říká: „Myšlení“ – a já dodávám též film<sup>3</sup> – „je vně řádu, poněvadž hledání smyslu nevede k žádnému konečnému výsledku, který přetrvává tuto činnost, který by byl smysluplný i tehdy, když tato činnost již skončila.“<sup>4</sup> A tedy právě proto, že složenost se bezprostředně týká tvorby, přelévání, zanikání a znovu povstávání řádu, jsou myšlení a kompozice této práce „neřádné“.

Práce je rozvržená do dvou vět, které jsou následovány mezihrou a dohrou. Názvy vět mají sestupný číselný pořádek: *Kinematograf: 6 není 4 a 3* (první věta) a *Dvoji podoba (filmových) tvarů*. První věta prozkoumává původní tvarové založení kinematografu a druhá věta prozkoumává vnitřní, montážní podstatu tvarů, kterých film může nabývat.

Z nároku abstrakce, kterému se snaží dostat dvě věty kompozice, sestupuje ke konkrétním dílům mezihra *Dělnická kolonie Bud'ánka* a dohra *Podhůří předbabylonské kulovitosti*.

Mezihra nazvaná *Dělnická kolonie Bud'ánka* se týká „filmu“ o bývalé dělnické kolonii, který natočil na Super8 v polovině 80. let československý undergroundový filmař Pablo de Sax. Text představuje chybějících **pět** vložených kapitol, které tematicky spojují první a druhou větu kompozice. Mezihra zkoumá extrémní projev filmu, aby zjistil jeho hranice.

Dohra nazvaná *Podhůří předbabylonské kulovitosti* sestává z dvojnásobného počtu kapitol než počet kapitol mezihry. Týká se díla Artavazda Ašotoviče Pelešjana, který k teorii a praxi montáže připravoval radikálně nové pojmy: „distance“ a „nepřítomné záběry“. Podobně jako v mezihře je zkoumán krajní montážní postup. Úběžník dohry představuje syntéza myšlení o filmové skladbě, montáži.

<sup>2</sup> Arendtová, Hannah: „Řeč a metafora.“ In: Petříček jr., Miroslav: *Myšlení o divadle. Díl 2*. Praha: Herrmann a synové, Praha 1993, s. 51–65 .

<sup>3</sup> Y. Biró ukazuje, že film je v jistém smyslu totožný jednak se zkušeností-myšlenkou (Ferenc Mérei) a jednak s konkrétní logikou (Claude Lévi-Strauss). Ty tvoří procesy, které se v dítěti rodí ještě před systémem myšlení. Není to však jakési před-myšlení, ale představují zcela plnohodnotné procesy. (Biró, Yvette: *Profane Mythology: The Savage Mind of a Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.)

<sup>4</sup> Arendtová: „Metafora a nevysslovitelné.“ In: Tamtéž, s. 66–78.

Jelikož celý text disertační práce pojednává o obrazech – pokouší se tedy mluvit o nevyslovitelném –, je symbolický. A protože obrazy předchází jazyku, je toto pokus o téměř nedosažitelné. To však v rámování textu nijak nevadí. V jistém smyslu jde o to *vracet* se tam, kde se srdce třepotá před obrazem a cítí touhu jej (jazykem) obejmout. Navodit totéž vzrušení, když vidělo obraz poprvé a oblíbilo si jej. Toto vzrušení však nebude nikdy totéž, nebude tak silné, neuchvátí srdce cele, protože se již *pokouší* o něco, co předtím přišlo *samo*.

## KINEMATOGRAF: 6 NENÍ 4 A 3 (první věta)

Cílem této části práce je pomocí jednoduchých idejí – rovnoběžného pravidelného čtyřúhelníku a kružnice – v textu a textem očistit a (znovu) postavit promítačku, kameru, plátno. – Kinematograf. A ukázat, že kinematograf představuje jak symbolické tak skutečné místo setkání protikladů: statického a dynamického, kulatého a hranatého, blízkého a vzdáleného, synchronního a diachronního, zapamatování a zapomenutí. Předvést, jak nás film může učit ambivalenci tohoto světa, že je k tomu tou nejpedagogičtější možností. Na hmatatelném, skutečném materiálu, který představuje kinematografie, rozvést Hérakleitův výrok :

„Spojitosti –  
celé a necelé, shodné a neshodné,  
souzvučné a nesouzvučné,  
a ze všeho jedno, a z jednoho vše.“ (B 10)

Kapitola 6 pojednává o ambivalenci filmového „umění“ (na počátku byla kinematografie nazvána „uměním šesté múzy“), paradoxním statutu paměti, jež je uložen v samých základech kinematografie a k jejímuž zrození kinematograf přispívá.

Tématem kapitoly 4 je rovnoběžný pravidelný čtyřúhelník, resp. čtyřúhelníkový rám, jehož velikost a umístění představují klíčová rozhodnutí, ke kterým dochází během snímání skutečnosti kamerou.

Kapitola 3 ukazuje povahu druhého tvaru charakteristického pro kinematograf: kruhu, kružnice. Ty jsou ve skutečnosti představovány rotační závěrkou či rotujícím digitálním snímačem, kotouči, kotoučky, elektromagnetickým vychylovačem v klasické televizi a hlavně objektivem.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> V této části tak jde o geometricky nikdy neřešitelný problém souměřitelnosti čtverce a kružnice, o kvadraturu kruhu. V říší geometrie nelze nalézt takovou jednotku, která by byla společná obvodu kružnice a obvodu kruhu. Mimo její hájemství představuje toto řešení právě kinematograf. V aritmetice iracionální  $\pi$ .



## 6

Canudo v roce 1911 prohlásil film za umění **šesté** múzy.<sup>6</sup> Co toto gesto učiněné z čirého entusiasmu ve skutečnosti řeklo?

Co se týče počtu Múz, je řecké dědictví rozmanité. Hegel v *Estetice* dělí umění na tři hlavní sféry – *architekturu*, která vtiskuje řád neorganickému vnějšímu světu, a *sochařství*, které coby bůh vstupuje do architektury. Proti těmto dvěma stojí boží obec charakterizující *třetí sféru*. Ta uskutečňuje romantično a rozpadá se na *malířství*, které má nejbližší k sochařství, *hudbu*, která jim stojí v protikladu, a *poezii* – nejduchovnější podání romantické umělecké formy.<sup>7</sup>

Canudo měl o počtu Múz proměnlivé mínění. **6** či **7**.<sup>8</sup> Jejich počet však zde není na prvním místě. Zásadní je, co Múzy představují, jaký je jejich rod.

V Hesiodově *Zrození bohů* čteme:<sup>9</sup>

„Mnémosyné je [Múzy] zrodila otci, Kronovu synu,  
v Píreii, kde na vrších vládla, na Eleuthéru –  
úlevu ve starostech a v strastech zapomenutí.  
Neboť on moudrý Zeus s ní obcoval po devět nocí,  
daleko od nesmrtelných k ní vchází na svaté lože; (53–57)  
[...]

<sup>6</sup> Canudo, Ricciotto: „La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinematographe.“ In: *Les Entretiens idéalistes*, 6. ročník, sv. X, č. 61, 25. října 1911, Paris, s. 173. Jde o vůbec druhý teoretický text o kinematografii v dějinách filmu.

<sup>7</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966, s. 105–110.

<sup>8</sup> V roce 1920 měl přednášku o teorii sedmi umění. Nakonec se ujalo označení pro film jako umění sedmé Múzy.

<sup>9</sup> *Zrození bohů* (*Theogonie*) představuje co se týče původu Múz podle mého názoru nejstarší pramen s nejvyšší autoritou, protože verš, kterým je skladba psána, svědčí o tom, že „Hesiodova škola byla založena odbočkou školy homérské.“ (Hésiodos: *Práce a dny*. Brno: Rovnost, 1950, s. 29.)

devět dcer, jež z velikého se zrodilo Dia,  
Euterpé, Melpomené a Thaleia, Erató, Kleió,  
Terpischoré a Úranié a Polyhymnia,  
devátá Kalliopé – ta ze všech nejváženější;  
ona totiž i ctihodné krále doprovází,“ (76–80)

Mnémosyné – Paměť – je Titánkou, kterou zplodila Země a Úranos „plný hvězd“ – Nebe. Titánů bylo celkem dvanáct.<sup>10</sup>

Canudovo gesto chce změnit mytologii. Chce nechat Dia obcovat s Pamětí ještě o den déle. Touží učinit film (resp. to, co k němu pohání, inspiruje, „kapkami medonosnými rosí jazyk“) součástí genealogie vzešlé z posvátného svazku Nebe a Země. A za jeho matku dosadit Paměť<sup>11</sup> ve svazku s Diem, nejvyšším vládcem Olympu. A všech bohů. A světa vůbec.

Právě toto inspiruje ambici této části práce.

## 6.1. Dvojí charakteristika filmu

Jaký je film?

Složený.

---

<sup>10</sup> 2 krát 6.

<sup>11</sup> Canudovi nešlo pouze o minulost, původ kinematografu. Právě touha o jeho budoucnost je tím, co pohání k péči o jeho minulost, o jeho „správné“ zasazení do původu světa. Analogii této touhy můžeme spatřovat v individuálním, smrt překračujícím zachovávání lidské duše, která je schopná překlenout generace a být tak kontinuitou, která jí přináší vážnost a smysl. Pythagorejci tohoto docílovali právě za pomoci Mnemosyné:

„... zdaleka nejvýraznějším projevem péče o budoucí trvání duše – projevem, který se v principu vyrovná mumifikační praxi jakožto zachovávání tělesné totožnosti – je pythagorejská nauka o vzpomínce na dřívější vtělení a adekvátní význam, který v kontextu eschatologie dokumentované jihoitalskými tabulkami náleží příslibu požití doušek z vod Paměti, požití chladnou vodu z podsvětního jezera Mnemosyné, která mrtvým v zásadě dovolí udržet si psychický kontakt se svou osobní minulostí i v onom budoucím stavu, který ho očekává.“ (Kahn, Charles H.: „Hérakleitos o proudu změny.“ In: Pokorný, Martin (ed.): *Hérakleitos z Efesu. Zkušenost a řeč*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 106–120)

Tím ukazuje zásadní skutečnost, která vypovídá o podstatě naší skutečnosti: skutečnost je složená. Právě složenost, která vyjadřuje podstatu filmu, představuje svrchovaně lidskou možnost tvoření. Filmová tvorba je modelem tvorby vůbec.<sup>12</sup>

Eckhart v komentáři ke *Knize Moudrosti* píše: „Nuže, je třeba vědět, že „jedno“ je totéž co „nerozlišené“ (*indistinctum*). Všechno, co je rozlišené, je totiž dvojí nebo mnohé, co však je nerozlišené, je jedno. [...] K přirozenosti stvořeného však patří, že je omezeno a ohraničeno, právě protože je stvořené – jak se praví dále v kapitole jedenácté: ‘všechno jsi uspořádal s mírou, počtem, i vahou’ (Mdr 11,20).“<sup>13</sup>

Stvořené věci tedy mají složenou – montážní – povahu. Jediné, co se od těchto věcí odlišuje, čeho se míra, počet a váha netýká, je „nerozlišené“. O „jednom“ zde mluvit nebudeme.

Film – kompozice.

Ta složenost, která se uskutečňuje vně střížnu, tedy realita a oněch šest umění, které film syntetizuje a o které tu jde, – vše<sup>14</sup> se může ve filmu *otisknout*.<sup>15</sup>

Složenost a otisk v obecném smyslu zakládají film. Složenost a otisk se nevylučují: sám otisk je složen, sama složenost je otisknuta.

*Otisk* – fotografie. Kontakt fotografie se skutečností (otisknutí paprsků světla odražených od povrchů fotografovaných předmětů) uvádí do hry pojem práva, který je klíčový nejen pro fotografii ale pro obraz vůbec.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Tresmontant, Claude: *Bible a antická tradice: esej o hebrejském myšlení*. Praha: Vyšehrad, 1998.

<sup>13</sup> Eckhart, Mistr: *Jednota a mnohost. Sborník textů z česko-německého kolokvia. Praha, listopad 2001*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 9–16.

<sup>14</sup> „*I svatý Jan od Kříže píše: ‘Para venir serlo todo... (stát se vším).’*“ (Bataille, Georges: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*. Praha-Podlesí: Dauphin, 2003)

<sup>15</sup> Proti ctnosti poctivě a dobře naučeného řemesla tvorbě obrazů stojí v naší době fotografický otisk. Vzhledem k řemeslu má otisk téměř nulové pole možností, jak sám může být komponován: výřezem. Tedy tím, kam a jak velkou fotoplastickou matici skutečnosti nastavíme. Výřez ve dvou smyslech. Výřez „synchronní“, jehož proměnou volíme prostorovou kompozici výsledného otisku. Výřez „diachronní“, kterým volíme moment otisku: dříve či později v případě volby začátku a konce filmového záběru anebo déle či kratší dobu v případě času expozice fotografie.

<sup>16</sup> Tarkovskij kdesi píše: „*Hledání nejpřesnějšího otisku života – to je základ filmu.*“ (Zuska, Vlastimil: „Film jako/a zrcadlo. (Průzkum možnosti jedné analogie.)“ In: Týž: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 131–145)

## 6.2. Obraz = otisk

Platón odděluje dva druhy umění obrazotvorného: umění zobrazovací, které vytváří obrazy v pravém smyslu slova, a umění přeludové, jehož umělci „nechají pravdivost stranou a vytvářejí ve svých obrazech ne skutečné poměry, nýbrž ty, které se zdají krásné.“<sup>17</sup> K rozlišení mezi dvěma druhy umění dochází tehdy, pokud přijde na řadu otázka *měřítko*: ti, kteří vytváří velké věci, si přizpůsobují poměry obrazu. Ve filmu k přizpůsobením poměrů dochází jednak při iluzivním zobrazení třetího rozměru, hloubky (proměna ohniskové vzdálenosti objektivu), jednak sama stříhová skladba je doména hledání poměrů délek záběrů. Film tedy nevytváří platónský obraz v pravém slova smyslu: obraz pravdivý.

Proto se obracíme k mladší tradici: Plinius Starší ve *Historii naturalis* (kap. XXXV) v paragrafech 6–7<sup>18</sup> píše o obrazu (*imago*) jako o voskových odlitcích tváří mrtvých. Tyto obrazy byly umístovány do výklenku v atriích domů. Vždy, když někdo umřel, byl pohřbu přítomen též zástup zemřelých předků. Plinius Starší dále píše:

„Rodinné archivy byly plné registrů a sbírek věnovaných činům, vykonaných v rámci nějakého úřadu. Za prahem a okolo něho byly další obrazy (*imagines*) těchto hrdinských duší, okolo nichž se zavěšovala válečná kořist vzatá nepříteli, aniž by bylo případnému kupci dovoleno je odvázat: takto, i když se vlastník měnil, vzpomínka na triumfy domu přetrvávala věčně.

Obraz, *imago*, se tu zmiňuje před veškerou historií portrétu, před jakýmkoliv předpokladem uměleckého charakteru vizuální reprezentace. Obraz je tu pouze *rituálním* podkladem, který patří do soukromého práva: matrice podobnosti, jejímž určením je legitimovat jistou pozici individua v genealogické instituci římské *gens*.<sup>19</sup>

Obraz není jako v renesanci (Vasari) dobrý či špatný (o čemž rozhoduje akademie, která si *sama* dává zákony). V Pliniově pojetí je spravedlivý či nespravedlivý, legální či ilegální.

<sup>17</sup> Platón: *Sofisté*. 236a, Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 38.

<sup>18</sup> 7 představuje asymptotu kinematografie, která pretenduje na post následníka umění, kterým se v nekonečnu stane. Tohoto nekonečna se však dobíráme nikoli tělesně, ale pouze kalkulem. – Druhý význam čísla 7 viz v pozn. 55.

<sup>19</sup> Didi-Huberman, Georges: *Před časem*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008, s. 68



Obrazy, *imagines maiorum* (obrazy předků), byly vyrobené z vosku. Teplé středozevní klima a fakt, že byly neustále používány jako vzornice pro další a další kopie (bylo-li více potomků), se postaraly o to, aby se do dnešní doby nezachovaly. Mohly zůstat jen nepravidelné voskové hrudky, které tvář šlechtěného zemřelého už ani nepřipomínaly. Na fotografii jsou novodobé odlitky. Cośi magického na jejich podobnosti s voskovou tváří mrtvolky je.

S *imagem* je analogický odlitek stopy, který pořídil v roce 1817 Eugène-François Vidocq. Tento bývalý galejník, který se rozhodl pobývat na druhé straně hranice, kterou vymezuje zákon, se stal prvním náčelníkem Brigády bezpečnosti (Brigade de Sûreté). Odlil stopu z místa činu u Port de Bercy, kde byl zavražděn řezník z Melunu Alain Courbier. Tu pak porovnal s otiskem stopy Jeana-Pierra Valiera, kulhavého majitele tržnice na Saint Germaine. Otiskem nohy tohoto protřelého pařížského obchodníka pořízeným přímo během soudního líčení, položil E.-F. Vidocq základy trasologie.<sup>20</sup> Od této chvíle se otisk stal nikoli jen průvodním jevem člověka, zvířete či věci, nýbrž tím co *vytváří* skutečnost tak, jak ji chápe právo.

Právní podstata fotografického otisku přidává skutečnosti jeden zásadní rozměr: možnost falzifikace. Příroda sama přestává svědčit sama o sobě, není si vlastním důkazem. Stopy v ní nenesou již jen možnost klamu, zdání či šálení smyslu (a tím *eo ipso* možnost vyjít z Platónovy jeskyně). Stopa přináší možnost lži. Nikoli lži smyslové, nýbrž lži podřízené nějakému záměru a to, i kdyby byl důvod pro falšování stop byl „udělat to jen tak“. (Opuštění jeskyně tím již není gnoseologický nebo filosofický proces, ale skutečný – právní – proces).

<sup>20</sup> *Dobrodušství kriminalistiky. Epizoda 1. Stopa.* (1989, rež. Antonín Moskalyk)

### 6.3. Zapomenutí obrazu

„Když v dnešní době něco zdokumentujeme, znamená to jediné: můžeme to zapomenout.“<sup>21</sup>

Osobní paměť přestává být pokladem, který dostáváme postupně, časem, tedy draze s naším vrůstáním do sociálních, politických či jinak lidských nebo nelidských vztahů. A také s jejich opouštěním.

Cokoli, co řekneme nebo uděláme, může být použito proti nám. Zatím ještě přesně nevíme, co se všechno z našich pomíjivých životů ukládá do digitální paměti.<sup>22</sup> Brzo<sup>23</sup> to bude vše, co tvoří naše životy, které už nyní jsou spíše položkou v mnohočetných databázích a čísly kvantifikující kvality než otevřenými dobrodružstvími tvoření a zanikání.

Jsme kontrolování. Digitální paměť vytváří smysl pro autocenzuru, ztrácíme ochotu se vyjadřovat k triviálním konverzačním tématům. Bojíme se. „Budoucnost nás fatálně brzdí v tom, co činíme v přítomnosti. Díky digitální paměti na nás panoptikon dohlíží nejenom ve všech koutech, ale i napříč časem.“<sup>24</sup>

Nic nebude možné zapomenout. Jsme odsouzeni k věčnosti. Věčnost život překoná nikoli tím, že jej vykoupí, nýbrž tím, že jej znemožní. Zabije. A nepůjde o oběť jakožto výkon imaginace, ale o výraz krajní poslušnosti.<sup>25</sup> V jediné válce, která se dnes skutečně odehrává a kterou vedou ti, kteří disponují mocí, jde o všeobecnou trvanlivost paměťových úložišť.

<sup>21</sup> Mayer-Schönberger, Viktor: „Nezapomenutelný večírek.“ In: *Labyrint revue*, č. 31/32, 2012, s. 201–202. Praha: Labyrint – Via Vestra. s. 201.

<sup>22</sup> Výraz digitální paměť je výrazem nouze. Digitus (lat. prst) se vztahuje k počítání. Digitální má sice s prsty společné počítání, avšak digitalitu od prstů principiálně odlišuje absence tělesnosti a šíře říše digitálního, která mnohonásobně překračuje naši možnost si velikost čísel či digitálních dat vůbec představit – natož je mít v těle či na těle potažmo na koncích rukou, jako máme prsty. Digitální paměť zde přísluší stroji, není vázaná na život jednotlivce, postrádá vnitřní diferencí mezi soukromým a veřejným atd. Je to něco, co přetrvává buď jakožto zcela nezměněné či modifikované pouze ve smyslu matematického zjednodušení, datové komprimace atd. U digitální paměti nikdy nemůže dojít ke zhuštění, přesunům, potlačení či zamítnutím (Freud), nebo změnám na základě tvarové podobnosti, se kterými operuje podvědomí nebo které dávají vzniknout „obrazům paměti“, o kterých bude řeč dále.

<sup>23</sup> Mám na mysli „brzo“ v biblickém smyslu slova. Doba před narozením Krista byla plna očekávání. Něco se mělo stát. Brzo, každou chvíli. Měl přijít nový Král, který vykoupí celý národ. Dějinný zvrat. Přišel do těla. Bůh na zemi. V kontextu Nového zákona jde o „brzo“, kdy bude zjeven konečný smysl. „Zjevení, které Bůh dal Ježíši Kristu, aby ukázal svým služebníkům, co se má brzo stát; naznačil to prostřednictvím anděla svému služebníkovi Janovi.“ (Zj 1:1) Filmové příklady: srozumitelné současnému oku: *Children of Men* (2006, rež. Alfonso Cuarón) a *The Matrix Revolutions* (2003, rež. Andy Wachowski, Lana Wachowski) jsou výrony toho „brzo“. První ve smyslu novozákonním, druhý ve smyslu starozákonním.

<sup>24</sup> Mayer-Schönberger, tamtéž, s. 202

<sup>25</sup> Sölleová, Dorothee: *Fantazie a poslušnost: úvahy o budoucí křesťanské etice*. Praha: Kalich, 2008

Trvanlivá datová úložiště vytváří poptávku po dokumentování sebemenšího prdu nadutého občana. Občan chce být hrdinou. Chtěl by, aby jeho skutky byly hodné zaznamenání. Chce se stát součástí tradice, aby byl jeho obraz zachován a předáván. Být v Archivu. Participovat na Počátku. Protože co jiného je archiv než místem Počátku (*Arché*)?<sup>26</sup>

A technologie občanovi vychází vstříc: jeho skutky jsou skutečně hodné zaznamenání, protože technologie je *umožňuje* zaznamenávat. Nic to není. Tím se z nicotnosti stává potenciálně něco. A navíc toto nic téměř nic nestojí. Nakonec vlastně ani onen hrdinský čin není nutné vykonat.<sup>27</sup> Stačí pracovat, snímat a mít úložiště a věčnost je naše.

Ne: věčnost nás má.

Problém digitální paměti spočívá v její reglementované selektivnosti. Je do ní ukládáno na základě volního, často předepsaného rozhodnutí, pravidla. Vkus digitální paměti chce být objektivní, demokratický. Nikoli však osobní. Právě vkus, nepravidelné síto, kterým něco zcela propadne, něco se zachytí jen jako fragment, něco zůstane v nutkavé jasnosti prvního zážitku, je to, to co tvoří humus paměti individua, téměř primordiální chaos, ze kterého může povstat něco nového.

„Zapomínání netvoří.“<sup>28</sup> Zapomenutí třeba může být programem mediálního diskursu. Hodné vzpomnutí jsou jenom ty skutečnosti, které se hodí vládnoucím. Nařízené zapomenutí.<sup>29</sup>

Přesněji: tvoření, aby dostalo svému jménu, ještě činí úkrok o kousek vedle. Do mezery. Mezi „zapomenout“ a „запомнить“, zapomenout a zapamatovat. Je třeba se pohybovat na proměňující se hranici mezi absolutně trvanlivou pamětí, ze které se sice můžeme poučit,

<sup>26</sup> Archivem tedy není myšlena nějaká konkrétní instituce, nýbrž idealizované místo Paměti a Počátku.

<sup>27</sup> „Fotografování je v podstatě aktem nezasahování.“ (Sontagová, Susan: *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2002, s. 17) – Jako právo. To také, aby přišlo na pravdu, nechává místo činu pokud možno netknuté, aby se na tom či onom místě zastavil čas a místo samo mohlo mluvit i po časovém odstupu. Tím právo (a fotografie též) správně ukazuje, že tvar věcí (zde prostoru) je stopou jejich vývoje. Právo (a fotografie též) při zásahu na místě znemožňuje, aby místo mělo pro člověka skutečný význam. Takový, který ke kterému připojujeme stopu vlastního činu, neboť pochopení významu představuje jeho sdílení. Na místě zločinu (a místě fotografie též) nelze nic sdílet. Význam je vždy odložen na potom. Stejně jako výnos z podílových listů, splacení hypotéky či štěstí po svatbě, kterou vrcholí film.

<sup>28</sup> Bouška, Kamil: „Umění nezapomínat.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 14.

<sup>29</sup> Jeden ze „sedmi typů zapomínání“. – Connerton, Paul: „Sedm typů zapomínání.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 169–174. – Zde se Connerton ve svém neuceleném výčtu možných zapomenutí zastavuje u čísla 7 ze stejného – symbolického – důvodu, který přispívá svou sedmimocnou měrou k názvům kapitol této části práce.

avšak též nám může vzít prostor k životu, a svobodou zapomenout. A právě tato hranice (tj. nikoli jsoucno ale diference) je „podstatou“ druhého rysu filmu – montáže.

„Zapomínání je zkrátka jednou z přirozených funkcí paměti, asi jako je vylučování přirozenou funkcí celého organismu.“<sup>30</sup> Právě svoboda zapomenout tříbí paměť.<sup>31</sup>

O tom, jak je nelehké zapomenout, nás zpravuje kniha o *Garganutovi*, kterému jeho učitel čistil mozek od vědomostí za pomoci anticyrské čemeřice. Stejně to dělal hudebník a učitel hudby Timetheos, který „nejenom pročišťoval čemeřicí ty ze svých žáků, kteří byli vyučováni předtím u jiných hudebníků, nýbrž že bral za to od nich dvojnásobný honorář.“<sup>32</sup>

## 6.4. Pán Archivu

Ve spise o prvním učení Komenský ukazuje, že Archiv je něco zcela opačného výchově a říká, že „ne zle Themistokles raději *artem oblivions* než *memorie* vinšoval: poněvadž přirozená jest paměti naší moc, cokoli ujme, to snadně držeti, nesnadně pustiti.“<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Bouška, tamtéž, s. 13.

<sup>31</sup> Pozoruhodný aspekt svobody zapomenout resp. nesvobody nezapomenout se ukazuje v dokumentárních filmech Karla Vachka. Tyto nejdelsí tvary filmy české filmové historie (vyrobené najmě v produkci Krátkého filmu Praha, a. s.) vděčí za svou délku (207, 216, 254, 220, 147 a 199 min.) podle svědectví Vachkovy střihačky Renaty Pařezové nerozhodnosti autorského tandemu pracujícímu ve střížně. Zapomenutí, tj. vyhození záběru bylo nemožné právě kvůli zamilovanosti do toho či onoho kusu materiálu. Vedle svobody přehazování kompozičních prvků již svoboda nějaký prvek jeho část vynechat jakoby neexistovala. Film se tak táhne *jako* čas sám. Melancholický pól touhy nezapomenout milované se však snoubí s umožněním nechat myslet samotný film (a nikoli nechat režiséra vnucovat divákovi předstíhané myšlení vtělené do filmu): „... když totiž [Vachek] svůj dokument skládá, nestaví střípky jeden *proti* druhému, nýbrž klade je *vedle* sebe. A po pár hodinách si divák najednou uvědomí, že na sebe nějak stále navazují, že to žádné střípky nejsou, protože spolu všechny a naráz *komunikují*, to jest sdělují se sobě navzájem, ať už spolu přímo sousedí, či nikoli. Oč tedy Vachek usiluje především, je to, aby se konečná rychlost sukcese proměnila v nekonečný pohyb simultaneity. Snad právě to má na mysli, když říká, že film myslí.“ (Petříček jr., Miroslav: „Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem.“ In: *Illuminace*. č. 3, 2000, NFA: Praha, s. s. 111–113.) Absence svobody zapomenout tedy ve Vachkových filmech ukazuje druhou tvář. Ukazuje, že (pokud se Petříček nemýlí) myšlení (vachkovského) filmu je podmíněné právě absencí svobody zapomenout. Že proměna filmové „sukcese v nekonečný pohyb simultaneity“ (jsou-li montážní kusy k sobě spojeny tak, že „všechny a naráz *komunikují*“) je podmíněna délkou filmu.

<sup>32</sup> Rabelais, François: *Gargantua a Pantagruel*. *Knihy čtvrtá a pátá*. Praha: Melantrich, 1953, s. 352.

<sup>33</sup> Komenský, Jan Amos: *Informatorium školy mateřské*. Academia, Praha 2007, s. 85.



Archiv pomohl založit moderní státní instituce.<sup>34</sup> Archiv se může pouze zvětšovat. Podobně jako úřady státní správy.<sup>35</sup> „Morálka podstatného ustoupila *morálce archivu*. (Ideál archivu: sladká rovnost vládnoucí nad nesmírným hromadným hrobem.)“<sup>36</sup>

V Archivu se uklízí přeskupováním. Paměť se uklízí sama: „Zapomínáme to, co mozek vyhodnotí jako nepodstatnou informaci; zapomínáme to, co se pro nás nestalo naléhavou zkušeností, co nijak neotřáslu základní strukturou toho, čím jsme.“ To však moderní státní instituce nesnese. Na jedné straně nesystematizovatelné otřásání, které tvoří *individuum*, na druhé straně ideál stabilního pravidla, který hledá *instituce*.<sup>37</sup>

K Archivu se vztahujeme jako k „institucím paměti“, což představuje *contradictio in terminis*. Paměť představuje sílu, chuť, nutkavost, které obrazy paměti tvoří. Povaha paměti je riziko, které je nutné rozehrávat, povaha „instituce paměti“ je riziko, které je nutné eliminovat.<sup>38</sup>

Na paměti je (nejen) v prostředí informační redundance pozoruhodná struktura. Archiv je strukturován číselně (abecedně, geneticky, hnízdově, tématicky atd.) Požadavky na deskriptory v archivu jsou jasné: mají být unikátní, mají oboustranně odkazovat, mají být obecně srozumitelné. Ani jednu z těchto podmínek „deskriptory“ Paměti (tedy vazby spojující naše vzpomínky) nikdy cele nesplňují. Zdá se, že v Archivu ideální archivní klíč, který by na jedné straně zajistil demokraticky rovný přístup k Archiváliím, a na druhé straně, který aby alespoň připomínal strukturu paměti, představuje stav blízký chaosu. Otevřený k přehrabování a kramaření, lepkavý k vzpomínkám, které váží bloudící ruce a materiál, do kterého se noří.

Upokojující Počátek, Archiv se neobejde bez stroje (záznamu, správy, řízení, uchovávání apod.) Za paměti si stojíme každý sám: přijímáme její pomíjivost, děravost. Jsme vždy méně mocní (ve smyslu mocnosti vrstvy) než Archiv, což je vyváženo svobodou, kterou bereme do rukou (či je brána do rukou) tehdy, pokud se něčeho vzdáme, právě kvůli této svobodě.

<sup>34</sup> Connerton, tamtéž, s. 171–172.

<sup>35</sup> *Rec. archeion* původně označuje vládní budovu, úřad.

<sup>36</sup> Kundera, Milan: *Nechovte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006, s. 22.

<sup>37</sup> Hle, jak se potkávají dvě stejně znějící předpony *in-*! Odlišuje jejich původ a význam. V prvním případě (*instituce* od *in-* a *statuere, stare* (lat. *ustanovit, stát*) prefix *in-* betonuje, afirmuje, upevňuje, v druhém (*individuum* od *in-* a *dividere* (lat. *ne a dělit*, tedy *nedělitelný*) popírá, je nemožností, neskutečností. I zde, na úrovni stejně znějících, rozdílných předpon, si můžeme uvědomit propastný rozdíl mezi digitální pamětí a obrazy paměti.

<sup>38</sup> Dvojice Archiv a Paměť částečně se kryjící s pojmy „zapomenout“ a „zapamatovat“ tvoří další dialektický protiklad zakládající kinematograf.

Film, který spočívá na primárně právní povaze fotografického otisku, je *skládán*, montován jak tím, kdo ovládá Archiv, tak tím, kdo je schopen svobody zapomenout.

## 6.5. Genealogie filmu

Zde se dostáváme k „posvátnému svazku“, který Canudo nevědomky zahrnul do svého gesta. Film se skutečně stal součástí genealogie, ve které mu předchází Paměť a Zeus – vládce Archivu, ten kdo jej pořádá a vydává z něj počet. Ten kdo má svrchovanou moc.

„Teorie [na počátku dějin kinematografie] se nevyklučují, spíše se všechny vzájemně doplňují a shodují v jednom: pokouší se ukázat, že film je umění. [...] do té doby, dokud se na film nezačalo pohlízet jako na jazyk či se mu nepřiznávaly kulturní ambice, opačné tvrzení (že film umění není) nikdo z teoretiků ani praktiků nehájil.“<sup>39</sup> Dnes, teď samozřejmě víme, že film umění není, přestože se mu dostalo přízně Mnemosyné a Dia. Canudo byl velký bloud.

Film vykupuje, jak píše třináct let po prvním veřejném představení kinematografu první teoretik filmu, „vkus platicího davu“.<sup>40</sup> Myslím to s dvojznačností, kterou nabízí čeština smíšením činného a trpného rodu: film je jím vykoupen i jej vykupuje – tedy kupuje. Tak je tomu od samých počátků dodnes.

Obhajování otisků coby umění lze slyšet ze dvou minoritních – a někdy též propojených – kruhů. Canudo je tím, kdo k filmu přivedl první kroužek: umělce.<sup>41</sup> Druhý kroužek tvoří ti, kteří nic jiného než otiskovat neumějí. Všichni chceme něco dělat, vytvářet něco nového, nebo si alespoň přivlastňovat, apropriovat (třeba pomocí otiskových strojů)<sup>42</sup> předcházející formy umění. Otisk s jeho fundamentální vlastností, kterou je možnost jeho sériové reprodukce, je k tomu ideální technikou.

<sup>39</sup> Izvolov, Nikolaj: *Fenomen kino: istorija i teorija*. Moskva: Materik, 2005, s. 11.

<sup>40</sup> Tille, Václav: „Kinéma.“ In: Szczepanik, Petr; Anděl, Jaroslav (eds.): *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008

<sup>41</sup> Aristarco, Guido: *Dějiny filmových teorií*. Orbis. Praha, 1968

<sup>42</sup> Langer, Radim: „Wade Guyton. Epson Stylus Pro 11880 inkjet a probuzení k 'novému'.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 110–112.

## 6.6. Původ: příklad

Film *Návštěvník muzea*.<sup>43</sup> Naše životy se odehrávají v budoucnosti. Máme eschatologické představy či prostě víru, že to bude lepší anebo horší, snažíme se předjímat věci příští, máme meteorologické, ekonomické či jiné předpovědi, kartárky či kyvadélka. Příští čas je nad námi pověšený jako Damoklův meč.

Jsme avantgardní.<sup>44</sup>

Film *Návštěvník muzea* ukazuje, že největším činem je pohled zpět. A tento pohled vyzývá k cestě zpět. K tomu, co nás předešlo, k Muzeu.<sup>45</sup> Teď žijeme na odpadcích a na naše domy doráží ze skládek zdegenerovaní debilové. Jediné, co může vést k proměně, je obcování s tím, co nás předešlo. Oni debilové mají náboženství, kterým pohrdáme. Modlí se tak, že tloučou do zdi a křičí: „Pust' nás odsud! Pust' nás odsud!“

Ke komu se obrací?

Nevíme.

A ani oni sami to neví.

Neví, ke komu či k čemu se obrací, neví, kam se obrací, nicméně jejich neustále obracení má charakter obrácení. I v tomto ohledu obrácení se v *Návštěvníkovi muzea* jedná o zmíněný pohled či cestu zpět.

Zpět. Co to je za čin, který směřuje zpět?

---

<sup>43</sup> *Posetitel' muzeja* (1989, rež. Konstantin Sergejevič Lopušanskij)

<sup>44</sup> „Avantgarda viděla věci jinak; byla posedlá ctižádostí být v harmonii s budoucností. Umělci avantgardy vytvářeli díla, odvážná sice, obtížná na pochopení, provokativní, vypískávaná, ale vytvářeli je s jistotou, že 'duch času' je s nimi a dá jim zítra za pravdu. [...] flirt s budoucností je ten nejhorší konformismus, zbabělé lichocení silnějšímu. Neboť budoucnost je vždycky silnější než přítomnost. Je to ona, kdo nás bude soudit. A zcela jistě bez té nejmenší kompetence.“ (Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantsovo*. Brno: Host, 2005, s. 30–31)

<sup>45</sup> *Mouseion* je chrám Múz.

Onen čin představuje jakési zvrácení běhu času. Nejde však o bohapusté opakování času – věčný návrat. Nebo *Forever young*,<sup>46</sup> které touží po zastavení času. Jde o vztah k původu. Ano, hrůzné vykořenění je možné. Je možné zapomenout, je možné vytrhnout se či být vytržen ze zřetězení pocházení. Proto si např. americký černoš, muslimský kazatel a bojovník za rovnoprávnost Malcolm zvolil příjmení X. Je to neznámá, kterou afroameričtí černoši, kteří jsou odříznuti od své historie, minulosti, kultury, země, nahradí poté, co se vrátí do své země.<sup>47</sup>

Malcolmův pohled zpět (toužící podobně jako v *Návštěvníkovi* po Muzeu), končí stejně jako pohled všech bývalých afroamerických otroků na jednom z několika nákladních mol kdesi na africkém pobřeží. Šílené. My, kteří žijeme na měkkých poduškách Paměti a Archivu (tedy dohromady Muzea), na kterých dřímeme jsouce ukolébáni jejich naditostí, se můžeme probudit a protřepat. A podívat se *tam*.

Pregnantně je pohled zpět vyjádřen v koláži. Samo její nazvání odkazuje ke slepenosti (franc. *coller* = lepit). Koláž si uvědomuje, že její tvorba je podmíněna původem částí, které tvoří více či méně soudržný celek. Malířské gesto toto ihned srozuměné vědomí své složenosti a též složenosti celého světa nemá. Toto gesto tvoří *jakoby* z ničeho: existuje jen (bílá) pustina, na kterou už už dopadá první skvrna. Skvrna se rozrůstá a vzniká obraz podobně jako expanduje vesmír. Avšak jaká tvorba charakterizuje člověka – z ničeho či skládáním?

A právě zde se odlišuje kinematograf a umění. Umění dosahuje nejvyššího *luxusu* tím, že tvoří *jakoby* tvořil Bůh Knihy: z ničeho. Malevič říká: „Bůh nikdy nepracoval, pouze tvořil...“<sup>48</sup> Umění čerpá ze svého *jakoby* jednak svou Jedinečnost (*singularitu*) tak svou *Luxurii* (prostopášnost):

---

<sup>46</sup> Skupina Alphaville, album *Alphaville*, 1984

<sup>47</sup> *Malcolm X* (1992, rež. Spike Lee)

<sup>48</sup> Malevič, Kazimir: *Suprematické zrcadlo: texty k bezpředmětnosti*. Praha: Brody, 1997, s. 42.



Na jedné straně si může dovolit stát na počátku časů, vytvořit něco zcela nového nikoli pouhým kolážováním, na straně druhé se umění rouhá Stvořiteli tím, že se pokouší jej svrhnout z privilegovaného místa původce všeho podobně jako největší z andělů – Satan. Umění hraje o vše.

Jak již víme, kinematograf není uměním. Canudo tím, že se pokoušel sesypat vznešený pel umění i na mechanická křídla kinematografie, mění původ kinematografie.

Tato touha po falšování původu je vepsána v celou kinematografii. Vzpomeňme též otisk, který sám přináší pojem falšování. Složenost kinematografu – ve smyslu prostorovém i časovém (kamera a střih) – je systematicky zakrývána. Stříhová skladba je ceněna tehdy, pokud nedrhne, nevystupuje do popředí a tím nepoukazuje na složenost filmu, zkrátka když film není „chaotický“, nemá „problém s konzistencí děje a psychologických motivací“.<sup>49</sup> Kamera je dobrá tehdy, pokud nás obraz vtáhne tak, že zapomeneme na původ záběrů a dýcháme přímo ve zobrazované skutečnosti, zapomeneme, že za kamerou stojí člověk, mimo záběr stojí catering, za počítačem sedí kdosi, kdo vytváří trojrozměrné triky.

---

<sup>49</sup> Fila, Kamil: „Režisér Aramisova: Talent, nebo spíše příznak všech bolístek FAMU?“ In: *Respekt* [online] 6. 7. 2015 [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/delnici-kultury/c1-64274960-reziser-aramisova-talent-nebo-spis-priznak-vsech-bolistek-famu>.

Barthes říká, že fotografie je „figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“<sup>50</sup> Ubohá starší sestra kinematografie – fotografie<sup>51</sup> je v Barthesově přečeňovaném textu *Světlá komora* vystižena tu více tu méně melancholickým „*toto bylo*“.<sup>52</sup> Spojuje minulé s přítomným a přítomné se smrtí.<sup>53</sup>

Na konci filmu *Návštěvník muzea* se zdá, že návštěvník se po mnoha útrapách do Muzea dostane.

Nic než ruiny. A na hoře kříž, na kterém...

Nikdo a nic není.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Barthes, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2015, s. 65

<sup>51</sup> Sám Alexandr Hackenschmied, velký filmař a fotograf, říká, že fotograf „nemůže přidati objektům nic ze svého, nýbrž, že může nejvýše jejich vzhled pozměnit na fotografii cestou optickou nebo chemickou...“ Fotograf může měnit vzhled objektů „jen do té míry, že přesný pravý vzhled předmětu zůstane přesně zpět odvoditelný odborným zkoumáním fotografie. (Opět: právní dědictví fotografie. – Pozn. O. V. ) [...] Fotograf nemůže přeroditi skutečnost tak, jako malíř, protože cesta od skutečnosti k obrazu nevede jeho prsty tak jako u malíře, který musí postupně vlastní rukou zpracovati každý nejmenší detail předlohy. [...] Fotograf tedy nepřetvořuje v sobě předmět jako malíř, nýbrž pouze jej a jeho vzhled vybírá. [...] V tomto výběru mohou se zračiti fotografův vkus, záliba, tendence anebo světový názor. Nikdy však není dosud fotografie tvorbou zcela nového světa cele zrozeného z duchovního nitra autorova, dosud nikdy není tedy fotografie pravým uměním v nejvyšším slova smyslu; jest pouze ukazatelem a tlumočnickem neodkrytých krás světa.“ (Hackenschmied, Alexandr: „Výtvarnost fotografie.“ In: *Typografia*, roč. XLII, č. 1, 1935, s. 8–10.)

<sup>52</sup> Barthes, tamtéž, s. 75.

<sup>53</sup> Tradičně se fotografie chápe jako něco melancholizujícího a umrtvujícího. Výjimku z tohoto pojetí tvoří arménský režisér Artur Aristakisjan. (Vycházím zde z jeho čtyřhodinové přednášky, kterou přednesl v „Miljutinském squatu“ 2. června 2016.) Má v oblíbené fotografii mrtvých (dětí –: ještě na počátku 20. století bylo běžné vyfotografovat mrtvé dítě se svou oblíbenou hračkou nalíčené a stylizované tak, aby vypadalo jako živé). Díváme-li se na vyfotografovanou mrtvolu, ihned vyvstává otázka, zda-li máme co do činění s momentkou, protože spíše než o moment jde o věčnost. Mrtvola má momentku vyfotografovanou uvnitř svých očí, poslední momentka, která ani nemůže být vyvolána. Mám za to, že právě tato latence je jedním z hlavních činitelů, který způsobuje, že fotografie mrtvol ožívují. Tomu, koho si již vzal čas, tomu, kdo zde již není, tomu, koho se čas již netýká, fotografie zpět daruje život. Fotografie mrtvých nám totiž neukazuje čas při práci, nýbrž čas, který již pracoval a nyní odpočívá. Do objektivu kamery a z fotografie ven se do našich očí dívá Bůh. Je to Bůh sedmého dne stvoření, Bůh nezasahující a přesto přítomný. Pohled na fotografii mrtvoly má blízko k fascinaci v silném smyslu slova, o které mluví M. Blanchot. „Kdokoli je fascinován, vlastně nevidí to, co vidí, nýbrž je tím zasažen z bezprostřední blízkosti, chápe se ho to a strhává na sebe, přestože ho to naprosto ponechává v odstupu. Fascinace je fundamentálně svázána s neutrální, neosobní přítomností, s neurčitým My (šlo by též přeložit jako *Se* – pozn. O. V.), s nesmírným Kýmkoli bez tváře. Je vztahem, neutrálním a neosobním vztahem, který pohled udržuje s hloubkou bez pohledu a bez obrysu, s absencí, která je vidět, protože je oslepující.“ (Blanchot, Maurice: *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 30.) Sám Blanchot připodobňuje obraz k pohledu mrtvoly. Pro Aristakisjana obraz mrtvoly, vyfotografovaná mrtvola vyvolává však něco zcela opačného blanchotovské fascinaci: obraz mrtvoly je pro něj čímsi jako kvintesencí vidění. Přijímá nezrušitelnou vzdálenost mezi námi a viděným (živým a mrtvým). Toto gesto přijetí je však pokojné: ví, že obraz, láska a on sám – nedělitelná trojice – stojí jednou nohou v zásvětí.

<sup>54</sup> Tam se nachází naše dědictví, jak píše Bouška v básni *Dědictví*:

„Průzračný je tady jen vzduch.  
Tiše pracuje na věcech.“

Samozřejmě: vyvlékl se smrti, vstal z mrtvých a znovu přijde.

Anebo trochu jinak: „bylo“ se vždycky snoubí s „bude“.

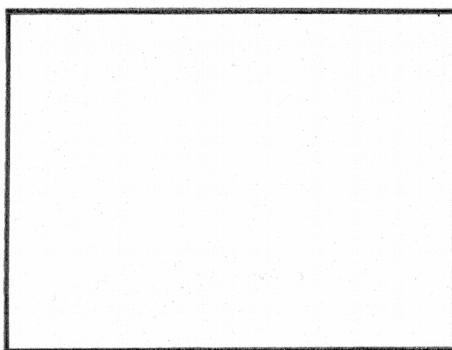
Kinematografie by mohla být připomínkou, jak tvoří člověk, upomínkou jeho místa v tomto světě, toho, jak každý den skládá, co se dá, a lepší věci dohromady. Neskrývat se za umění. Nevonět smrti. Poukazovat na návrat, navštívení Muzea, kde toho sice moc není k vidění, avšak lze zakusit radost z dědění, a z vědomí, že cesta *tam* vždy vede přes *zpět*.

---

(Bouška, Kamil: *Hemisféry*. Praha: Fra, 2015, s. 11.) Zde, na „prázdné Golgotě“ obklopené ruinami se otevírá celá kinematografická kapitola – „sklížený film“ (Čihák, Martin: *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU, 2013).

## 4

Roku 1892, tedy tři roky před staroslavným, prvním veřejným představení kinematografu v Indickém salónku pařížského Grand Café, americký vynálezce, fotograf a později kameraman William Kennedy Laurie Dickson rozpůlil podélně sedmdesátimilimetrový fotografický svitek.<sup>55</sup> Poté obě delší strany obou výsledných polovičních svitků opatřil perforacemi a jeho zaměstnavatel Thomas Alva Edison se stal průkopníkem třicetipětimilimetrového filmu, standardu veškeré kinematografie (a fotografie částečně též). Filmové políčko mělo poměr stran **4:3**.<sup>56</sup>



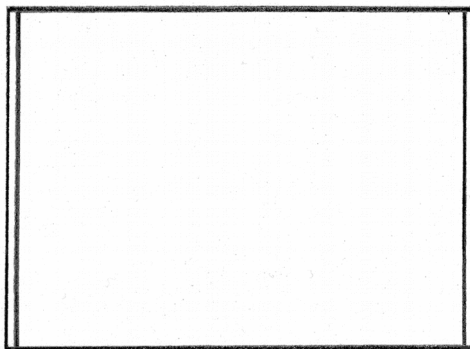
Šířka filmového políčka zaujímá celou plochu filmu mezi perforacemi. Později s vynálezem zvuku a jeho optického záznamu přímo na filmový pás mezi filmové políčko a perforaci se ustanovil nový, zvukový standard, tzv. *Academy* (1,375:1), tedy 11:8. Měl znovu ustanovit poměr němého filmového obrazu.<sup>57</sup> Je však o kousek širší.

<sup>55</sup> **7** je tedy součástí kinematografického číselného systému přítomna jednak jako „metrické východisko“ před samotným stvořením kinematografu, tak jako bod, který leží před námi v nekonečně vzdálené budoucnosti (viz pozn. 18).

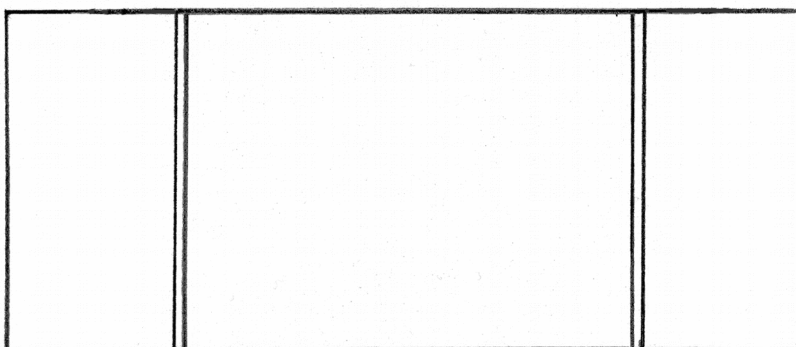
<sup>56</sup> **4 + 3 = 7**

<sup>57</sup> Burum, Stephen: *American Cinematographer Manual*. ASC Press, 2004

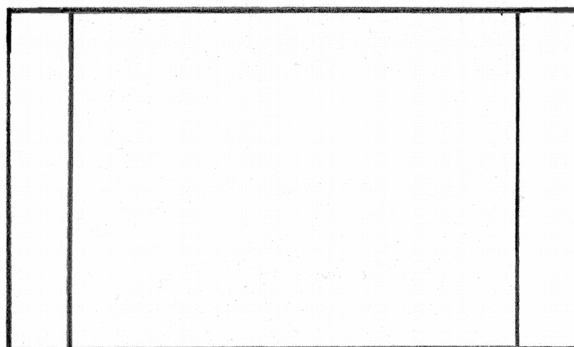




Když s nástupem televize v padesátých letech 20. století kinematografický průmysl bojoval o diváka, byl představen standard širokého plátna – *CinemaScope* (2,35:1). Ttelevize, která se zrodila jako kinematograf v úzkém forámtu 4:3, nemohla takovou podívanou divákovu oku podbídnutému bombastičností nabídnout. První cinemaskopický film, *Roucho*,<sup>58</sup> představuje emblematický příklad: „největší plátno, největší počet hvězd, největší komparsy, obrovské kulisy a k tomu se ještě přidává „největší příběh všech dob“.“<sup>59</sup>



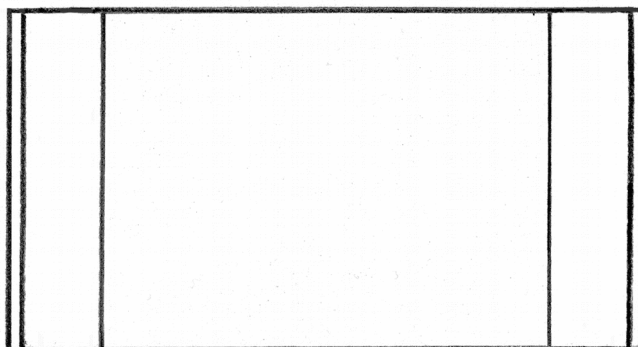
Obdobně je tomu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let u rozšiřování šestnáctimilimetrového formátu na Super16, který odpovídá evropskému panoramatickému standardu:



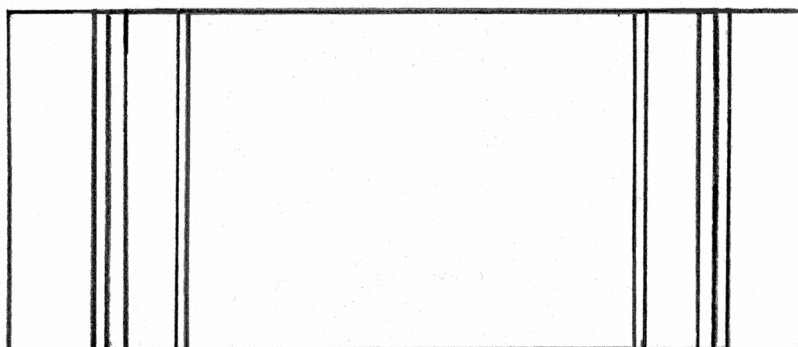
<sup>58</sup> *The Robe* (1953, rež. Henry Koster)

<sup>59</sup> Tj. příběh Krista. – Hasenberg, Peter; Luley, Wolfgang; Martig, Charles: *Spuren des Religiösen im Film*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1995, s. 17

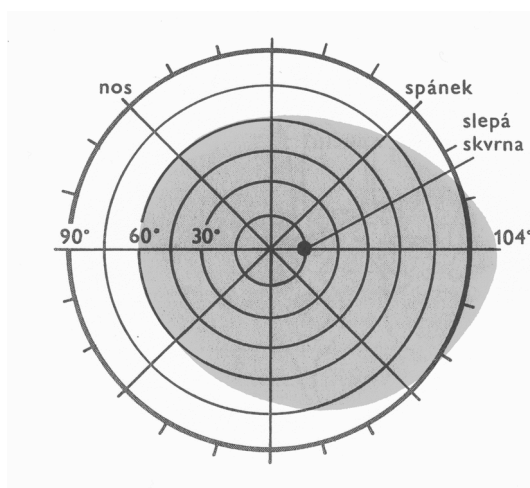
Stejný pohyb se opakuje u videoformátů na začátku 21. století. Z původního (4:3) se stal široký (16:9)<sup>60</sup>, který se přibližuje ještě o kousek širšímu americkému panoramatickému standardu:



Tradičně se tedy v historii kinematografie změna poměru stran filmového obrazu popisuje jako *rozšiřování* formátu:<sup>61</sup>



Jaká je však skutečná příčina tohoto rozšiřujícího se pohybu? – Zorného pole lidského oka vypadá takto:<sup>62</sup>

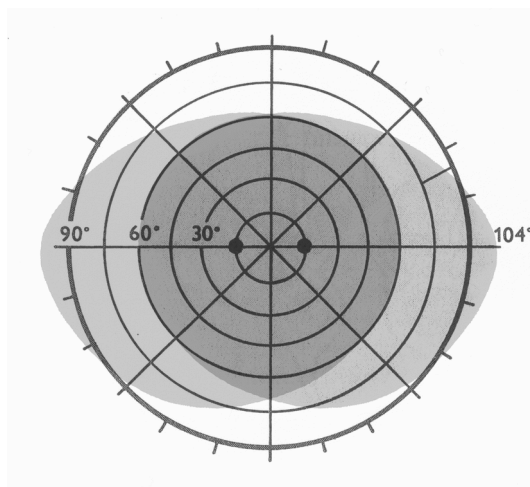


<sup>60</sup>  $16:9 = 4^2:3^2$

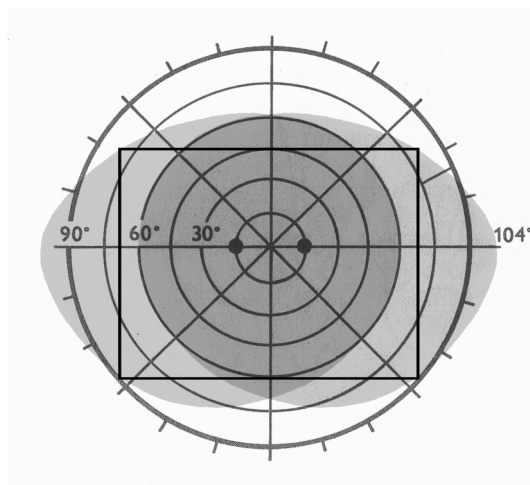
<sup>61</sup> Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

<sup>62</sup> Machová, Jitka: *Biologie člověka pro speciální pedagogy*. Praha: Karolinum, 1994.

Ideálně by zorné pole lidského oka bylo kruhové, avšak jeho tvar je omezen tváří a především nosem a nadočnicovým obloukem. Obě dvě oči zaujímají takovéto zorné pole:



Tmavá oblast reprezentuje místo překryvů zorných polí obou očí, tedy místo, kde vidíme třírozměrně. Maximální čtyřúhelník, který lze do takového pole vepsat, má poměr stran 4:3,075, což podmínilo Dicksonovo a Edisonovo rozhodnutí.



Jedná se tedy o čtyřúhelník, který optimálně využívá jak naše třírozměrné zorné pole (místo kde vidíme bezpečně, aniž bychom museli hýbat očima či hlavou), tak naše dvojrozměrné pole, které „vinětuje“ v rozích formátu. Každý širší formát zvyšuje podíl dvojrozměrného pole na úkor třírozměrného.

Důvodem pohybu rozšiřování formátu není, aby divák viděl více. Důvodem je nechat divákovi *uniknout* více obrazové plochy: stáčíme zrak, otáčíme hlavou, zaměřujeme svou pozornost vlevo či vpravo, protilehlou část obrazů vidíme pouze periferně. Plátno je široké proto, aby se před něj vešlo co nejvíce lidí. S tím, jak se plátno rozšiřuje, se rozšiřuje i obecnost. Sály se zvětšují, jejich výška však zůstává stále táž. A s rozšiřováním obrazu

roste moc nad divákem: čím více nevidím, tím více mě obraz přesahuje. Falešná – protože horizontální – transcendence. Člověk je sám sebou (a tedy též svým přesahem) ve svém vzpřímení.

„Člověk je prvním propuštěncem stvoření“, protože ve vzpřímeném postoji získává svoji samostatnost ve světě, vůči světu.<sup>63</sup> Bipedie prodlužuje u člověka vertikální rozměr, který umožňuje vidění obrazu: „... ve všedním dni vede cesta od předmětu k obrazu, cesta, po které se zvíře nenaučí chodit nikdy a dítě teprve v průběhu svého vývoje s postupnou realizací vzpřímeného postoje.“<sup>64</sup>

Vzpřímený postoj vyjadřuje rozpětí člověka mezi nebem, které jej bude vždy převyšovat, a zemí, která, co bude živ, bude neustále pod jeho nohama (= *religio*).<sup>65</sup> Vzpřímený postoj nejenom že umožňuje vidět obraz, ale je sám obrazem člověka. To lze velice ostře zahlédnout v provozu nacistických vyhlazovacích táborů. Jejich cílem nebylo pouze vyhlazení nýbrž celkové znemožnění reprezentace. Pod hrozbou smrti zastřelením bylo zakázáno fotografovat či jiným způsobem vynášet informace o tom, co se v táboře děje. To, co se stalo, se nestalo. Navíc od ledna 1945 se začaly systematicky zahlazovat stopy vyhlazování: krematorium, plynové komory, archivy. Nakonec měli být usmrceni i samotní vykonavatelé tohoto vyhlazování a zahlazování.

„Tím, co chtěli esesáci v Osvětimi zničit, nebyl jen život, ale také – ať už před usmrcením, či po něm, v jeho rámci či mimo ně – sama forma lidství a současně i její obraz. V takovém kontextu byl tedy akt odporu totožný s aktem *udržení tohoto obrazu vzdor všemu*, byť by byl omezen na svůj nejprostší „paleontologický“ výraz, čímž míním například vzpřímený postoj: [Primo Levi:] „Jedna schopnost nám zůstala, a tu musíme ze všech sil hájit: [...] musíme chodit zpřímá a nevláčet za sebou dřeváky, ne proto, abychom vzdávali hold pruské disciplíně, ale abychom zůstali naživu, abychom nezačali umírat.“<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Straus, Erwin: „K vidění zrozen, k dívání povolán. Úvahy o ‘vzpřímeném postoji’“ s. 302 In: Vojvodík, Josef; Hrdlička, Josef: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie*. Brno: Host, 2009, s. 298–324.

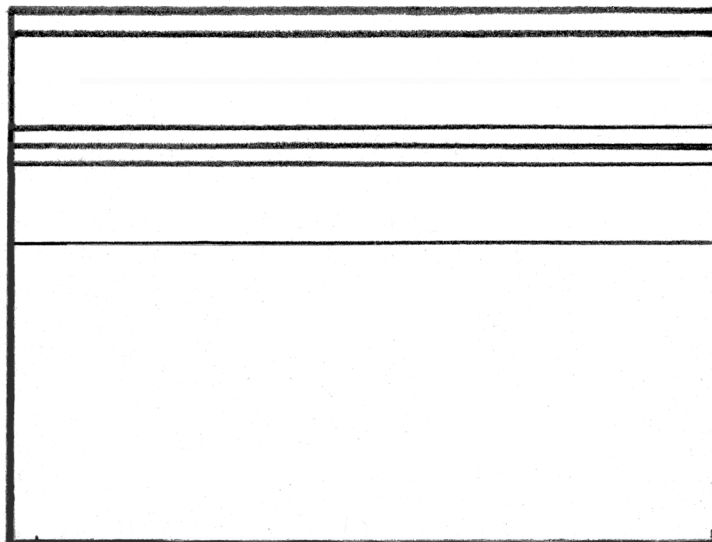
<sup>64</sup> Straus, tamtéž, s. 309.

<sup>65</sup> Samotné vzpřímení člověka je „religiózní“ povahy, protože člověk tímto gestem vyjadřuje spojení mezi nebesy a zemí.

<sup>66</sup> Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, s. 60. Cit. dle: Týž: „Podobný, nepodobný, přeživší.“ In: *Labyrint revue*, č. 35/36, Praha: Labyrint – Via Vestra, s. 71–73.

Padá člověk se snižováním formátu zpět na všechny čtyři? Není „rozšiřování obzorů“ za pomoci širokoúhlého plátna, anamorfotických čoček rezignací na „palentologický“ výraz obrazu lidství? Je pohled na široký filmový obraz pohledem člověka?

Je nesmyslem vnímat dějiny kinematografie jako *rozšiřování* formátu. Dějiny kinematografie znamenají *snižování* formátu.



To, co rozšiřuje formát obrazu není zvědavost či touha po nalezení adekvátního pohledu. To, co se vejde do „šířky“ formátu, není zemi obhlížející lidský zrak jednotlivce, nýbrž další a další od sebe nerozeznatelní jednotlivci – masa. To, co vidíme na rozšiřujícím se plátně není komplexnější pojetí filmového prostoru: v širí plátna rozeznáváme sami sebe jakožto zaměnitelnou součást davu. S rozšiřováním plátna se setkáváme se stále více nerozeznatelnou podobu diváka ve stále více se rozrůstající mase.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> V kontextu mas čtème Hérakleitův výrok týkající se Hesioda, resp. první část zlomku B 57:

Hésiodos, učitel velmi mnohých:  
vědí o něm, že velmi mnoho ví,  
on, který nepoznal, jak je to se dnem a nocí:  
jsou totiž jedno.

Z. Kratochvíl ukazuje, že Hérakeitos zde kritizuje „vystupňovanou mnohost, [...] zástup stoupců, většinové mínění, které se o Hésioda opírá jako o pramen vědění.“ A klade zde do souvislosti Biantův výrok „většina je špatná“ (B 39). (Kratochvíl, Zdeněk: *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann & synové, 2006, s. 308–309) „Rozšiřování“ formátu pak právě představuje stupňování mnohosti. Vidět cestu formátů jako rozšiřování znamená neslyšet Hérakeitův ironický smích zaznívající v první polovině zlomku.

## 4.1. Rušení distance

Pojmenování změny poměru stran filmového obrazu jako „rozšiřování“ představuje prodloužení Benjaminova popisu kinematografu.<sup>68</sup> Kinematograf, který je založený na technickém reprodukování, ruší auru uměleckého díla – jedinečné zjevení dálky, byť by byla sebe blíže. Aura je nedosažitelností. Ta je podstatou kultovního obrazu. „Totiž: *‘přiblížit si’ věci prostorově a lidsky, je vášnivým požadavkem soudobých mas, stejně jako snaha po překonání jedinečnosti každého úkazu jeho reprodukcí.* Stále zřetelněji se prosazuje potřeba zmocnit se předmětu v největší blízkosti v podobě obrazu, nebo lépe, v jeho napodobenině, v reprodukci.“<sup>69</sup>

Na mizení aury film odpovídá budováním osobnosti mimo ateliér – kultem hvězd.

Od nich přebíráme své ideály, modely chování představy o lásce, rodině, roli muže a ženy, společnosti. Film je naším okolím, které nás formuje. Hvězda zrcadlí naši epochu. Je naší první přirozeností.<sup>70</sup> Vypadá to tak, že máme dojem, že hvězdy nám – jako třem mágům – ukazují místo a vedou tam, kde se Bůh stal člověkem. Vzdálenost mezi Bohem a člověkem byla zrušena.

R. Barthes popisuje vytvoření distance, odlepení se (*décoller*) od filmového obrazu,<sup>71</sup> který nás hypnoticky fascinuje a se kterým se narcisisticky identifikujeme jakožto imaginárním „jiným“, dvojitým termínem. *Décoller* (vznesení, povznesení) se vztahuje jak k letadlu či raketě, tak ke stavu, kdy začíná v těle najíždět efekt drogy. Odlepení nastává nikoli tehdy, když jdeme do kina vyzbrojení protiideologickým diskurzem, nýbrž tehdy, kdy nejsme

<sup>68</sup> Benjamin, Walter: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>70</sup> Rejzen, Oľga: „Zvezda kak zerkalo epochi.“ In: *Kino v mire i mir v kino*. Moskva: Materik, 2003, s. 205–211.

<sup>71</sup> Filmový obraz je zvukem doprovázen. Nejde o obraz a zvuk – zvuk hraje roli prvku, který činí obraz pravděpodobným. Právě absence tohoto „a“ ukazuje, že film se vyvinul, jak se v roce 1928 se obávali autoři textu *Budoucnost zvukového filmu*, „cestou nejmenšího odporu, tedy cestou prostého uspokojení zvědavosti. V první řadě se stane kupeckým zbožím toho nejnižšího ražení, tedy filmem, který mluví. V něm bude zvuk užíván čistě naturalistickým způsobem. Bude přesně kopírovat pohyb na plátně a tím vytvoří jakousi „iluzi“ hovořících lidí, znějících věcí atd.“ (Ejzenštejn, Sergej Michajlovič; Pudovkin, Vsevolod Illarionovič; Alexandrov, Grigorij Vasiljevič: „Budušee zvukovoj fil'my.“ In: Ejzenštejn, S. M.: *Izbrannye proizvedenja*. Tom 6. Moskva: Iskusstvo, 1968.) Skutečně proběhla „strašlivá druhá fáze, která nastoupí společně s uvadnutím panenského rozkvětu prvotního pochopení nových skladebných možností.“ Kontrapunktická stavba zvukového filmu „která ještě lépe než dříve umožní, aby filmové idey obletěly celou zeměkouli a přitom si zachovaly svou celosvětovou ziskovost“, se stala protikladem sui generis.

fascinování jednou, nýbrž *dvakrát*. Zaprvé obrazem, podruhé tím, co jej obklopuje: trochou zvuku, sálem, temnotou, druhými těly. Máme tak dvě těla, každé fascinované svým způsobem. Důsledkem tohoto odlepení je vznik distance, která není kritická, intelektuální (a dodejme že ani rituální) nýbrž *milostná*.<sup>72</sup>

V. Burgin podotýká, že Barthes „implicitně klade otázku, zda-li sama dřímota není nejlepší divákovou obranou proti spektaklu zákona.“<sup>73</sup> Barthes na ní odpovídá kladně právě svým originálním řešením nikoli fascinaci odolávat, nýbrž jí zdvojit. Jak Burgin ukazuje, hypnotická situace charakterizovaná nikoli prací (neboť ta je pevně spojena s ideou podřízenosti) nýbrž právě vakancí, prázdňem, umdleností (situací, kdy nejsme hnaní žádným zvláštním interese) může být velice produktivní. Avšak výsledkem této produkce je neposlušnost, syndikalismus, vzpoura a revoluce.<sup>74</sup>

Kina postupně mizí. Kinematografie se přesouvá buď do televize, která „nás *odsuzuje* k Rodině“,<sup>75</sup> nebo do jiného prostředí, kde není možné zaujmout zakoušet Barthesovu slast z *diskrétnosti*, *diskrétní slast*,<sup>76</sup> perverzní pozici fascinace tím, co obraz *obklopuje* a co jeho světelný kužel *ozářuje*: temný vnitřek kina s matně viditelnými rozloženými diváky. S tím, jak kinematografie opouští kina, se rozšiřuje nadvláda světla. Hypnotický stav „mezi percepcí a rozumem“<sup>77</sup> je rozpuštěn, člověk se u filmu probouzí. Mizení temnoty pak představuje další krok zamezující vzniku distance; zpět nám naše nosy lepí k obrazu a bere si zpět ono druhé, v

<sup>72</sup> Barthes, Roland: „En sortant du cinéma.“ In: *Communications*, 23, 1975, s. 104–107.

<sup>73</sup> Burgin, Victor: „Barthes's Discretion.“ In: Rabaté, Jean-Michel: *Writing the Image After Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, s. 19–31.

<sup>74</sup> Toho si byl vědom Benedikt. Kapitola 48 jeho *Řehole*, která je zasvěcena každodenní tělesné práci začíná a končí takto: „Zahálka je nepřítel duše. Proto mají být bratři v určité hodiny zaměstnání tělesnou prací, v jiné hodiny zase svatým čtením. [...] Je-li někdo tak nedbalý a líný, že by rozjímat nebo číst nechťel nebo nedokázal, uloží se mu vykonat nějakou práci, aby nezahálel.“ (Benedikt z Nursie: *Regula Benedicti. Řehole Benediktova*. Praha, Benediktinské arcidiecézní nakladatelství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 1998, s. 115–118.) Důsledkem zahálky je jeden z kapitálních hříchů – *acedia*: duchovní ochablost, nedbalost, malomyslnost, lenost. Spíše než melancholii znamená neklid: „Acédie závisí na klamně předstevě, že život byl – nebo bude nebo by někde jinde mohl být – lepší než tady a teď.“ (Stewart, OSB, Columba: *Modlitba a komunita. Benediktinská tradice*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, s. 89.) Důsledkem acédie mniši opouštěli – fyzicky či duševně – komunitu řehole. *Horror vacui* v denním rozvrhu (benediktinského) bratra je motivován udržením společenství upřeného k jedinému – Bohu. Barthes se nebojí, protože nechce udržet společenství. A nadto se upíná k mnohému. Svým erotickým sněním nám jde příkladem a není nepodobný starci z *Výroků otců* (*Apophthegmata patrum*), který staví proti cenobitní zálibě v pravidlech: „Jeden z bratří se zeptal abba Poimena: 'Žije se mnou několik bratří. Chceš, abych je vedl?' Stařec mu odpověděl: 'Ne. Jen v první řadě konej svou práci. Když budou chtít žít jako ty, postarají se o to sami.' Bratr mu řekl: 'Ale otče, oni sami chtějí, abych je vedl.' Stařec odpověděl: 'Ne. Dávej jim příklad, ne zákony.'“ (Tamtéž, s. 90.)

<sup>75</sup> Barthes, tamtéž.

<sup>76</sup> Barthes zde opět mluví v dvojsmyslu: *diskrétní*, které je umožněné diskrétními podmínkami panujícími v sále (temnota a uvolněnost, disponibilita těl), a *diskrétní* v etymologickém smyslu – od slova *dis-cernare*, rozlišovat mezi dvěma druhy fascinace a tím se odlepit od obrazu.

<sup>77</sup> Burgin, tamtéž.

kině rozložené bezvládné tělo, hotové ke všemu. Používáním přenosných prohlížečích přístrojů se okrádáme o tmou, hypnotickou seanci proměňujeme ve výměnu informací, kanalizujeme možnost vzpoury – vychvalujeme podřízenost.

Zrušení vzdálenosti, která se rozprostírá mezi divákem a obrazem, má další důsledek: obraz cele přísluší divákovi. Avšak stejně jej divák – právě kvůli absentující vzdálenosti – nevidí.

„Vztah obrazu a pozorovatele je paradoxní. Malba, která visí těsně před námi na stěně, je nám jako obrazové ztvárnění mnohem vzdálenější než měsíc. Odstup, který jej dělí od země, je, jak se zdá, technicky překonatelný. Od kresby, kterou držíme v rukou, jsme odděleni nepřeklenutelnou vzdáleností. Jakýkoli tělesný kontakt je zrušen; k tomu netřeba žádného varování „vstup zakázán“, neboť přístup stejně není možný.“<sup>78</sup>

Velice působivou technikou, jak eliminovat „moc obrazů“, je zapojení interaktivity do její produkce. Ta je však jen další lstí, kterou nám nasazuje technika a průmysl psí hlavu. Zdání svobody, které spočívá v tom, že se domníváme, že můžeme změnit cosi v programu interaktivního díla. Přistoupení na interakci ale nemůžeme změnit program. Můžeme jen uskutečnit jednu či více z jeho možností. Interaktivita se strojem nás vede k chování, které je podobné stroji a nikoli již pouze filmu, který je – a to ještě ne vždy – jednoduchým strojem dráždící naše emoce. Film ještě jakousi distancí vytvářel (třeba diskontinuálním vyprávěním). Cílem interaktivity je tuto distanci anulovat.

„Děti občas zapomínají na svoji roli diváků a nechávají se strhnout k tomu, že pokřikováním zasahují do děje na jevišti. Jeden z našich pacientů byl přijat na kliniku, protože, vydrážděn domnělými narážkami, střílel na televizor. Možná je jednou z kardinálních poruch paranoidního schizofrenika, že už není schopen se k událostem chovat jako distancovaně dívající (srov. Conradovu apofenii).“<sup>79</sup>

Dějiny filmu tedy po nás chtějí, abychom jej neviděli.

My ale vidět chceme.

---

<sup>78</sup> Straus, tamtéž, s. 319.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 324.



Avšak co?

Nikoli dějiny, nýbrž Paměť.

Vykročme z dějin a vstupme do paměti.

## 4.2. Metoda Paměti

Objektivizující dějiny mají silnou přilnavost k digitální paměti.

Paměť z nich čerpá. Dějiny chtějí postihnout ducha doby, definovat více či méně homogenní hnutí, tendenci, styl atd. Paměť stojí proti nim: nikdy nemůže být teorií (*theoreia* – zření boží).

Zde nejde o teorii, o pomstu neurozených, nýbrž o studium a pedagogiku. Zcela nic si nevymýšlet a nespekulovat. Mluvit jen o věcech, obrazech a slovech jakožto symptomech něčeho, co mě *napadá*. (A nebránit se.)

Metoda je podobná tomu, jak pracuje Didi-Huberman (*Ninfa moderna*)<sup>80</sup> nebo Aby Warburg (*Mnemosyné*). Úsilí těchto dvou se počíná v renesanci, době, která jako první reflektovala starší umění (antiku) a pokračuje až do současné doby. Renesance je tak svým způsobem počátkem evropského umění: je mu vlastní sebekritická reflexivita.<sup>81</sup> Renesance je první evropské kulturní hnutí založené na obrácení se k času, který tu již dávno není, ke *klasičnosti*. Renesance, která přináší perspektivu, začala klást do aktu vidění mezi viděné a vidícího (a zcela nikoli vidoucího) vědecký přístroj.<sup>82</sup> (V tomto ohledu je umění založené na perspektivě skutečně jediné možné božské, protože k provozování takového umění bytostně patří (vědecká) *teorie*...)

<sup>80</sup> Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Agite/Fra, 2009.

<sup>81</sup> Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Mladá fronta, 1998.

<sup>82</sup> Hockney, David: *Tajemství starých mistrů*. Praha: Slovart, 2003. – Je důležité se uvědomit, že užívám přístrojů se sice v malbě objevuje „správná“ perspektiva, neuvěřitelně přesné detaily atd., avšak že toto bylo vykoupeno faktem, že malíř maloval obraz hlavou vzhůru, což je dáno charakteristikou užití optické soustavy. Malíř žil v převráceném, *perverzním* světě malování, kreslení. Georg Baselitz, který hrubými gesty maluje hlavou dolů obrácené postavy, se zdá být podstatě evropského realistického zobrazování blíže, než by se zdálo.

Počátky umělecké tvorby, jak píše N. M. Ščekotov,<sup>83</sup> jsou však dva. Jednak jde o italskou renesanci, která se vydala cestou iluzivního napodobování směřujícího k filmu. A jednak jde o abstrahující proud bezprostředně spojený s vnitřním rozjímáním. Klíčový příklad této tradice ztělesňuje Andrej Rublev.



„Problémy prostoru, objemu, pohybu, které [...] stály před západoevropskou renesanční malbou, řešilo v tu samou dobu i ruské malířství a některých případech dokonce předstihlo západ. Avšak na západě byly tyto problémy interpretovány realisticky perspektivním a iluzivním budováním prostoru a objemu. Ikonopisec je řešil v rytmické stavbě kompozice. Realismus ikonopisu je téhož řádu jako realismus metricko-rytmické řeči ve verši a melodicko-harmonické zvuky v hudbě. Ikonopisec vytváří objem nikoli iluzionistickou modelací formy „podle sochy“, nýbrž jej vyjadřuje „hudebně“ rytmem čar. [...] Pohyb je v malířství dostupný pouze jakožto iluze. Rytmem se vytváří podélné vidění pohybu.“<sup>84</sup>

Historické období renesance představuje v tomto textu nikoli jako *point de départ* nýbrž jako plnost oživeného symbolického významu, která přetéká přes současnost do budoucnosti. Pro Didi-Hubermana a Warburga je současnost možností vzniku obrazu tehdy, když dojde k „bleskovému“ propojení tvarů, symptomů (dialektický obraz). V tomto textu minulost křísí význam (v) současnosti.

<sup>83</sup> Vzdornov, Geroľd (ed.): *Troica Andreja Rublěva. Antologija*. Moskva: Iskusstvo, 1989.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 74.

### 4.3. Obraz obrazu<sup>85</sup>

Když bylo Abrahámovi devadesát devět a Sáře o devět let méně, navštívil je Hospodin u božiště v Mamre. Hospodin je jeden a k Abrahámovi přišli tři a on jim „řekl: Pane můj, jestliže jsem nyní našel milost před očima tvýma, prosím, nepomíjej služebníka svého. Přineseno bude trochu vody, a umyjte nohy své, a odpočiňte pod stromem. Zatím přinesu kus chleba, a posilníte srdce svého; potom půjdete, poněvadž mimo služebníka svého jdete. I řekli: Tak učin, jakž jsi mluvil.“<sup>86</sup>

Poté Abrahámovi a Sáře trojjediné božstvo slíbí syna Izáka,<sup>87</sup> kterým bude stvrzena nová Smlouva mezi Bohem a jeho služebníky a kterým počne rod Izraelitů. Sára je zatím opodál ve stanu a něco tam kutí. A zaslechne slib. A směje se tomu.

Zde, v Sářiném nevěřícím smíchu staré ženy, které „již ustal běh ženský“, v tajné naději očekávající nemožné, začíná historie filmu.<sup>88</sup> Porodila Izáka. V obdélníkových obrazech nás filmová historie svými rámy<sup>89</sup> a rámci skrze století učí umění záběrování.<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Věnováno Naumovi Klejmanovi, který mi pohotově a živě předvedl některé montážní postupy použité v umění ruské ikony.

<sup>86</sup> Gn 18:3–5.

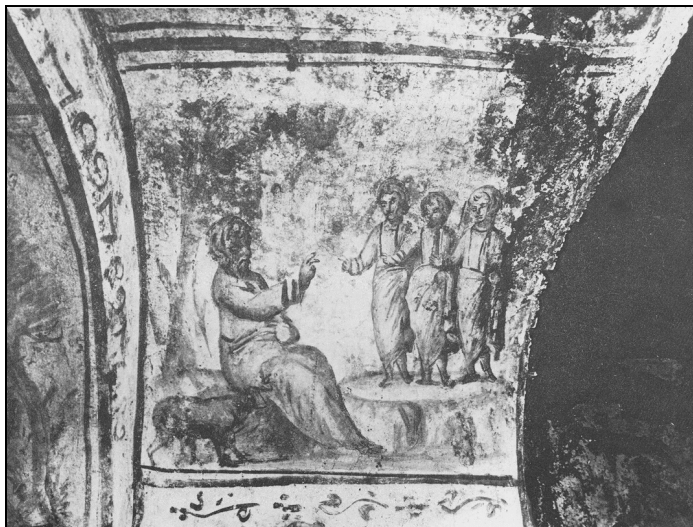
<sup>87</sup> To jest: Bude se smát.

<sup>88</sup> Pelešjan: „Často se říká, že film je syntézou ostatních umění. Myslím si, že to není pravda. Jeho minulost sahá k **Babylonské věži**, do doby před rozdělením jazyků. Z technických důvodů se zrodil až po ostatních uměních, ale svojí podstatou je předchází.“ (Frodon, Jean-Michel: „Un langage d'avant Babel. Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard.“ In: *Le Monde*. Paris, 2. dubna 1992, s. 28 [cit. 17. 11. 2015] Dostupné také z: <http://www.zintv.org/Un-langage-d-avant-Babel>)

<sup>89</sup> Rezek, který oponuje Deleuzově pojetí filmového rámu (Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 22), ukazuje, že filmový obraz nemá rám. Filmový obraz je pouze vykrojením jako formičkou na cukroví. Rám v silném smyslu slova, tektonický rám, je konstituován usazením, získáním stability, konstrukcí opěrného systému. Tektonický rám nemůže být k obrazu přidán jako formička na cukroví, protože samotný obraz jej již předpokládá. Zdá se mi však, že opěrný systém filmového „rámu“ však již stojí. Je to stěna *camery obscury*, kterou vniká světlo do kamery, které pak v zrcadlově převráceném postupu vyniká na plátno či stínítko. „Rám je nutno pochopit nikoliv jako přikládaný zvnějšku, ale jako ustavovaný *zvnitřku*. Tím, co je k vidění, vzorem obrazu.“ (Rezek, Petr: *Proklouznutí neboli smrt. K teorii soklu*. Praha: Ztichlá klika, 2014, s. 28) Vidíme tedy, že tektonika (tj. vnitřní stavba uměleckého díla) filmu se rámu a kamery vůbec netýká. Týká se až *zřetězení* rámování – to jest montáže v užším smyslu slova.

<sup>90</sup> Čeština bohužel nedisponuje přiléhavým výrazem pro ústřední motiv této části textu, kterým je *выкадровка* (vy-záběrování). Jde o výřez, záběr vytvořený ze záběru. Kladení rámu do rámu. Kanonickým příkladem je stať Ejzenštejnova stať *Ermolova* (In: Týž: *Montaž*. Moskva: Ejzenštejn-centr, Muzej kino: 2000). Volba tohoto slova není jazykovou libůstkou, je podmíněna víceznačností a zároveň jednoznačností jeho významu. *Кадр* je převzat z francouzského *le cadre*, značící záběr jako vykrojení prostoru i úsek času. (*Décadragé* však značí pouze „chybu“, kdy se při projekci objeví dělení mezi jednotlivými okénky filmu.) Potud víceznačnost výrazu. Jednoznačnost ruského slova tkví v jeho předponě *вы-*: ukazuje, že se jedná o tvorbu něčeho z něčeho, vytvoření něčeho menšího omezením něčeho většího na způsob klasického sochařství.

Jedním z nejstarších dochovaných zobrazení příběhu setkání<sup>91</sup> praotce Abrahama s Trojicí, se nachází v katakombách na Via Latina v Římě (konec 4. stol.).

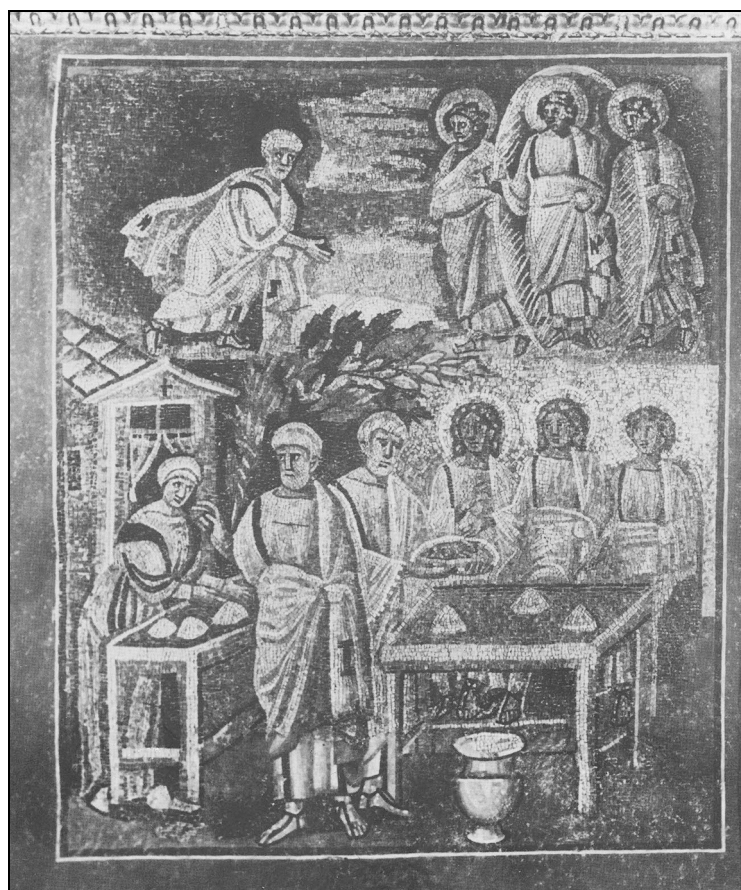


Křesťanský underground teprve pomalu opouštěl podzemí, kde se ukryval před pronásledováním.<sup>92</sup> Jeho (ikonografické) ctižádosti bylo učiněno zadost teprve o půl století později.<sup>93</sup> Např. mozaika v římské Santa Maria Maggiore (432–440).

<sup>91</sup> Jistě není náhodou, že prvním cvičením společným pro všechny studenty prvního ročníku FAMU – nadto cvičením natáčeným na film – je právě *Setkání*.

<sup>92</sup> Veřejnoprávní uznání křesťanského kultu nařídil roku 313 Gaius Galerius.

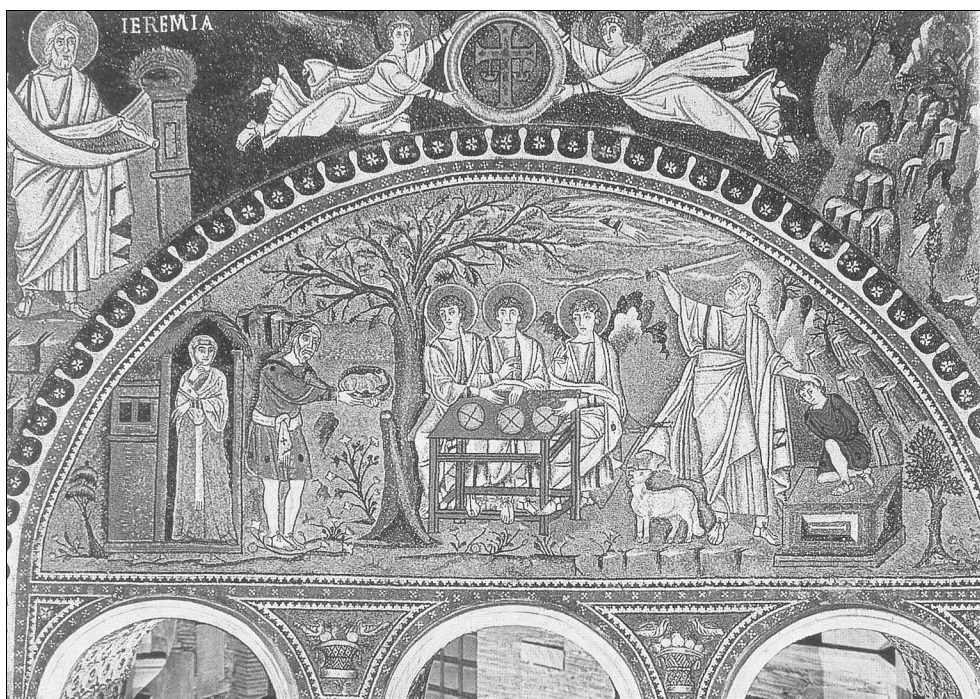
<sup>93</sup> Roku 391 zakázal římský císař Theodosius I. veškerý pohanský kult, čímž se křesťanství stalo státním náboženstvím. O čtyři roky později se Římská říše pod vládou téhož císaře rozpadne na Východořímskou a Západořímskou říši.



Událost se rozvíjí ve třech oddělených fázích – záběrech, které čteme zleva doprava a odshora dolu jako latinský text: Abrahám spatřil a oslovil Trojici<sup>94</sup>, Abrahám řekl Sáře, aby připravila z třech měr bílé mouky tři podpopelné chleby, Abrahám hostům přináší mléko, máslo a kus právě zabitého dobytčete (chleby jsou již upečeny).

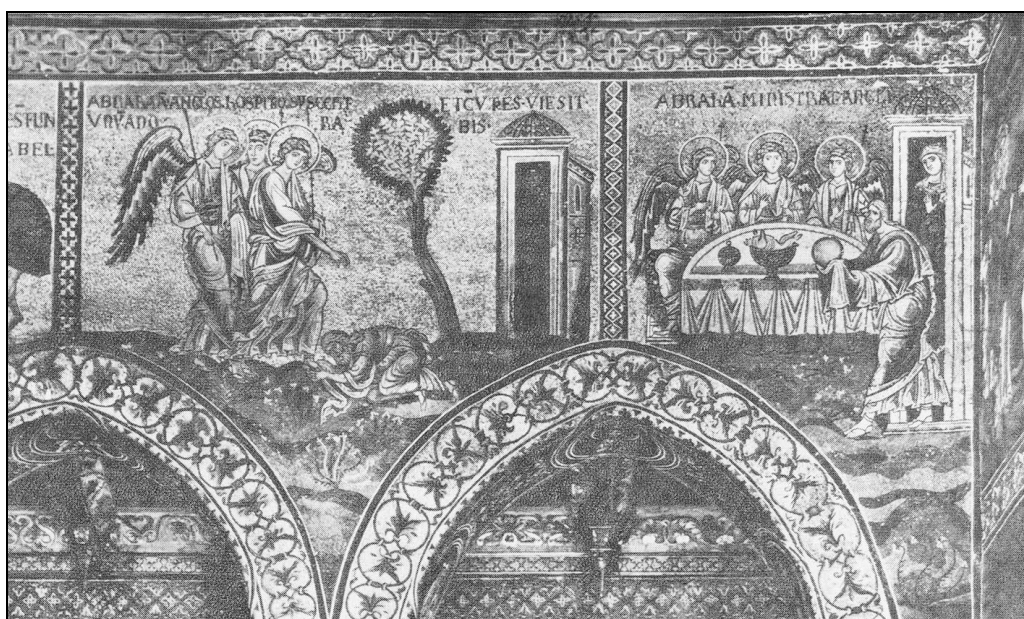
„Rozzáběrování“ postupného děje do plochy se nachází též na mozaice v San Vitale v Ravenně (546–547).

<sup>94</sup> Prostřední člen trojice je zobrazen v mandorle, což odpovídá přesně zvláštní kontaminaci singuláru a plurálu, ve kterém Abrahám k hostu/ům obrací.



Zde jsou však zobrazeny dva dále od sebe vzdálené momenty: Abrahám dává dobytče Trojici, před kterou již na stole leží chleby, Sára tomu přihlíží a Abrahám obětuje slíbeného Izáka, který se již stačil narodit a povyrůst.

Dalším krokem je oddělení „záběrů“ postupné události rámem, jak se tomu děje např. v katedrále v sicilském Monreale (1180–1194). Přivítání. Střih. Pohoštění.

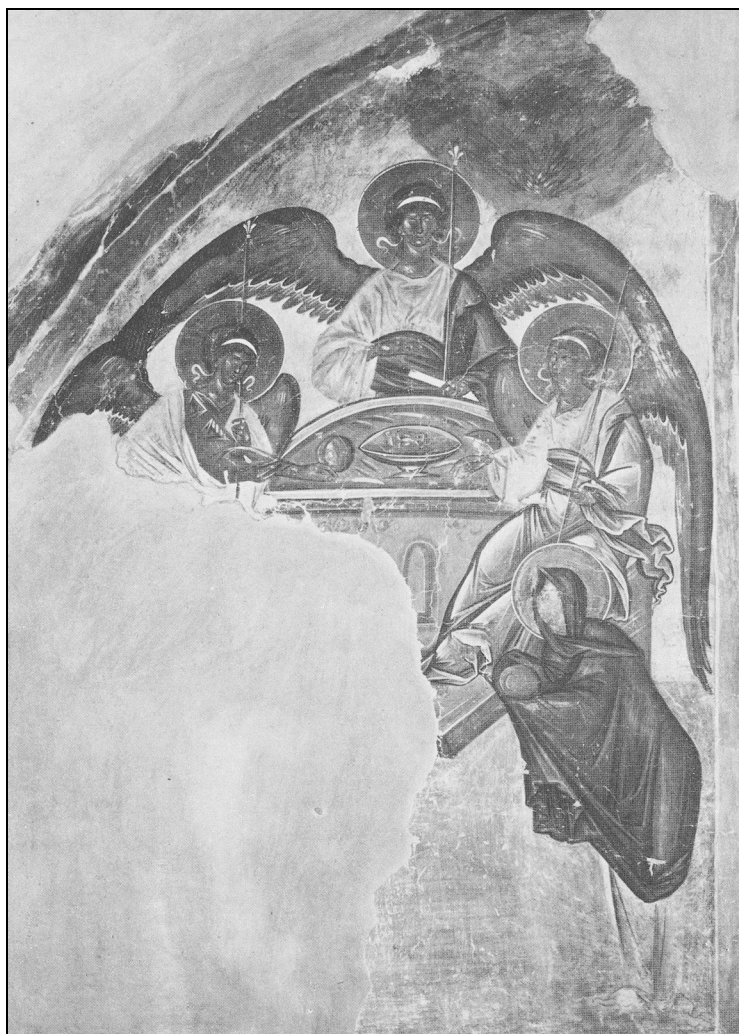


Freska v kapli Bohorodičky v kostele klášteru zasvěceném apoštolu Janovi na ostrově Patmos (konec 12. stol.).



Z události setkání mizí Sára, děj se začíná koncentrovat kolem stolu. Tři nebeské bytosti tvoří půlkruh kolem kulatého stolu. Velikostí a středovým umístěním je zvýrazněn ten, ke komu se obrací Abrahám v singuláru. Abrahám (též podle hieratické perspektivy) umenšen. Maso ze zabitého dobytčete je již na stole – v *číši* – uprostřed celého výjevu. Stává se předobrazem (*typos*) Kristovy oběti.

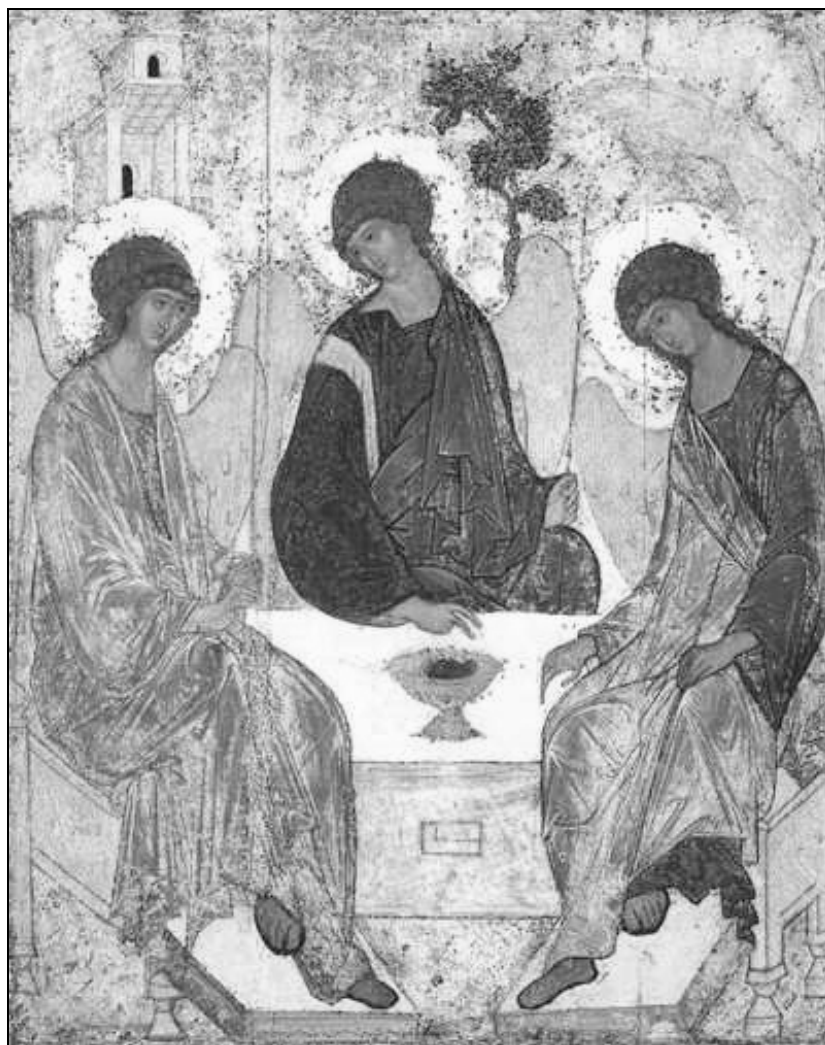
Typologické čtení starozákonní události je ještě podtrženo nožem v ruce prostředního, hlavního anděla na fresce Theofana Řeka v kostele Nanebevstoupení Páně v Novgorodě (1378):



V levé dolní, nedochované části – pokud je předpoklad založený na předchozí tradici zobrazování Trojice správný – se nacházel Abrahám. Kompozice se vyvažuje, upevňuje, symetrizuje – ovšem za cenu opětovného začlenění Sáry a Abraháma.

Na ikoně Theofanova učedníka Andreje Rubleva (z počátku 15. stol.) je ráz kompozice zcela statický. Vnější pohyb – jak postav tak labilita kompozice – mizí. Je odstraněn (lat. *emotus*). Zůstává emoce. A význam vycházející z textu.





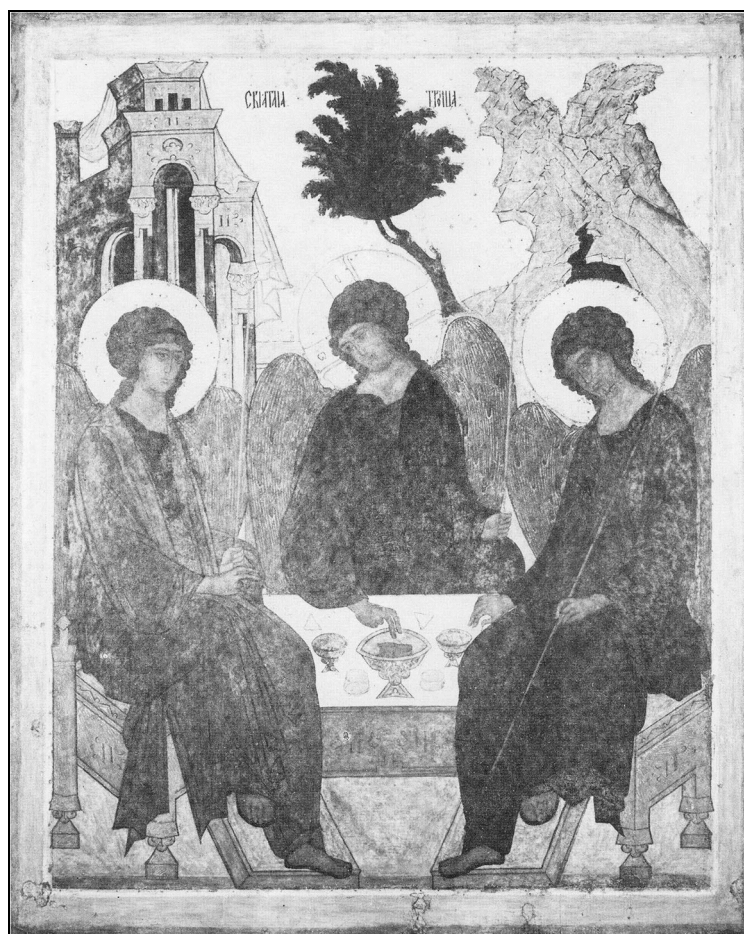
Je ještě posíleno typologické čtení starozákonní situace: zůstává jen krvavé maso, ke kterému se vztahuje celá kompozice. Zároveň však, aby nebyla událost zjevení v Mamre pouze předobrazem Nového zákona, je posíleno starozákonní prostředí abstrahovanými motivy příbytku, stromu a hory. Žádné další postavy. Nic zbytečného. Tři postavy sedí v kruhu kolem stolu. Těla bočních andělů společně s hlavou prostředního tvoří kruh. Jejich hlavy kruh<sup>95</sup> netvoří, jak je tomu bude na dalších ikonách. Hlavy svým postavením vybízí k načrtnutí kruhu nikoli v ploše ikony nýbrž kolmo k ní. Situace se stává nekompletní, nezavršenou. A to kvůli nám, kteří se, každý sám za sebe jako čtvrtý člen této zamklé společnosti, ikoně tím, že se na ní díváme, otevíráme. – Ikona se nám otevírá.

Rublevovo pojetí Trojice se téměř stalo součástí kánonu. Dokonce v zákoníku Ivana Hrozného *Stoglav* (1551) k otázce, jak malovat ikony Trojice, stojí: „Malovati ikony dle

<sup>95</sup> Přesněji: rovnostranný trojúhelník, jehož všemi vrcholy lze vést kružnici, jejíž střed je totožný se středem tohoto trojúhelníku.

starých obrazů, jak malovali řeční malíři a jak maloval Andrej Rublev a další slovutní malíři a nazývají svatá Trojice, ale dle vlastních úmyslů ničeho nepřekrucovati.“<sup>96</sup>

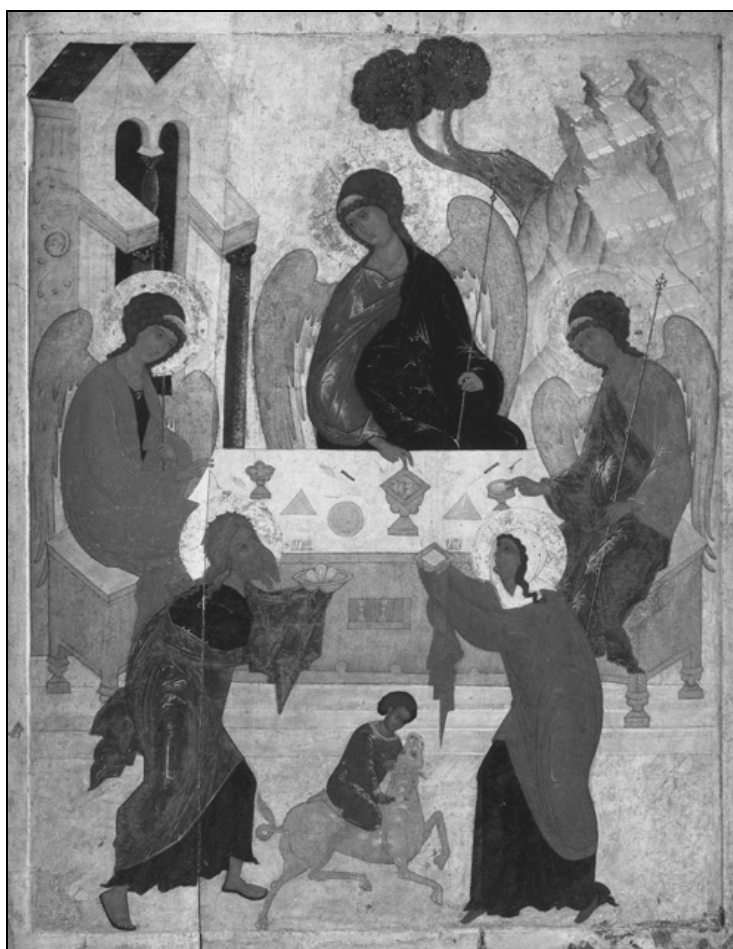
Geometrický střed ikony, průsečík jejích diagonál se nachází v „abstraktně geometrickém“ sřasení nebeského pláště prostředního anděla. „Sémantický“ střed celé kompozice pak představuje pohár. Jeho obsah je viděn různě: jde o zabitého býčka (rovina „historického“ čtení ikony) nebo o hlavu beránka – obrazu Krista („typologické“ čtení ikony), Klejman dokonce tvrdí, že povrch představuje tvář člověka – eucharistii proměněnou během svění Poslední večeře v kalichu v tělo. Jisté je, že jde o tůž purpur, který má střední anděl na svém těle. Jde o krev a království. Pozoruhodné je, že tento „sémantický“ střed kompozice nepředstavuje střed kruhu, který tvoří svými malebnými hlavami a grafickými těly tři beze slov besedující andělé. Středem tohoto kruhu je místo nejprudšího kontrastu celé ikony, tam kde „zápasí světlo se stínem“. Tam, kde purpur na rukávu středního anděla kontrastuje s bílým povrchem stolu.



<sup>96</sup> Hrozný, Ivan: *Stoglav*. Kap. 41, závěr otázky 1. [online] [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: [http://sidashtaras.ru/img/dejania\\_stoglava\\_1551.pdf](http://sidashtaras.ru/img/dejania_stoglava_1551.pdf).

Na pskovské ikoně (zač. 16. stol) se ředí významová koncentrace. Na stole jsou tři poháry, výjev se v tomto detailu začíná opět připodobňovat události. Mezi postavy se zvětšením středního poháru velice pozvolna vrací hierarchie, i když se v takové míře jako na starších vyobrazeních s mandorlou. Začíná se též konkretizovat pozadí. Střední anděl se posouvá lehce dolu, čímž se sice kompozičně naznačuje rovnost všech třech hypostází Trojice, avšak tímto pohybem se ruší dva kruhy typické pro předešlou kompozici. Jednak kruh v ploše ikony tvořený v Rublevově Trojici těly krajních andělů a hlavami všech třech a jednak kruh kolmý k ploše ikony. – Ikona se nám vzdaluje. – Prostor mezi námi a ikonou je větší než mezi dvěma sousedícími anděly. Jsme jinde. Venku. V naší pozemské skutečnosti.

Na ikoně pocházející z Dionýsiovy dílny (pol. 16. stol.) je kruh v ploše ikony zachován ovšem za cenu úplné ztráty kruhu, do kterého je zahrnuto naše vnější oko. Kruh v ploše ikony je navíc ustanoven opětovným uvedením dvou asistujících postav Abraháma a Sáry. (Srovnej ikonu Theofana Řeka.) A do kruhu přibývá nová postava: malý Izáček.



Další konkretizace nastává uvedením dalších propriet hostiny – chlebů. Jejich tvarem (jeden z nich jasně připomíná hostii – tělo Kristovo) a odlišením tvarů třech pohárů dochází k rozšíření a tím k zpřesnění škály hierarchizace hypostází a tedy k jejich nezaměnitelné, přesné identifikaci. Také dřívě ambivalentní tvar na přední straně mramorového stolce se přiklání k jedné z možností své identifikace: je to skutečně díra do nitra stolce. A aby to bylo jasné – a též aby byl tajemný vnitřek stolce zapovězen – v okénku přibývají dvě balustry.

Trojice Simona Ušakova z Gatčinského paláce u Petrohradu (1671) se jeví již téměř zcela v evropské perspektivě.



Nikoli v obrácené perspektivě,<sup>97</sup> v perspektivě onoho světa, která klade úběžník do těch, kteří na onen svět patří. Do nás, diváků. V této ikoně je kladen do nedohledna, nekonečna nacházejícího se kdesi v nedosažitelném světě imitace obrazu, jak jej postulovala evropská renesance. Stůl je plný krásně a umně vyvedených krámů. Naše pozornost bloudí po jejich

<sup>97</sup> Žegin, Lev Fedorovič: *Jazyk malířského díla*. Praha: Odeon, 1980.

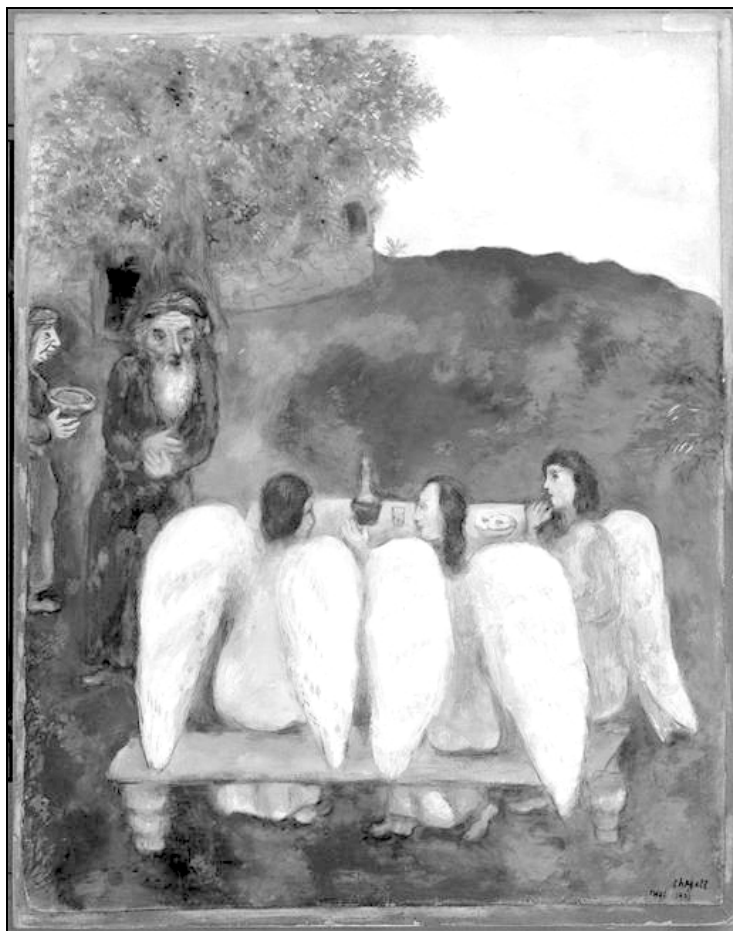
površích, po fasádách arky, po textuře stromu a smysl Trojice, její dvojité zjevení ve Starém a Novém zákoně, trojjedinost Boží zůstává neprojevona za důslednou a Západem poučenou technikou malíře. Vlastně celý Gatčinský palác je dotažením evropského slohu (klasicismu) a sama Gatčina směs finských, italských, anglických, francouzských, německých (a ruských) vlivů.

Tichon Filatev „zrestauroval“ v roce 1700 ikonu Trojice ze 14. stol., která se nyní nachází v chrámu Zesnutí Bohorodičky v moskevském Kremlu, což je nejstarší, cele zachovaná stavba v Moskvě.



Detail zde již zcela přemohl celek. Složenost celku je uvedena jako přednost – hostina je nakloněna k nám, abychom se na ní pásli. Do obrazu vstupuje paralelní, předchozí a následující děj, který jakoby neměl s vlastním pohoštěním společný smysl. Líčení je bohaté. Avšak smyjeme-li líčení – jak bylo pravoúhle smyto na tváři a poprsí pravého anděla – objevuje se nikoli pravá tvář anděla, avšak tvář, která v obklopení realistickými objemy působí jako pouhá maska.

*Tři andělé navštěvující Abraháma* Marca Chagalla (1931) nás svou pohádkově sličnou atmosférou a prostou lidskou křehkostí očaruje.



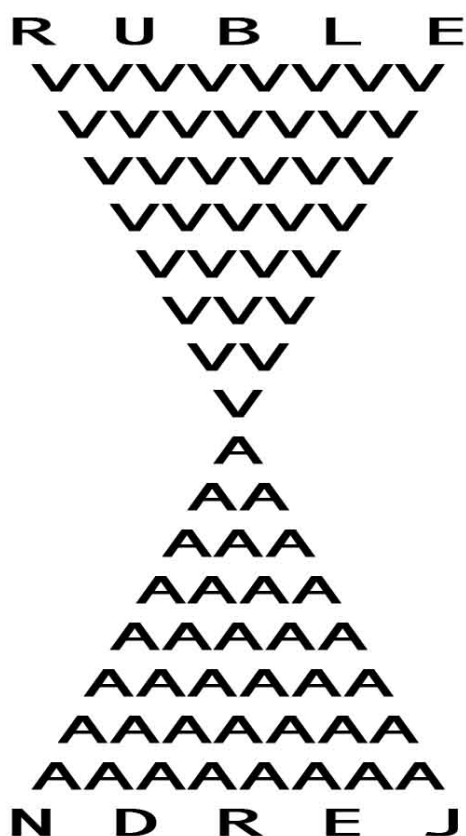
Nejsme však lapeni do tenat fascinace, která nás odvádí od smyslu a mrtvolnou rukou stahuje k lyricky pacifizujícímu, pírkově měkkému, poduškovitému křídlu umění? Perspektiva Setkání se obrací. Zakládající kruh trojjednosti se rozpukl do téměř přímého šiku dřepících andělských stvoření. Obraz diváka nezve do společenství andělských bytostí – ať už představují hypostáze nebo „pouze“ trojici poutníků. Nevytváří pro diváka místo v jeho světě, které by mu umožňovalo účastnit se kruhu Setkání. Jsme vykázáni do krajiny obrazu, ze které teprve můžeme vrhnout pohled do tváře andělů. Jsme vměstnání do labilně zakomponovaného prostoru po levici Abrahámově. Vyzváni, abychom přijali pohádku: vystoupili z iluzivní chýše pod dubem v Mamre. Opakovali jeho pohyb v onom čase kdysi.

Obraz škádlí naši představivost tím, že pase náš zrak po doširoka otevřených prázdných bílých pláních zadních částí andělských křídel, které působí jako nepopsaná budoucnost. Přivrací nás k samojedinému Abrahámu. Jakoby se muselo něco stát. Ikona však

„[n]ezobrazuje pohyb k cíli, ale dosažený cíl. [...] Zobrazení z profilu neumožňuje setkání. V pootočení stranou je cítit závan nadcházejícího loučení, okamžik minutí se...“<sup>98</sup> Prachová křídla andělů, které tvoří nenucený avšak přesto hrdý štít jejich odloučení od řádu člověka podtrhují pro jistotu zahalené běloskvoucí tajemství. Nejde tu o přímé patření na tajemství skryté pod září přejasného svitu, který je na ikonách symbolizován zlatem. Jde o pokus rekonstruovat (tak jako se rekonstruuje zločin), jak to asi vypadalo.

Obraz je uzavřen.

Chagallovým obrazem se vskutku uzavírá montážní historie triadického symbolu, která vypadá schematicky takto:



Redukování a zaostřování je následováno oxidací a rozmazáváním. Průsečík tvořený přímkami vedenými krajními trámcí písmen V a A, místo styku dvou vyřatých, vyrubnutých výseků tvořených dvěma jedinými písmeny v latinské abecedě, který mají trojúhelníkovitý

<sup>98</sup> Luptáková, Marina; Řoutil, Michal: „Teologie krásy a krása teologie aneb Ikona jako prostředek k proměně vztahu člověka a umění.“ In: Cílek, Václav (ed.): *Něco se muselo stát. Nova kniha proměn*. Praha: Novela bohemia, 2014, s. 107–115.

tvář, představuje Trojici Andreje Rubleva z pravé části ikonostasu Trojického chrámu v Trojicko-Sergijevské lávře (1425–1427). Právě tato historie ukazuje povahu pravidelného čtyřúhelníku, který zakládá – společně s obrazcem následující kapitoly – kinematograf.

#### 4.4. Komentář k obdélníku: Rublevův zlatý řez

Na ikonách Trojic, které Rublevovu Trojici jak předchází tak následují, vidíme, že stolec je buď na nožičkách (vidíme pod něj) či sestává z mramorových desek a uvnitř je *prázdny*, – Černé „okénko“ na přední straně stolce.

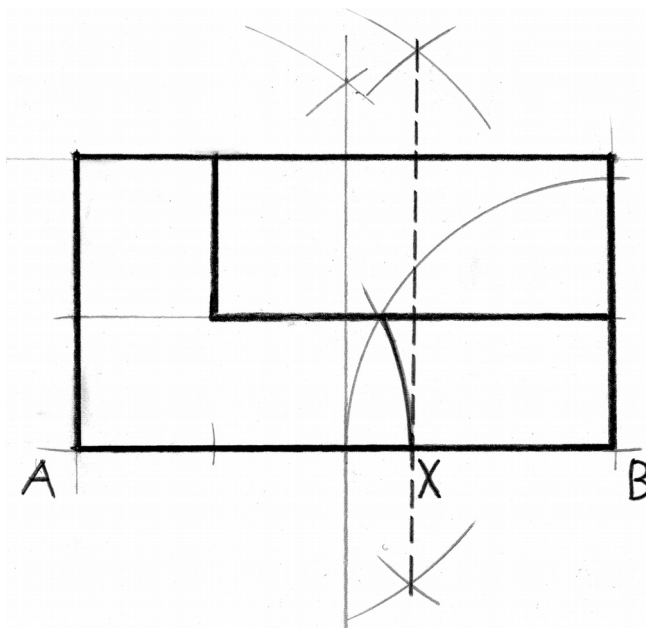


Oboustranná deska z konce 15. stol. ze sofijského chrámu v Novgorodě. Není jasné, proč je důležité, aby na stolec bylo pohlíženo jako na prázdny. Rublev užívá stejné „okénko“, aby



poukázal na prázdnotu stolce.<sup>99</sup> Avšak „okénko“ barevně traktuje tak, že přestává jít o náznak jakéhosi průzoru dovnitř: jde spíše o *připomínku* „okénka“, které je v tomto případě provedeno *na povrchu* přední mramorové desce stolce. Aby se značka stala malbou vyjadřující hloubku a prázdnotu, musela by bývala být v pravé horní části vymalována černě.

Jaký je význam tohoto detailu?



X je na úsečce  $|AB|$  umístěno v poměru zlatého řezu. Vyrytá značka schematicky vyjadřuje zlatý řez.

Proč?

Znaku ideálního poměru je dáno stát pod – *sub-stare* – kalichem s tajemným obsahem, který poukazuje na Kristův mezní čin uskutečněný ze svrchovaného štěstí, jež se projevilo krajní imaginací a následnou obětí.<sup>100</sup> Značka zlatého řezu tak poukazuje na „substanci“ kalichu, vyjadřuje jeho význam. Zlatý řez je vztahem mezi krajním a středním.<sup>101</sup> Kristus svou obětí zahrnutou v tajemství proměňování eucharistie a opětovným propojením Nebes a Země (Nanebevstoupením), spojil dříve rozpojené. Nadto značka zlatého řezu „utvrzuje“ kompoziční poměry středů kruhů, které jsou klíčovým obsahem celé Trojice. „Potvrzuje“

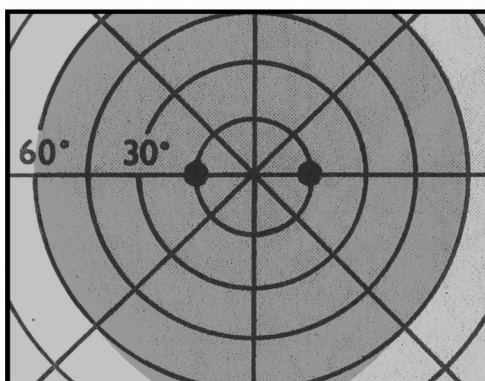
<sup>99</sup> Rublevovo „okénko“ je však *grafické* a nikoli *malebné* jako na novgorodské ikoně.

<sup>100</sup> Sölleová, tamtéž.

<sup>101</sup> Zlatý řez představuje úsečku rozdělenou tak, že obsah čtverce sestrojeného nad její delší částí je roven obdélníku, jehož jedna strana má délku kratší části úsečky a druhá strana je rovna celé úsečce.

posunutí „sémantického“ středu ikony (kalichu) mimo geometrický střed kruhu vymezeném třemi hlavami a těly bočních andělů. Tento posunutý střed je umístěn na úsečce vertikálního průměru andělského kruhu, a to právě v poměru zlatého řezu...

Poznámka: obrazový formát o poměru stran **4:3**, který je zmíněn na počátku této kapitoly, v sobě obsahuje dvě slepé skvrny. Jsou to místa, kde do oka vniká oční nerv a proto je v zde necitlivé. Jedině tomto formátu jsou slepé skvrny jak ve vodorovném jak ve svislém směru umístěné ve zlatém řezu:



### 3

M. Serres mluví<sup>102</sup> o třech revolucích, které vždy zásadním způsobem otřásly právem, politikou, věděním, obchodem. Výsledkem každé z nich je mimo jiné stále markantněji externalizovaná paměť.

První z nich proběhla, když si orální společnosti osvojily písmo. Vzniká psané právo, objevuje se podpis jakožto autentifikace nepřítomného, ústní domluva je nahrazena psanou smlouvou, vznikají peníze, nové společenské specializované skupiny atd. V Řecku se objevuje geometrie, vzniká monoteistické náboženství Knihy.

Druhou revolucí byl knihtisk. Kniha se stala všeobecně přístupnou, proto se mohla odehrát reformace. Písmo mohl mít každý. Proměnilo se chápání demokracie, bankovníctví, účetnictví, zrychlil se rozvoj vědy. Knihy si již nebylo nutné pamatovat, daly se koupit.

Třetí revoluce se odehrává teď. Hlavu s pamětí máme před sebou na stole či klíně v počítačích či ji třímáme v dlani. Není opravdu nutné si pamatovat nic. Stačí vnější umět paměť využívat a užívat rozum a spolehnout se na vlastní obrazotvornost.

Dějiny nám ukazují, že vědět – mít smysl – znamená čím dál méně si pamatovat.

A Serres uzavírá: ano, ztrácíme obsahy našich hlav. Ale externalizace paměti se podobá bipedii. Přední nohy člověka ztrácí schopnost nést tělo, nicméně se objevují ruce, které mají schopnost chápání – uchopení. A množství jejich funkcí je nesrovnatelné s jedinou funkcí rukou jakožto předních nohou. Verbálním vyjadřováním též ztrácí naše ruce schopnost (gesticky) komunikovat, ale proti objevu slovesné řeči je tato ztráta nesrovnatelná.

---

<sup>102</sup> Serres, Michel: *Zahajovací přednáška konference na téma „L'innovation et numérique“ pronesená 29. ledna 2013 ve Francouzské akademii.* [online] Youtube [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PGsxBTvtI9Q>

Jaká je paměť, která nám zůstává, která není položená na stole před námi, neleží na klíně či jí netřímáme v dlani?

V protikladu k externí, digitální paměti stojí obrazy paměti.

### 3.1. Obrazy paměti (Vyšebrodský cyklus)

Neubauer<sup>103</sup> devíti<sup>104</sup> obrazům Vyšebrodského cyklu připisuje „skutečností styl“. Obrazy své paměti netvoříme, ani Mistr Vyšebrodského oltáře je nevytvořil – zjevily se mu: Vyšebrodský cyklus (stejně jako skutečně kinematografický obraz) předpokládá zasvěcení.<sup>105</sup>

Obrazy paměti se nám ukazují *samy*, vynoří se, souhlasí s naší skutečností: kdysi byly námi samými zakoušené. Obrazy paměti neznají pojem falše či lži. Ano, ptáme se „jak to tehdy ve skutečnosti asi bylo...“ Ale skutečnosti obrazu se tato otázka vůbec netýká. Nejde nám o důkaz minulého. Nejsou to veristické obrazy.<sup>106</sup> Jde o to přiznat těmto obrazům smysl, který si nárokují: *důvěru*. „Věřím – proto je neověřuji, nezkoumám, nepátrám a neprověřuji, jak to tehdy ve skutečnosti bylo a zda a nakolik tomu bylo tak, jak to vidím na obrazech, jež jsou mi představeny (které si představuji/vybavuji?) při vzpomínání. Skutečné je pro mě to, co obrazy samy představují.“<sup>107</sup>

Když Benjamin píše o fotografii s železnými putti ve středu fontány před Velkým divadlem v Moskvě, v jediné větě udělá tři „chyby“: splete Moskvu s Petrohradem, Ejzenštejna s Pudovkinem, fontánu s památníkem Alexandra III. Přesto jeho teologická intuice této „pokřivené“ věty je jasná: Benjamin nepíše o přítomnosti (Moskvy) – o tu se ostatně starají

<sup>103</sup> Neubauer, Zdeněk: *O pokladu v srdci Evropy. Jedna z cest k duchovnímu bohatství Vyšebrodského oltáře*. Praha: Malvern, MMXI.

<sup>104</sup> 3 krát 3.

<sup>105</sup> Pokus o zobrazení kinematografického zasvěcení nacházíme v *Lost, lost, lost* (1976) Jonase Mekase. Tento litevský přistěhovalce do New Yorku není nepodobný biblickému Jonášovi, kterého na nový břeh vyplivla velryba až tehdy, když přijal svůj vlastní úkol: stát se sebou. – Opouští newyorské hnízdo litevských přistěhovalců, opouští „velkou“ kinematografii poté, co se svými přáteli není vpuštěn do kruhu kolem „otce dokumentárního filmu“ Roberta J. Flahertyho. Vytváří vlastní „kruh“: Anthology Film Archives.

<sup>106</sup> Zvyšování „kvality“ filmového nebo fotografického obrazu tím, že zvětšíme jeho rozlišení (nebo v případě filmového obrazu zvýšíme-li obrázkovou frekvenci), představuje naprosté nepochopení toho, čím obraz vlastně je. Čím více se budeme hlásit k právní minulosti obrazu, tím více budeme ztrácet z dohledu to, k čemu filmový obraz vnitřně konverguje.

<sup>107</sup> Neubauer, tamtéž, s. 131.

módní časopisy, ale o nečasové cennosti, věčně ideji. V chaosu přítomnosti hledá něco, co se přibližuje pravdě. Zřiká se explicitní teorie, deduktivní abstrakce. „Hrbatý lilipután“, který byl uzavřený v Kempelenově v šachovém automatu, tedy teologie, která jakožto nepřiznaný hráč pohybuje šachovými figurkami textu, je alegorie předmětů – železných putti – coby budoucích torz. Na významově vyprázdněných železných putti jej zajímá to, že se stanou hromadou šrotu.<sup>108</sup>

Pro obrazy paměti není důležitý referent, který lze *dohledat* ve skutečnosti. Do obrazů paměti pojem adekvátnosti nepatří. Ostatně toho dohledávání původu obrazů není nepodobné ohledávání mrtvol, které provádí státní úředník.

Největší překážkou tomu, abychom se mohli alespoň dívat na středověké obrazy, představuje jejich „divná“ perspektiva. Skrze obraz se díváme s právním nárokem pravdivosti.

Předpokládáme, že by měl být otiskem skutečnosti, přičemž argumentujeme především geometrickou sbíhavou perspektivu. Každou jinou perspektivu považujeme za nedokonalý předstupeň našeho „přesného“ (protože na geometrii založeného) vidění.

Tradiční funkcí olejomalby vycházející z renesančního obrazu je vystavení bohatství, které náleží zadavateli, který si nechal obraz namalovat.<sup>109</sup> Obraz příbytku, dalších nemovitostí nebo jiných věcí pověšený tak na zdech svého vlastníka zpřítomňuje to, co právě v místnosti nemůže být, nicméně k majiteli nezadatelně patří. Právě proto si volí formu otisku skutečnosti. Dokazuje, svědčí. Čím bohatší a složitější iluzivní technika, čím více odrazů, odlesků na drahých předmětech, tím dražší obraz.<sup>110</sup>

Pak se v dějinách objevují „salóny zamítnutých“. Předměty se deformují. Cézanne maluje jako „opilý čistíč stok“: on sám si myslí, že to je důsledkem jeho oční choroby, obraz se však proměňuje ve vidění samého vidění.<sup>111</sup> V olejomalbě přestává jít o dosvědčení mecenášova majetku, ale o zvláštní silou nadaný život umělce. „Myšlení ovlivňuje zmechanizovaná perspektiva, kterou objevili malíři. Vztahy jsou závislé na hledisku. Logika je důsledek perspektivy.“<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Malikova, Marija: „Ob odnoj ošibke Valtera Benjamina.“ In: *Ot slov k tělu: sborník statej k 60-letiju Jurija Civjana*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, s. 202–209.

<sup>109</sup> Berger, John: *Ways of Seeing*. London: BBC, 1979, s. 83–112.

<sup>110</sup> Petříček, Miroslav; Velíšek Martin: *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha: Univerzita Karlova, 2012

<sup>111</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.

<sup>112</sup> Braque, Georges: *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor vitae, 1998. s. 55

Středověkým obrazům vnucujeme – právě pod vlivem perspektivní nápodoby skutečnosti počatou v renesanci – prostor, který jim není vlastní. Uniformní prostor, kam se naskládají předměty. Prostor, který umožňuje měření vzdálenosti. Očíslovaný prostor adresy. Prostor, jehož perspektiva se mění úhlem pohledu: věci dále od nás jsou vždy menší, věci nám blíže jsou vždy větší. Prostor – čirá objektivní abstrakce. Prostor, jehož existence je umožněna takovým počátkem, bodem nula, která *spočívá* na jednom, stále stejném, nikdy se neproměňujícím se místě. Do toho počátku se můžeme jít podívat, ale když tam přijdeme, zjistíme, že je to tam stejné jako kdekoli jinde.

Obrazy Vyšebrodského cyklu nezachycují prostor, ve kterém se *zobrazuje*. Jelikož cyklus pojednává o nezobrazitelném, jeho obrazy chtějí pouze připomenout. Jejich prostor není apriorní kategorií. Středověký obraz poskytuje prostor, kde nehmotné má možnost se zjevit tomu, kdo se před ním otevírá. Nebo – řečeno z naší strany – my, coby osmyslnění výkladem v prostoru obrazu se můžeme otevřít.

Obrazy paměti jsou pak tím, čím je (anebo by mohla být) kinematografie. Kinematografie, která si je vědomá, že – stejně jako paměť – vzniká jakýmsi smyslovým otiskem, na který však již není dále možné vznášet nárok správnosti či nesprávnosti, legality či ilegality.<sup>113</sup> První z podmínek vnitřního přiblížení – které je možné – kinematografu a obrazům paměti je osvobodit se od záběru. Nelpět na jeho veristické povaze, lpět na vlastní důvěře k němu. Nikoli však důvěře ve smyslu, zda-li to, co na něm vidíme, je pravdou či podvrhem, falzifikátem.

„Digitální technologie poskytují neomezené možnosti, což způsobuje to, že filmový obraz postupně ztrácí spojení se skutečností. Přestává být otiskem reality, protože pomocí green-screenu a 3D animace je možné vytvořit skutečnost zcela novou, přizpůsobenou záměrům tvůrců. Co však digitální kinematografie postrádá je faktor

<sup>113</sup> V této dichotomii se rodí nesmyslné dělení filmu na dokumentární a hraný právě na základě legálního rozlišení. Dokumentární filmy jsou veristické, zachycují pravdu „skutečností“. Hrané filmy jsou fikcí, výmyslem, jejichž „nepravdivost“ házíme za hlavu v rámci hry „make-believe“. O této hře více: Červenka, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2003 a Sparshott, F. E.: „Základy filmové estetiky.“ In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha: 1991. – Zkrátka: v dokumentárním filmu jsme přecitlivělí na manipulaci, v hraném filmu na pravděpodobnost. Manipulace a pravděpodobnost – právo vládne.

náhody. Tvůrce je nucen spoléhat se pouze na sebe a svou imaginaci, která může být zhmotněna a přesně spočítána pomocí digitálních technologií.<sup>114</sup>

Ano, nerentgenovat kinematografický obraz okem záměru (který se spojen vždy s nějakým pravidlem<sup>115</sup>), nýbrž se otevřít nahodilosti, neočekávanému, nepravidelnému.

Tato otevřenost bytostně souvisí s druhou charakteristikou filmu: složeností. Žádný jiný lidský obor není schopný lidskému vnímání přinést tak hustou síť významů, tedy jejich proměn – diferencí – jako film.

V této souvislosti mluví P. Kubelka ve svých seminářích a v dokumentárním filmu o sobě<sup>116</sup> o kinu jako o místě synchronní události. Film dovoluje přesně synchronizovat zvukovou s vizuální událost. Kubelka vzpomíná na svůj výlet v Africe. Večer co večer zdravím kypící černoši kmene, u něhož přebýval, dychtivě očekávali západ Slunce. Před stany se vytahují bubny. Všichni jsou venku. Pohledy směřují na Západ. Je rudý. Rudý kotouč se sklání. Atmosfériou se vznáší velké očekávání. Upřené pohledy. Ticho. Se stále zmenšující se vzdáleností k vodorovné linii obzoru se rozpálené Slunce více a více zrychluje. Srdce tepou. Západ tu bude co nevidět. Ani hles.

Ted'!

Bubny se s dotykem Kotouče se Zemí divoce rozezněly.

---

<sup>114</sup> Polenský, Tomáš: *Fotochemická transformace kinematografického obrazu*. Praha, 2012. Diplomová práce (BcA.). AMU, Filmová a televizní fakulta, s. 58.

<sup>115</sup> „To, co teď řeknu, bude možná znít nafoukaně, ale myslím si, že když pracujete jako žonglér v cirkuse a začínáte se třemi míčky, tak po nějaké době dostanete chuť to zkusit s pěti a možná přitom ještě balancovat na jedné noze. Když jsem si tato pravidla naordinoval, říkal jsem si, že z toho v mé práci vzejde něco nového, a přesně to se také stalo.“ Lars von Trier. In: Tirard, Laurent: *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014, s. 131–132. – Arbitrárnost pravidla zde bije do očí. Pravidla přichází ze setkání nikoli podle předpisu.

<sup>116</sup> *Fragments of Kubelka* (2012, rež. Martina Kudláček)

A takových synchronních události může být v kině dvacet čtyři do sekundy!<sup>117</sup> Dodává Kubelka.

Právě tato rychlost směny obrazů a její původem mechanický princip opakování jsou představovány jak ve svém výtvarném smyslu tak ve své „teologické intuici“ symbolem trojedinosti. Symbolem, který umožňuje vznik sémanticko-mechanické rotace.

Padla noc. Nyní do obrazů, do kterých nás vedou skutečné *hvězdy*.

### 3.2. Rotace trojice

Hvězdy, které těm, kteří umí číst hvězdná znamení (mágům), z nebe ukazují, že stalo se něco neobyčejného, vskutku nového. Narodil se Bůh. Mágové, tři mudrci z východu se vydávají na cestu, aby se mu poklonili. To je téma třetího obrazu Vyšebrodského cyklu (třetí čtvrtina 14. stol.) – *Adoratio*:

---

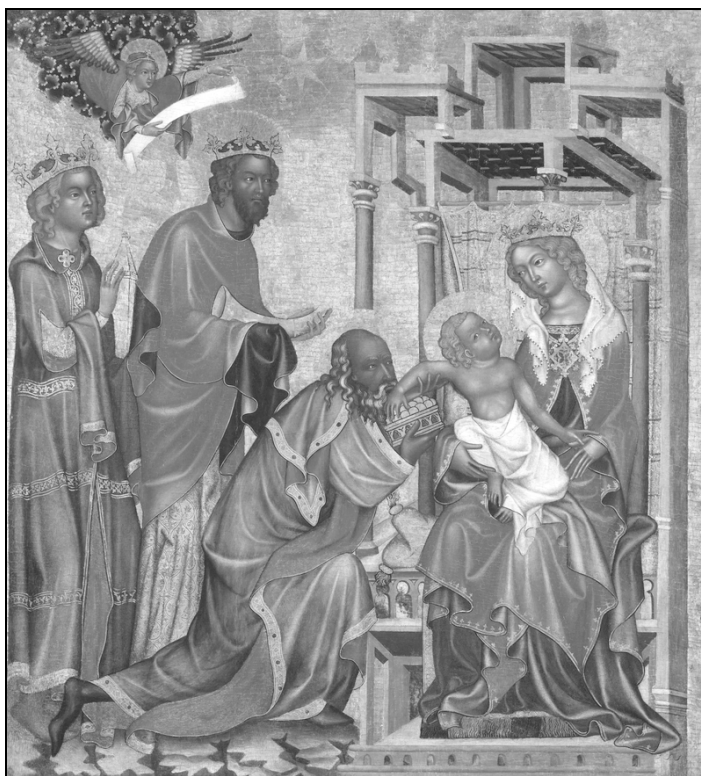
<sup>117</sup> Film obecně je proměňováním dne a noci – bílého a černého políčka. Představují nejvzdálenější kinematografické obrazy. Mezi nimi se odehrává vše. Rámují naše životy, jsou mezemi (filmových) obrazů. Nelze s velice rychlým a *nepravidelným* proměňováním „dnů“ a „noci“, které vidíme např. v Kubelkových metrických filmech *Arnulf Rainer* (1960) a *Antiphon* (2012), se styky „dnů“ a „noci“, se kterými ani jeden z těch časů neztrácí nic ze své síly a naopak se konfrontací koncentrují, svým vlastním tělem pochopit druhou polovinu Hérakleitova zlomku B 57?

Hésiodos, učitel velmi mnohých:  
vědí o něm, že velmi mnoho ví,  
on, který nepoznal, jak je to se dnem a nocí:  
jsou totiž jedno.

V druhé půli fragmentu Hérakleitos naráží na Hésiodovy *Theogonie* (123–5), kde Hésiodos deklaruje počátek dne a noci z nestejného. Proto den a noc nemohou být jedno:

Z Chaosu černá noc a Erebos počátek vzali:  
z noci se zase narodil Aithér (jas) a Den, který v lásce  
z objetí Erebu počala matka a přijala na svět. (Přeložila Julie Nováková.)





Vychází z Matoušova evangelia (Mt 2,1–12). Mágům, hvězdářům můžeme rozumět jako zástupcům trojí povahy času – minulosti, přítomnosti a budoucnosti.<sup>118</sup> Tu lze spojit s věkem praotců, soudců a proroků. Nejmladší mág, který je v zeleném rouchu a prostředkuje budoucnost, přináší kadidlo, které svým vznášivým charakterem – vůní podnícenou ohněm – odkazuje k nanebevstoupení. Mág ve středních letech, přinášející myrhu, jíž se užívá k pomazávání mrtvých – tedy k uchování starého – se váže k minulosti. A konečně nejstarší, který je oděný do šedého hnědého podšitého roucha a který daruje Ježíšovi zlato, zastupuje přítomnost.

„Mág přítomnosti“, jehož zlatého daru se dychtivě chápá Ježíšek, je paradoxně zobrazen jako stařec. Svým vnějškem se tedy stává mágem minulosti. Zároveň jeho aktivita, která je největší ze všech třech králů, ukazuje na plné vědomí „budoucnostního“ Ježíšova charakteru. Jako jediný poklekává a diagonální kompozice jeho figury míří k příslibu spásy – malému Ježíškovi. A právě zlato, které drží v ruce, je jediným, co odděluje mága od budoucností a zároveň jej s ní spojuje. S malý Ježíškem, který teprve přinese spásu. Budoucnost.

<sup>118</sup> Neubauer, tamtéž, s. 36–38.

Z překryvů třech figur vidíme, že „mág minulosti“ – prostřední – je od nás nejvíce vzdálen, avšak vzrůstem je největší a má tak výrazný šat, že se sám posouvá dopředu. Geometrická sbíhavá perspektiva by jej jakožto nejvíce vzdáleného tónovala temnějším valérem. Svě postavení v minulosti proměňuje za postavení nejvíce přítomné. Proměňuje se a, přestože má myrhu, kraluje, jakožto muž středních let, přítomnosti. Jedinečnost jeho přítomnosti je podtržena též tím, že dva ostatní mágové mají roucha podšitá stejnou – hnědou – barvou. A další mikropohyb přeznačení: tento mág má červený šat modře podšitý – stejný jak Kristus v následujících obrazech cyklu. Není nakonec vlastně tento mág mágem budoucího?

I třetího mága pohlcuje takto rozkroužený vír. K nejmladšímu „mágovi budoucnosti“ přivolává další časy. Tím se roztáčí kruh trojjedinosti.<sup>119</sup> Zelená barva jeho roucha krom Naděje označuje i otcovské Stvoření, tedy minulost. A mágovo srdce se tak tímto průnikem minulého a budoucího otevírá křížení časů, kterému říkáme přítomnost. Srdce nás, diváků ve svém tady a teď zakouší víření trojjedinosti.

A ještě další zrychlení rotačního pohybu: šedá barva šatu klečícího mága, poukazuje k chtónickému charakteru lidské existence – k pomíjivosti a nakonec ke smrti, která v budoucnosti potká každého z nás, kterého v minulosti toutéž cestou předešli jeho předkové. Avšak právě tento král v šedém je nejblíže malému Ježíškovi...

Všechny tři dary, jež jsou mu přinášeny, jsou zlaté. Jsou k sobě vázány zlatým pozadím, oponou na níž je vyjevono to, co jsme schopni nahlédnout z Tajemství věčnosti. A tak se setkáváme s jejím zpodobněním lidskými prostředky: dynamickým sblížováním protikladů.

Zde, v případě klanění mágů jakožto s pohybem v nepohyblivém (obrazu). Navíc ještě sám mechanický rotační pohyb představuje nepohyblivý pohyb. Pohybu, který se věčně posouvá odnikud nikam. Střed rotace se nehýbe, pohyblivé je to, co středem není.

---

<sup>119</sup> Kruh bytostně patří k trojici proto, protože tři body vždy definují kružnici. To neplatí v jediném případě: když třemi body lze proložit přímkou. Třemi body v přímce kružnici vést nemůžeme, protože taková kružnice by musela mít poloměr rovný nekonečnu. – Není však nekonečno právě tím, čím bychom měli zabývat stejně jako konečnem? „[Z]áporná theologie je pro kladnou tak nezbytná, proto bez ní by Bůh nebyl uctívám jakožto nekonečný Bůh, nýbrž spíše jako tvůr; takový kult je však modlářství, který věnuje obrazu to, co náleží jedině pravdě. [...] Posvátná nevědomost nás poučila, že Bůh je nevýslovný; důvodem bylo, že je nekonečně větší než všechno, co lze nazvat jménem; a protože je to svrchovaná pravda, mluvíme o něm omezení a záporom pravdivěji...“ (Mikuláš Kusánský: „Docta ignorantia. Vědění o nevědění.“ XXVI, In: Floss, Pavel: *Mikuláš Kusánský. Život a dílo*. Praha: Vyšehrad, 1977, s. 248–249.)

Toto nám může naučit „obraz paměti“. Zde rozšiřujeme a uvolňujeme dějiny kinematografie.

Ambivalenci – samozřejmě slabšího působení než prostorová víceznačnost tohoto „obrazu paměti“ – nás může naučit i fotografie. Přestože je otiskem.

Berger<sup>120</sup> k tomu dochází takto: nemá-li popisek, který jí vysvětluje, fotografie tím, že vytváří časovou diskontinuitu (časovou, prostorovou, v počasí atd.) se vyjadřuje víceznačně. Lze např. pořídit „krásné“ válečné fotografie. Pole víceznačnosti se rozšiřuje s tím, jak „hluboko“ do minulosti před pořízením fotografie a jak „daleko“ do budoucnosti po jejím pořízení můžeme z fotografie číst náznaky času, který jí obklopuje. Čím více můžeme prostorové vztahy na fotografie interpretovat jako časové, tím vzrůstá možnost naší „chyby“: nedozvídáme se z fotografie, „jak to vlastně bylo“, ale „jak si to fotografie (našima aktivníma očima interpretujícího diváka) pamatuje“. Fotografie pak ožívá podobně jako obraz paměti, který ve svém prostoru přeskupuje prvky podle významu a nikoli podle předobrazu skutečnosti.

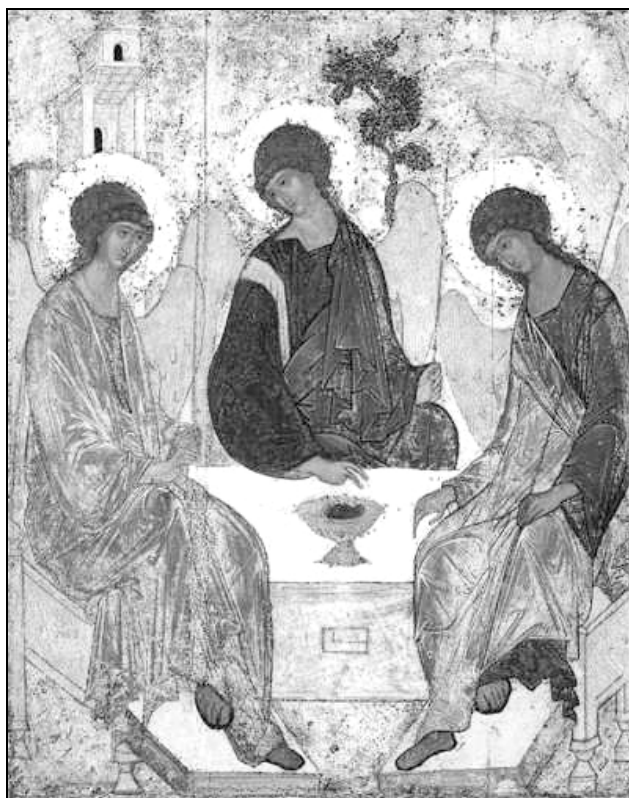
Ještě silnější – a také filmovější – pohyb mnohoznačnosti je přítomen v Rublevově Trojici.

Symbol trojjednosti není jednoznačný. Ze své „podstaty“ ani nemůže *být*. Není sám sebou: je svým rozdělením na tři. Je jak znakem, tak dvojnásobnou diferencí mezi třemi prvky. Právě svou jedno-duchou trojznačností, přesouváním významu z figury na figuru podle toho, v jaké vrstvě je „čteme“, se figury před naším mentálním zrakem rozpohybovávají. Při hlubším soustředění se roztáčí dokonce před naším fyzickým zrakem, čímž máme možnost zakusit „na vlastní“ kůži trojjednost. Trojjednost se tak **Jeví**<sup>121</sup> – právě díky myšlenkové rychlosti přeznačení jednotlivých figur – jako simultánní a zároveň sekvenční vnímání identit jednotlivých figur. Synchronie se kříží s diachronií. Kříž.

Rublevova Trojice pocházející z počátku 15. století *in concretio* – tedy „ve srůstu“, kterým vzniká prostor ikony – tento jev předkládá našemu náhledu. Koho představují soběpodobné a přitom odlišné tři figury na ikoně?

<sup>120</sup> Berger, John: „Appearances.“ In: Týž; Mohr, Jean: *Another way of telling*. New York: Vintage Books, 1995, s. 81–130.

<sup>121</sup> **JJ...J**: tři **Je** vždy dva a **Jedna**. – **J...J**: dva v **tří Je** vždy **Jedna** a **Jedna**. – **J...J...J**. (Versus **JJ...J**)



Uprostřed jakožto vševládce sedí Otec. Kraluje stvoření, bere na sebe královské znaky: je purpurově oblečený se zlatým pásem přes rameno. Vlevo sedí Svatý Duch, dívá se a Syna a vybízí jej, aby šel cestou utrpení. Nad Duchem je umístěná budova, která představuje církev. Té panuje právě Duch. Vpravo sedí Syn. Dívá se zkormouceně na číši (předznamenávající svou obět'), do které bude zachycena jeho krev.<sup>122</sup>

Anebo začneme od samotného středu obrazu: od kalichu, který předznačuje eucharistii, a gest rukou jednotlivých figur, které se k němu vztahují. Podíváme-li se na gesta podobněji, uvidíme, že vlastně tvoří tři fáze jediného ladného pohybu, který začíná u levého anděla a končí u anděla pravého. Jde jakoby o předlohu filmového záběru tak, jej vytvářejí animátoři. Kreslíř vytvoří význačné fáze pohybu – zde jsou tři – a animátor-fázař podle nich dokreslí mezifáze, které je spojí v proložený pohyb. Vzniká tak plynulá, na sebe navazující škála gest, která ve svém základu odpovídá třem výrazům třech andělů.<sup>123</sup> Levý anděl, který rozhodně rukou žehná číši, je Otec. Přitaká oběti svého Syna. Ten, jakožto prostřední anděl ukazuje

<sup>122</sup> Siničkin, Pavel: *Čaša iskuplenija*. [online] [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: <http://www.vokrugsveta.ru/article/193318/>.

<sup>123</sup> „Jejich obličej, na jednu stranu tak podobné jeden druhému a přitom rozdílné, tvoří stupnici pocitů sahající od mírného smutku po bezeslovnou, avšak neochvějnou rozhodnost. Gesta ruk vztážená ke kalichu se shodují s těmito odstíny pocitů: nejistý, téměř neschopný pohyb ruky pravého anděla, gesto plné pokory anděla uprostřed, rozhodný náběh pohybu anděla vlevo.“ (Jagodovskaja, Anna: *Andrej Rubljev: Troica*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii chudožestev SSSR, 1960, s. 14.)

charakteristickým gestem pokoru před svou obětí. Přijímá jí jakožto vůli boží. Pravý anděl – Duch – tuto vůli svým gestem smutku stvrzuje, potvrzuje smysl obětující se lásky<sup>124</sup> „a utěšuje odsouzeného k oběti.“<sup>125</sup> Toto lineární postupné čtení zleva doprava odpovídá hypostázím Boha, jak jsou po sobě uvedeny v krédu kodifikovným Nikajským koncilem (325).

Lze se též soustředit na barevnou symboliku látek. Všechny tři figury mají jakožto nebeské „bytosti“ na sobě nebeskou modrou. Duch a Otec ji má na samém těle, Syn pak pouze na himationu jakožto barvu sekundární, neboť byl inkarnován, „vmásen“ do purpuru. Ten označuje též krev oběti a též – nového krále. Syn, který sedí „po pravici Otce“, je tedy uprostřed. Nalevo je pak ten, jehož podstata je světelná, průhledná, nehmotná – Duch. Jeho plášť odpovídá těmto charakteristikám. Otec sedící napravo má pak na sobě plášť zelený symbolizující růst, Stvoření.

Soustředíme-li se na atributy nad jednotlivými figurami, dům označuje tento svět – pod ním tedy sedí Syn. Hora, která se pne vzhůru jako duch, se nachází nad Svatým Duchem, a nad Otcem je strom. Strom života či strom poznání dobrého. Strom – jakožto něco vyrostlého z počátečního semene – odkazuje k Bohu Otci. Dojedeme tedy k pořadí Syn, Otec, Duch.<sup>126</sup> Vnímáno zleva.

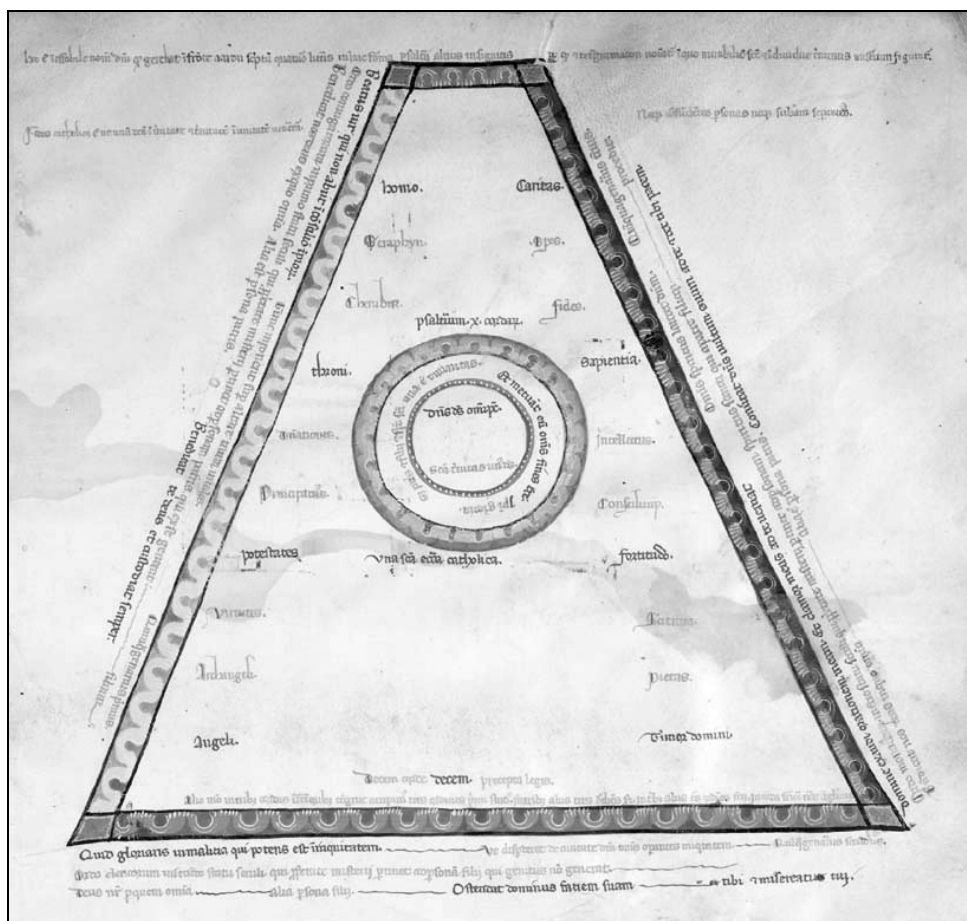
Tomuto čtení božích hypostází odpovídá též rozmístění jednotlivých osob ve třech rozích psalteria, které zaznamenal do *Liber figurarum* podle svého vidění Jáchym z Fiore.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Uspenskij, Leonid In: Vzdornov, tamtéž.

<sup>125</sup> Ionina, N. A.: *Sto velikich kartin*. Moskva: Izdatel'stvo Veče, 2002 [online][cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: [http://www.nearyou.ru/rublev/r\\_troit.html](http://www.nearyou.ru/rublev/r_troit.html)

<sup>126</sup> Demina, Nataľja In: Vzdornov, tamtéž.

<sup>127</sup> Nejdříve notář a pak poustevník, potulný kazatel, mnich a potom proti své vůli opat a pak opět mnich Jáchym z Fiore (kolem 1135–1202) chtěl proniknout k nejhlubším tajemstvím Písma. Vedle intenzivního zpěvu žalmů, kterým měl proniknout k tajemství Trojice, praktikoval tzv. *ruminatio* (lat. přežvykování) – mnohačetné opakování Písma. Měl dvě vidění. Během prvního uviděl plnost knihy Zjevení a uzřel spojitost, souhlasnost (*concordantia*) Starého a Nového zákona a tím položil základy analogického čtení Bible, o kterém již byla řeč. Obsahem druhého vidění byla Trojice, kterou z textu pochopil jako obraz. „[...] obraz dovoluje odhalit aspekty Pravdy, které jsou skryty v mysli a přímo pohřbeny pod závojem slov. Obraz ukazuje to, co se spatřuje vnitřní intuící.“ (Troncarelli, Fabio: *Jáchym z Fiore (cca 1135–1202). Život, názory a dílo*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2012, s. 31) Tímto obrazem, který měl podstatu Trojice spíše evokovat než popisovat je psalterium – hudební nástroj určený k doprovodu zpěvu žalmů. Tělo nástroje ve tvaru trojúhelníku s uříznutou špičkou tvoří dřevěná ozvučná skříňka, na které jsou zleva napravo nataženy struny. Kruh označuje rezonanční otvor. Skříňka je samozřejmě prázdná (aby rezonovala), což je velice podstatná skutečnost, která může vést k „uchopení“ paradoxu trojjednosti. Vzpomeňme na prázdný stolec starozákonní Trojice, prázdnou archu úmluvy, prázdný trůn z první desky vyšebrodského cyklu, na kterém sedí Bohorodička, a prázdný Kristův hrob.



Podobným odstíněním interpretačních rovin lze nacházet další alternativní označení Rublevových figur. Podíváme-li a na ikonu zrakem světelné a prostorové symboliky, pak levý anděl představuje Syna, protože jeho himation, jakožto doplněk roucha toho, jež svým zmrtvýchvstáním pokořil temnoty, je zbarven „[p]aprsky zacházejícího slunce“.<sup>128</sup> Prostřední anděl jakožto v prostoru nejvýše postavený představuje svou vznášivostí Ducha Svatého. Otec je vpravo. Atd.

K tomuto „polysémickému“ způsobu čtení je ikona připravena vnitřně protikladně harmonickou stavbou. Ze všech třech andělů – stejných a přitom rozdílných – vyzařuje vnitřní pokoj, jsou klidní, statičtí i ve svých gestech a přitom se všichni tři mají k pohybu, jak můžeme vidět z nakročených poloh nohou či již zmiňovaného ve třech fázích pohybu zastaveného gesta jejich rukou. Proměnlivé a přitom přesně dané možnosti čtení nám ikona nabízí proto, že obnažila na samou kost významu jak svůj starozákonní předobraz, tak novozákonní „soudstatnost“ Otce, Syna i Ducha Svatého. Starozákonní událost je zbavena jakékoli narativnosti: chybí Sára, Abrahám, dub v Mamre se stává prostě Stromem atd.,

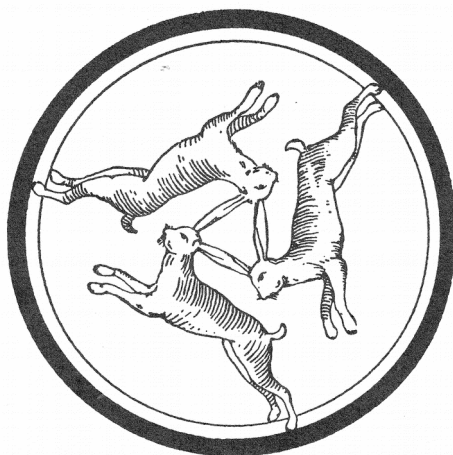
<sup>128</sup> Jagodovskaja, tamtéž, s. 11.

zůstává pouze sama podstata trojjednosti. Tak se starozákonní událost vzdaluje statusu předobrazu novozákonní skutečnosti. Novozákonní trojice Otec, Syn a Duch Svatý vrhá zpátky světlo na starozákonní trojici mužů a obě události srůstají v jeden komplexní sémantický uzel (příliš vědecky řečeno) či Tajemství Bytí (příliš vznešeně řečeno).

Přijímáme-li tuto „maximální otevřenost obrazů [...] které vrcholí v Trojici“<sup>129</sup>, můžeme se do obrazu ponořit a v tu chvíli, podle toho, jakými prizmaty jej budeme vnímat, si budou figury vzájemně proměňovat místa. Začnou rotovat. A pokud budeme moci spojit vnímání, které má diachronní charakter, a synchronní vrstvy významů, tedy jinými slovy, překříží-li se kříž času, pak budeme moci mnohem blíže zakusit závrať trojjednosti.

### 3.3. „Součet“

Zmíněnou triadickou rotací vzniká kružnice, kruh otáčející se v samých útrobách kinematografu: rotační závěrky, rotační digitální snímače, rotující kotouče se filmem, kotoučky magnetických pásek, elektomagnetický vychylovač v klasické luminescenční televizi a v neposlední řadě čočky objektivu: jejich broušení by bez rotace nebylo možné.

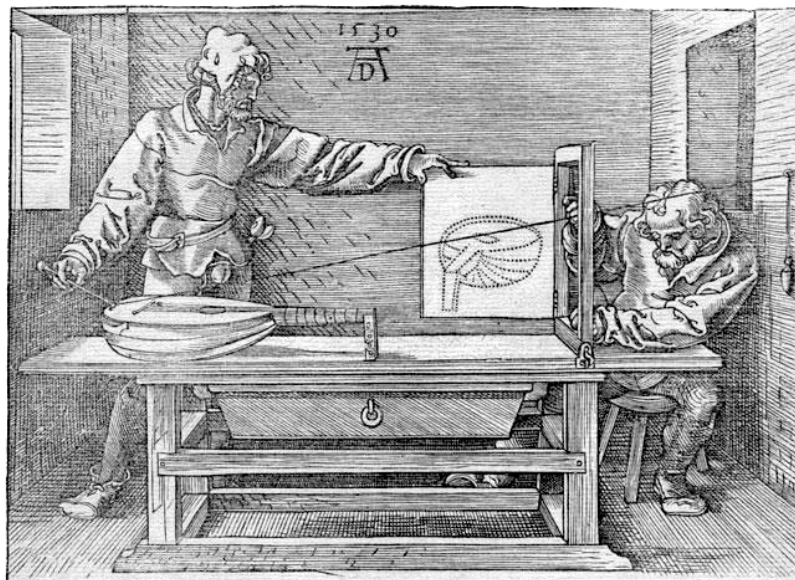


Trojice rotujících zajíců propůjčujících jeden od druhého ucho, čímž redukuje jejich skutečný počet,<sup>130</sup> šest na polovinu, tři.<sup>131</sup> – Transformace.

<sup>129</sup> Popov, Gennadij: *Andrej Rubljev*. Moskva: Severnij palomnik, 2007, s. 167.

<sup>130</sup> Skutečně „skutečný“ počet? Jde nám o skutečnost předobrazu zajíců nebo o skutečný obraz zajíců?

Kde kinematograf není rotační, tam má vepsán pravoúhelník, **čtyři** pravé úhly. Ať už jde o veledůležitý „rám“, okeničku, filmové políčko, digitální světelný sensor, které jsou s ním přímo těsně spojeny, či ať jde o pravoúhlost všech kinematografie se týkajících předmětů: kinematograf jakožto fenomén masy potřebuje masově vyrábět, skladovat a prodávat a pro ty účely je pravoúhlost optimálním řešením.



Albrecht Dürer: rytina zařízení umožňující přenos **trojrozměrných** tvarů do pravidelně **čtyřúhelníkovité** plochy. – Transformace.

Filmování – samotný průchod kulatým objektivem dovnitř do kamery, do čtyřúhelníkového světa s pravými úhly – je přechodem, smysluplným spojením, avšak nikdy setřením rozdílů těchto dvou základních obrazců. Tento životodárný boj představuje vsutku titánskou<sup>132</sup> „konverzi“.

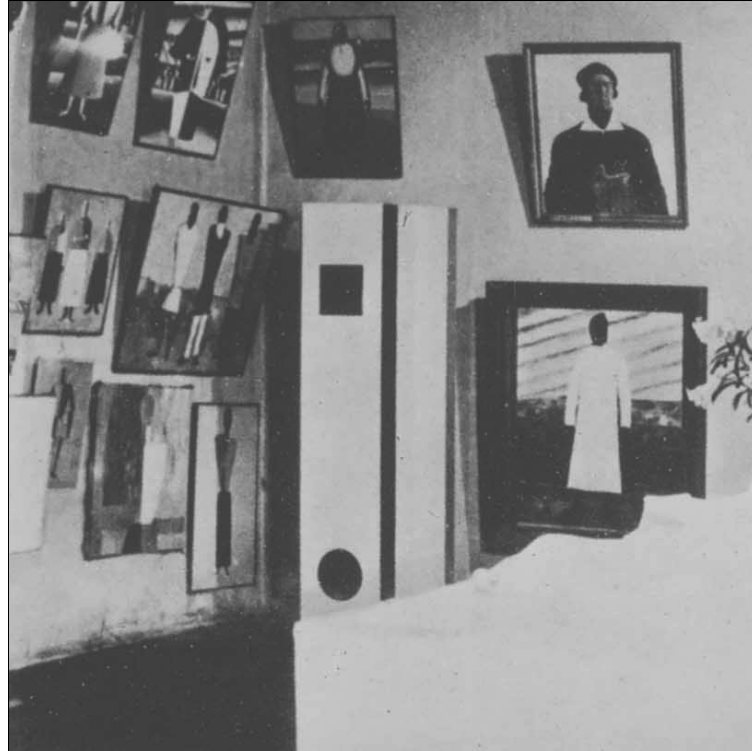
<sup>131</sup> V 15. století rozšířené téma (Francie, Německo, Švýcarsko), zřejmě původně buddhistické, s kosmogonickým významem. Přes islám jej pak přebírá křesťanské gotické umění. Objevuje se i na vývěsním štítu *Hostince u tří králíků* doprovázen tímto komentářem:

„Tournez et retournez et nou turnerons aussi,  
Afin qu'à chacun de vous nous donnions plaisir.  
Et lorsque nous aurez tournés faites compte des nos oreilles,  
C'est là que, sans rien déguiser, vous trouverez une merveille...“

Otoč se a pojd' se, i my se otočíme,  
každému, kdo přijde k nám, radost přinášíme.  
Až budeme v kole, spočítat zkus uši,  
do počtu jich není, přec všem správně sluší...“ (Baltrušaitis, Jurgis: *Fantastický středověk*. Praha: Jitro, 2008, s. 132–134)

<sup>132</sup> 4 krát 3 představuje počet Titánů.





Stojící víko rakve Kazimíra Maleviče (1878–1935), opřené vedle jeho smrtelné postele, obklopené jeho obrazy.

Kinematograf je takřikajíc polem bitevním, polem elysejským i polem rozptylu – a bohužel i polem stále neoraným – těchto dvou klíčových zásadně nesouhlasných a přece k sobě příslušejících tvarů.

Nechápu,  
jak neshodné se sebou souhlasí:  
spojení, které se obrací zpátky  
tak jako u luku a lyry. (Hérakleitos, B 51)

A Múzy zpívají:

Umíme vyprávět nemálo lži, jež se rovnají pravdě;  
umíme také, jestliže chceme, povědět pravdu. (*Zrození bohů*, 46–47)

Pro Canuda a jeho soudruhy – ať synchronní či diachronní – další důvod, proč vzývat sedmou Múzu. Pro nás vnímat film jako radostné tratoliště protikladů.

## DĚLNICKÁ KOLONIE BUĎÁNKA (mezihra)

Cíl této mezihry je *dvojit*: jednak drobným šperkem korunovat předchozí část – do promítačky, která byla sestavená v předchozí vložít cívku filmu. Jednak mezihra slouží k tomu, aby nás pozvolně tázáním po mezích kinematografického díla přivedla k tématu následující části věty. (Tam půjde o dvojí povahy tvarů, které může kinematografická tvorba ztělesňovat.)

Do právě zkonstruovaného stroje charakterizovaného stabilním čtyřúhelníkem a pravidelnou triadickou rotací vytvářející kruh vkládám cívku. Nevím, jestli to je vůbec film.

Na rozdíl od předchozí části zde nepůjde o exponování vhodných obrazných pojmů k tomu, abychom vyvolali představu kinematografu. Zde půjde o věc zcela konkrétní, kterou jsem držel ve svých rukou v rámci digitalizačního projektu *Filmy českého undergroundu*.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Vedoucí projektu: Martin Blažiček.

# 1. Hranice pozornosti

Je to cívka, na které je navinutý inverzní film.<sup>134</sup> Je široký osm milimetrů a dlouhý patnáct metrů. Exponoval jí v půli osmdesátých let československý undergroundový filmař, který vystupuje pod pseudonymem Pablo de Sax.<sup>135</sup>

Tedy: je to film?

Na začátku ani na konci cívky nejsou titulky. „Film“ nemá jméno. Nemá ani autora, který by si přál být spojován s tím, co udělal; autor nechce vytvářet teritorium, kde by mohl užít a tím nechat ožít postavu, která se skrývá za jeho pseudonymem.<sup>136</sup> Nevíme, jestli, když zakládáme cívku s filmem do projektoru, se jedná o skutečný začátek filmu, jestli s fyzickým začátkem pásu začíná sám film. Nevíme jestli po projekci, když byla promítnuta celá cívka, byl promítnut i celý film.

„Film“ nemá začátek ani konec. A to, že tento „film“ nemá zvuk, neznamena, že by byl němý či že se zvuk k němu ztratil. Otázka, zda-li tento film bude zvukový či bude ponechán němý, nebyla téměř jistě ani vznesena.

Filmy obecně si berou pozornost samy, strhávají nás, řídí naši pozornost. – Anebo nás schválně nestrhávají a tím ukazují, že hlavním cílem filmu je kontinuální strhávání pozornosti tam či tam, čímž strhávají pozornost na to, jak jsou udělány, na poetickou funkci. K „filmu“, o kterém hovořím, musíme, abychom jej mohli vůbec zahlédnout, strhávat svou pozornost sami. Jinak nic neuvidíme. Nemá žádnou přesvědčovací schopnost, nevládne žádnou rétorikou ani technikou. Nemá žádný vnitřní směr, namíření někam. Nemá v něj vepsána několikanásobná

---

<sup>134</sup> Charakteristikou inverzního zpracování filmů je to, že film, který je exponován v kameře, je tímž filmem, který je promítán v promítačce. Tatáž živá hmota, která se účastní natáčení v jedinečných podmínkách tady a teď se účastní (vícečetného) promítání. – Na rozdíl od negativně pozitivního procesu, kdy je nutné filmy kopírovat: tehdy se negativ exponovaný v kameře pouze dotýká pozitivu, který se bude promítat v promítačce. – To vše na rozdíl od dat videa, kde o jejich jedinečné přítomnosti či o jejich (vzájemném) tělesného dotyku nelze vůbec mluvit.

<sup>135</sup> Alternativní jména: Pablo, Bůh, Bůh a ďábel, Mistr Pabloang-dej-Saxiao.

<sup>136</sup> „Slovo *'autor'* pochádza od *'auctor'*, t. j. ten, kto zväčšuje. Latinovia tak nazývali generála, ktorý získal nové územia pre vlasť.“ (Ortega y Gasset, José: „Dehumanizácia umenia.“ In: *Eseje o umení*. Bratislava: Archa, 1994, s. 7–44)

péče o význam. – Anebo o ne-význam. Nesměruje někam tam, *za*. Nepřináší nevidané, nechce být zajímavým či hnusným či chytrým či poťouchlým apod.

Takových „filmů“ je v amatérské kinematografii, která lemuje kinematografii jako celek, jistě dost. Avšak tento „film“ se nachází na samém okraji tohoto okraje. Jakési pseudodemokratické puzení mě nutí mluvit právě o tomto filmu, který zachycuje vzhled tehdy ještě nezdemolované dělnické kolonie Bud'ánka. Nemluvíokraj okraje o pomyslném středu našeho tématu – co to je film?

## 2. První věci

„Film“ je udělán „primitivně“. Primitivnost však stejně jako ve vztahu ke kolonizovaným národům nelze vnímat jako nedokonanost, nedokonalost. „Film“ zachycující Bud'ánka je udělán *alla prima*: a to na první ne ledajakou ale na první dobrou. „Primitivní film“ nás primárně učí o prvotních věcech.

Tedy za prvé: nemá ani jednu slepku. Syrový záznam skutečnosti. Výrazové prostředky filmu od jeho objevení do roku 1900.<sup>137</sup> „Film“, přestože jsou v něm stříhy z kamery, je „záběr-film“.<sup>138</sup>

Náš „film“ je charakterizován jednotou místa, statickou kamerou, která občas švenkuje. Švenk zde vystihuje dobře míněnou úpornou touhu zaznamenat více než pouhý živý obraz. Stejná touha charakterizuje první záběry, ve kterých se švenkuje. Natočil je kameraman Robert W. Paul 22. června roku 1897 u příležitosti diamantového jubilea královny Viktorie.

<sup>137</sup> Jak jsme viděli v předchozí části kompozice, kinematograf nebyl konci 19. století vynalezen nýbrž objeven.

<sup>138</sup> „Záběr-film“ je termín označující rané filmy, které mají tendenci k nekonečnému prodlužování své délky omezenému pouze mechanicky: velikostí cívky, která se vešla na projektor. (Izvolov, tamtéž, s. 56.) Pozoruhodné je, že právě tento typ filmu se v raných dobách kinematografie objevil nikoli v souvislosti s „dokumentárním“ filmem (hlavně kroniky a filmy s vědecko-populárním obsahem), ale s filmem „hraným“, usilujícím o vnitřní dramaturgii, vyprávění příběhu atp. Klíčovou roli zde sehrál (mezi)titulek. Zatímco „hraný“ film byl uvozen jediným titulkem a mezititulky neobsahoval a rozvíjel se dalším a dalším přidáváním záběrů, „dokumentární“ film vznikl slitím jednotlivých krátkých filmů (tj. úvodního titulku a „záběru-filmu“) v jediný tematicky spojený program. Mezititulek je tedy „vynálezem“ „dokumentárního“ filmu.

Švenk tam i zde vládne jakousi ceremoniální dramatičností. Robert W. Paul chtěl, aby se do jednoho záběru vešlo co nejdelší procesí, které oslavovalo šedesát let vlády Jejího Veličenstva. Pablo de Sax ukazuje majestátní prostorovou dělnických domků, které stojí vedle sebe, ceremonii majestátního spočívání. Švenk zde není gestem, význam netkví v něm samotném, nýbrž v prostoru, který je takto s láskou objímán.<sup>139</sup>

V Pablově filmu je tomu se švenky následně jednoduché, „primitivní“: v první polovině „filmu“ jsou všechny švenky vedené zprava doleva, proti směru evropského čtení, po polovině filmu se najedou směr všech dalších švenků obrátí. Unavila se ruka? Nebo zasáhla tělesná tvůrčí invence?

Myslím si, že se stalo tohle. – Přesně v polovině filmu jsou natočeny schody zespoda. Milostné objetí schodiště pohledem vyžaduje nikoli kamerou švenknout, nýbrž jí pohnout vertikálně. Právě drobný pohyb po schodech zespoda nahoru mohl upozornit motoriku kameramana na monotónnost opakovaného pravolevého švenku a napříště již ruka s okem pracovala v obráceném směru. Směr hlazení srsti se proměnil, neboť ruka již přestala cítit, že hlazenou skutečnost skutečně cítí. Nejdříve po srsti, pak proti srsti. Stupňování odporu.

„Film“ na nás dýše důkladností, se kterou kameraman vytvářel tuto konzervu na čas. Často se konec předchozího švenku či statického záběru kryje se začátkem následujícího záběru. Prostorová zkratka je něco, co pracuje společně se zubem času, kterému chce právě tato tuhá konzerva vzdorovat. V prostoru nesmí být nic vynecháno i za cenu redundance, nudy či neobratnosti. Ukrátit prostor byť o jediný milimetr by bylo zde neodčinitelným hříchem, čirým nesmyslem, šílením rozumu.

---

<sup>139</sup> Komentář k rámu, pokračování pozn. 89. Rezek vychází z Augusta Schmarsowa (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*), který ukazuje, že právě hlazení je gesto, které stojí na počátku genealogie rámu. Hlazení je negeometrický akt, kterým vydělujeme milované ze světa, ochraňujeme jej. Hlazení vyžaduje naši stabilitu v prostoru, „sílu vlastního postavení“ – proto Pablo s kamerou nechodí. V hlazení je vzpřímenost, vztyčení. Druhé gesto, ze kterého povstává *tektonický* rám souvisí s lemem, obrubníkem: vstupujeme do prostoru orámovaného na zemi, je to gesto pohybu, vytvoření průhledné svislé stěny oddělující rámované od okolního světa. K tektonice Rezek říká: „Usazení je počátkem tektoniky, zajištění pevnosti rámu vůči posunu.“ (Tamtéž, s. 24.) A právě Pablova touha „zajistit pevnost rámu vůči posunu“ ve smyslu uchování architektonicky význačného prostoru, jeho konzervace představuje *tektonický* rám filmu. Vidíme tedy, že rám, který je realizován pomocí dvou různých avšak bytostně souvisejících gest (jednak kopírování horizontality architektury a jednak vkročení prostoru s úmyslem zachovat jej). Je přítomný i ve „filmu“. Vytvořený však zcela jinými prostředky než stříhem či „geometrickým rámováním“, o kterém mluví Deleuze – vykrojením formičkou kusu skutečnosti.

Zkrácení „filmu“ – tedy velmi úzké a velmi dlouhé rozlehlosti – by znamenalo zkrácení nafilmovaného prostoru. „Film“ představuje jediný typologický příklad, kdy hrubý materiál je tím nejlepším „sestříhem“. Vyhození byt' jediného okénka by bylo až téměř rituálním prohřeškem proti záměru vytvořit kopii prostoru v malém, která může lépe odolávat času než její originál ve velkém.<sup>140</sup>

„Film“ se chce stát s pečlivostí kartografa prostorovým katalogem. Ona katalogičnost – *katalogos*, podle řádu – odráží řád ulic, které na Bud'ance dodnes jsou. Bud'anka má samozřejmě jako každá jiná lokalita možnost být vymazána z povrchu zemského. Stejně jako vše (ne)živé. Možná, že je to dokonce její osud. Opakované záběry cedulí s názvy ulic umísťují filmovanou lokalitu do jistě daleko více trvanlivého, jaksi objektivního řádu ulic. Protože čím je od svého založení a čím bude do svého konce newyorský Manhattan? Možná že sbírkou několika úzkostlivě ochraňovaných monumentů ale především abstraktní sítí abstraktně – tedy číselně a kompasově – pojmenovaných ulic.

Pablo de Sax na Bud'ankách bydlel. Natočil v jednom z domů svůj film, horor *Za spásu duší*.<sup>141</sup> Bydlel tam taky Sváťa Karásek. Skupina The Plastic People of the Universe, pro kterou natočil filmoklip *Mladý holky*,<sup>142</sup> tam měla zkušebnu. Přesto ani jeden záběr „filmu“ není pořízen ze zahrady či z okna jednoho z domů. Nadhled by přeci záznamu skutečnosti jistě pomohl, ne?.

Nadhled, který má obyčejně objektivizující funkci – získané na základě ceny jaksi nepřírozeného, protože vyvýšeného snímacího místa – má zde funkci zcela opačnou: subjektivizuje. A o to zde má jít co nejméně. Nadhledem bychom se dostali na něco, na čem stojí kamera a tím bychom to opomenuli. To, na čem stojíme, nebo to, kam s kamerou vejde, už by se stalo pouhým předpokladem možnosti konzervování místa. A zde přeci jde o celé místo ve své totalitě, žádný bod nevyvýšen, žádný neponížen, žádná privilegia. Vše má být objektivně před objektivem.

Na to ukazuje i používání objektivů. Téměř všechny záběry jsou natočeny na co nejširší možné sklo. Vidět vše v jednom záběru, jako to chtěl staroslavný kameraman Robert W. Paul. Projít ulicemi tak, jak by jimi měl mít možnost (toto „měl“ vyjadřuje právě sama existence

<sup>140</sup> „Rituálnost“ – jistá magie se skrývá v možnosti skrýt větší v menším.

<sup>141</sup> (1986, rež. Pablo De Sax, Pigi)

<sup>142</sup> Pablo de Sax pro ně natočil filmoklip *Mladý holky* (1985).

osmimilimetrového kotouče olepeného samolepkou *Bud'ánka*) i další člověk v budoucnosti tak, jako mám možnost já. – Zamlčený, neviditelný autor.<sup>143</sup>

Ve „filmu“ je tedy patrná jasná snaha o eliminaci stylu. Proto v něm nejsou zachyceni lidé. Lidé se zdají být pomíjivější než domy. Lidé do filmu přináší pohyb a tedy čas. „Filmu“ však nejde o pohyb. „Film“ pracuje proti běhu času. Pohyb je ve „filmu“ přítomen jen a pouze skrze kameramana, který coby rozhodčí věčnosti katalogizuje drahý prostor. Nejdříve zprava doleva, od Z do A a pak od A do Z, zleva doprava. Kompletně.

### 3. Genius (loci)

Je nám docela jasné, že k tomu, aby kameraman záběry natočil, musel na něj bezprostředně působit genius loci. Oblíbené, drahé místo jako celek. Proto celkové záběry. Detailní záběr by umenšil sílu genia. Sám výběr detailního záběru, kladení rámu do rámu (выкадровка, vy-záběrování) by již byly operací, která by nás ještě více oddělovala od snímané skutečnosti. Genius loci nepůsobí jaksi směrově, není „obsažen“ v určitém pohledu, spíš definuje množinu pohledů a zastavení v prostoru. Vnímáme jej povrchem celého těla. Proniká dokonce i za horizont, táhne nás a vábí nás k sobě.<sup>144</sup> – Právě proto se domníváme, že jeho záznam bude nejlépe učinit za pomoci co nejširšího objektivu.

Opravdu co nejširšího?

Ne, pohled na svět objektivem, který je schopen vidět skutečnost pod úhlem 360°, genia loci nevyvolává, neboť příliš deformuje obraz. Ten se pak přestává podobat našemu normálnímu vidění. Genius si tedy neřádá jakéhosi objektivního maxima, úhlu objektivu, který jakoby

<sup>143</sup> Moje pseudodemokratické puzení věnovat pozornost okrajovému. – Připadá mi, že autor tohoto kotouče zakoušel podobné ohrožení, které vždy působí na to, co je okrajové, co leží na periférii. V tom si skrze třicetiletou časovou průrvu podáváme ruce.

<sup>144</sup> Burgin (tamtéž) navrhuje považovat za ekvivalent termínu genius loci, který vzešel v 18. století, Barthesův termín „erotismus místa“ (Barthes, „En sortant du cinéma“) velkoměsta. Co ozřejmuje tohoto srovnání? Erotismus místa je kondenzován v kině, v hledišti plném anonymních těl, je *uvnitř*, „duch místa“ *venku*. Proti sobě stojí město a příroda. Před bezduchostí města nás zachraňuje architektura, jejímž cílem je erotika. Genius loci je jedno z mnoha míst, erotismus místa je všude, kde je „místo“.



koreluje s úhlem objektivnosti, nýbrž si žádá optima. Optima mezi co nejširším úhlem pohledu (protože genia vnímáme celým tělem) a mírou distorze skutečnosti, která nastává při použití širších objektivů. Širší objektivyčiní ze skutečnosti něco jiného: místo Pravdy vizuální hříčku.

Tedy: optimálně objektivizující záběry.<sup>145</sup>

Snaha zachytit genia v sobě obsahuje rozpor. Na jedné straně totiž genius loci působí na nás jako na jedinečný subjekt, na straně druhé volíme pro jeho zachycení co nejobektivnější, nejméně subjektem zatížené prostředky. Jedinečného ducha chytit univerzální pastí. Stejně jako každý rozpor, který nás konstituuje, je to rozpor nepřekonatelný. Není to tedy nějaká hádka, kterou lze třebaže obtížně avšak jednou provždy vyřešit. Tento rozpor představuje spíše jakési vřetenno, ze kterého je snován čas. Snažíme se genia loci, kterého vnímáme jen a pouze subjektivně, co nejobektivněji zaznamenat. Činíme to v dobré víře, že se k němu chováme co nejšetrněji, tedy nekontaminujeme jej sama sebou. Chci aby *mé* drahé místo mohli vnímat *všichni stejně* jako já. Takový záznam nechce být vědomou nápodobou, mimesí ale evokací, mystickou evokací za užití co nejpřesnějšího vědeckého přístroje – kamery.

Drtivá většina technických obrazů, které každodenně pořizujeme, je motivována touto intencí. Mysticko-vědecké působení genia: fotografií či filmem mu připisujeme vlastnost, že jeho působení může být zmnoženo, že jeho síla je cosi objektivně zaznamatelného.

Zapomínáme zkrátka na to, genius loci nebydlí na onom místě, které nás očarovává, nýbrž přesně napůl cesty, tedy mezi námi a oním místem. Genius loci je vztahem. Chceme-li tedy o něm mluvit, musíme mluvit i o sobě. A naopak: genius nejsem jenom já. I kdybych byl geniem sebevětším, mohu ho být pouze půl.

---

<sup>145</sup> To je druhý důvod, proč ve „filmu“ není ani jedna chůze. Chůze je příliš subjektivní. Implikuje příliš mnoho z osoby kameramana: zaškobrtnutí, délku kroku, jeho rytmus. Objektivnosti se chce dosáhnout zastavením. Zastavením těla a rozeběhnutím zraku, vizuálním objetím.

## 4. Reservé

Bývalá hospoda a pár obytných dělnických domků na Bud'ánkách byly prohlášeny za vesnickou památkovou zónu. Je to místo nad místy, není to jedno z míst, kde buď jak buď. Je to místo vyhrazené, rezervované, chráněné.

Podobně vyhrazených bylo i patnáct metrů Super8 filmu, na kterém chtěl Pablo vzhled Bud'ánek uchránit. Cívka je exponována celá, od prvního do posledního okna, ani o okno víc, ani o okno míň. Navíc film na cívce není černobílý. Černobílý materiál byl pro amatérskou kinematografii, z níž československé undergroundové filmy vyrůstaly, bezpříznakový materiál. Užití barevného filmu, hůře dostupného, muselo být pečlivě uvážené: Pablo si rezervoval tento film pro zvláštní příležitost. Barevnost totiž dodává jakýsi punc pravdy.

Je třeba však ihned dodat, že punc je to pohříchu falešný. Barva skutečnosti a barva na filmu, na kterém je tato skutečnost zaznamenána, mají spolu společného daleko méně než jasové (tj. černobílé) rozdíly na filmu a tytéž rozdíly ve skutečnosti, která je nafilMOVaná.<sup>146</sup>

Podobnou faleš rezervace vidíme i na samotných Bud'ánkách. V dnešních dnech není místo vyhrazené bývalé dělnické kolonii, specifické architektuře. Z Bud'ánek se postupně stává přírodní rezervace. Bujná vegetace, kterou v okolí člověk vytrhává, ničí a brzdí, dostává lhostejností či záměrnou nerozhodností na Bud'ánkách zelenou. Je to zelený ostrov uprostřed městské krajiny z cihel, panelů a asfaltu.

## 5. Spojovník, poml(č)ka

U tohoto „filmu“ je všechno naopak. „Film“ si nevydupává místo pod sluncem, nerozhrnuje před sebou existující svět, aby si vydupal svoje vlastní místo, nedělá díru do světa, nečiní si nárok na místo. Naopak: místo (Bud'ánka) si činí nárok na něj. Místo, které se smrskává

---

<sup>146</sup> Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.

každý den tím, jak si její příroda bere zpátky, jak vegetace spolu s nezájmem lidí postupuje ruku v ruce. A i autor se před ním zmenšuje. Neleze na Parnas, ale zalézá dovnitř, do své komůrky, do své kamerky. „Film“ není žádný politický dokument; dokumentární film, který chce ukázat na to, jaká strašná je skutečnost a tím dopomoci k její změně (jako např. *Děti z Leningradské*<sup>147</sup>).

A není to ani cinéma-verité. Proč to není film (cinéma), to už víme. Není primárně tvořen se záměrem vytvořit, nýbrž nenechat znetvořit. Je to situace na pokraji: nevytváří nové. Je si vědom toho, že staré bylo dobré, a v předtuše nového, které bude horší než to staré, se brání. V téhle intuici se Pablo rozhodně nespletl. V tom to není ani verité. Z cinéma-verité nám tak zbyl jen spojovník („-“) mezi dvěma francouzskými slovy, který se výmluvností svého mlčení prodlužuje v pomlčku („-“). S tou jedinou lze v olámaném sousloví souhlasit.

A právě tato pomlčka, kratšoučký čas mlčení je vyplněn jednou krátkou cívkou vzdorující času. Tedy: „navzdory básník zpívá“? Ne. Ani to ne. Právě že na tomto „filmu“ je pěkné, že básník zde právě vůbec nezpívá. Mlčí a není ohromen tím, že může zpívat, neopíjí se svým hlasem. Nejde zde o žádnou lyriku, o lyrický, sebou okouzlený hlas. O básnické vydělení, částečnost (detailnost) pohledu. Básník mlčí a místo něj mluví místo. Básník leze za plentu, jsa si vědom toho, že je menší než to, o čem by mohl zpívat. Básník přestává být zkrátka básníkem.

Jestliže „v epice dominuje zobrazení objektivního světa a v lyrice dominuje sebevyjádření“,<sup>148</sup> pak by se zdálo, že „film“ je spíše epikou. Sebevyjádření je potlačováno, avšak epická bohatost zde absentuje. Nesetkáváme se zde se zobrazením a křížením společenských vztahů, s mnohostí společenských vrstev, s mnohoznačností, kterou přináší větší množství lidských perspektiv.

O co v tomto filmovém mlčení vlastně jde? O skutečnost. O Bud'ánka. Nejde ani o Karáska, ani o Plastiky, vůbec o žádné disidenty, dokonce ani o politický boj za záchranu architektonicky endemitního druhu. Jde právě jen a jen o přítomnou skutečnost. Čistě altruistické gesto. To se přeci na poli kinematografie i mimo něj děje velice zřídka.

<sup>147</sup> *Dzieci z Leningradzkiego* (2005, rež. Andrzej Celiński, Hanna Polak).

<sup>148</sup> Kundera, Milan: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 102.

Tedy básník tu není. Je tu alespoň zpěv?

Cívku, kterou jsem na začátku mezihry držel v ruce, jsem zdigitalizoval. Martin Blažíček ji vrátil Pablovi, který ji s největší pravděpodobností už nikdy promítat nebude. Má přeci digitalizovanou verzi.

Cívka dobojovala. „Básník zazpíval“ a my – digitalizátoři – neseme *ozvěnu* jeho zpěvu dál.

Už to není ani jeho zpěv. Co s tím?

Nevím.

Ani zpěv tu tedy není, zůstává zde tedy alespoň ono „navzdory“?

Ale navzdory čemu?

Pablo svou cívku vzdoroval času, zachraňoval místo.

Co jsem zachránil já?

## DVOJÍ POVAHA (FILMOVÝCH) TVARŮ (druhá věta)

V Platónově dialogu *Sofisté*s se setkává Theaitétos s hostem z Eleje. Host zde hraje roli přívržence Parmenidovy elejské školy, která zastává nauku o jednom nehybném jsoucnu („zastavovatelé celku“) a která se sváří s Hérakleitovou tradicí o věčném toku všech věcí (*panta rei*). Host říká, že „[...] všechna umění<sup>149</sup> se dělí na dva druhy.“<sup>150</sup> Příklad: udičnictví (rybolovectví s udicí) uvádí do systému dvojic na základě rozdílu mezi tvořením a získáváním, výměnou a zmocňováním, skrytostí a zjevností (zjevné: zápasnictví, skryté: lovectví), živostí a neživostí předmětu, životem na suchu a životem ve vodě, vodním životem na hladině a vodním životem pod hladinou, způsoby lovu (ohrazením nebo úderem), specifiky nástroje (hák či oheň), směry vedení úderu (nahoru či dolů). Členění a rozlišování (*diairesis*) postupovalo takto:

„Polovice veškerého umění byla získávací, získávacího druhu zmocňovací, zmocňovacího lovecká, loveckého živolovecká, živoloveckého lovectví ve vlhku, vlhkoloveckého celý dolní úsek byl rybářství, rybářství mělo druh hákový; a u toho

<sup>149</sup> Překládáme-li slovem „umění“ řecký výraz τέχνη, hledíme spíše na jeho význam etymologický nežli na užší význam, nyní obvyklý. (Pozn. překl. F. Novotný)

<sup>150</sup> Platón: *Sofisté*s. 219a, Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 14.

ten, druh, při kterém se úder způsobuje tahem nahoru, má jméno podle činnosti samé:<sup>151</sup> a to je nyní hledané tak řečené udičnictví.<sup>152</sup>

Dialog pokračuje a obdobným dělením se pokouší definovat sofistu, což se ne zcela daří. Je zmíněn problém jsoucna a nejsoucna (tedy jak je nejsoucí). Sofista je paralelizován s nejsoucnem a pravý filosof se jsoucnem. Z této pozice Platón kritizuje „tečení“.

„Charakteristiky sofistů v problematice jsoucno-nejouscno:

- Sofista označen jako *eidólopoiōs* – obrazotvorec. Ten kdo vyrábí obrazy zdání a jsoucna a vydává je za obrazy vědění a jsoucna.
- Sofista „předhazuje“ otázku (*probléma*)<sup>153</sup> jako ochranný štít, dostat se k němu lze až po jejím „dobytí“ (srov. 261a).
- Sofista tvrdí, že nelze mluvit nebo mínit věci nejsoucí (nejouscno nemá podíl v řeči a myšlení – srov. 260d). Theaitétos s hostem dokazují možnost omylu a nepravdy v řeči, tedy možnost nejsoucna v oblasti myšlení a řeči. Může-li být nepravdivá řeč, může být nepravdivé i myšlení (*dianoia*) i mínění (*doxa*) i zdání (*fantasia*). Z toho stavu vzniká umění klamat a být klamán (srov. 264d).
- Sofista provozuje „napodobovací činnost projevující se v umění zaplétati do rozporů, které náleží k základní části umění pracujícího se zdáním, rodu přeludového, kejklřství v řečech“ (268d).<sup>154</sup>

Nejsou však uvedené sofistovy charakteristiky vlastní též filmu? Též vyrábí obrazy, které vypadají pravdivě, v jeho povaze je též „předhazovat“ otázky,<sup>155</sup> které zakrývají jeho podstatu, též přináší možnost klamu, též pracuje se zdáním, přeludem.

<sup>151</sup> Platón patrně založil tento svůj výměr udičnicka na svém odvození jména *ἀσπαιεύς* (udičnick) od *ἀνασπών* (táhnouti vzhůru. (Pozn. překl. F. Novotný) – Francouzské *montage* se vztahuje k *le mont*, hora. Montování, konstrukce je cesta vzhůru, zezdola nahoru. Platónův příklad končí ve stejném pohybu vzhůru jako základní pohyb montáže. Symbolika rybáře-cadika je nabíledni.

<sup>152</sup> Tamtéž, 221b-c, s. 17.

<sup>153</sup> *Probléma* znamená obecně to, co je předhozeno, věc nastavená k ochraně i předložená k řešení. (Pozn. Šimek)

<sup>154</sup> Šimek, Vojtěch: *Sofistika v dílech Platóna. Bakalářská práce*. Praha: UK, Katolická teologická fakulta, Katedra filosofie, 2007. s. 25–26 [cit. 19. 7. 2015] Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zpp/detail/14944/>.

<sup>155</sup> J. Kučera popisuje skladbu jako dialogický sled otázek a odpovědí. Na začátku filmu je „trs otázek“, které divák má, široký. Film jej pak odpovídáním na nějaké a zamlčování odpovědí na jiné vede. Dramatické napětí spočívá právě v posilování otázky tím, že ji zpřesňuje – jiné otázky potlačuje. „Systém otázek a odpovědí, podnětů a reakcí na ně je vlastní vazebnou silou záběrů. [...] Systém otázek a odpovědí vytváří rovněž organické spojení jednotlivých záběrů, každého jednotlivého záběru s celým dílem.“ (Kučera, Jan: *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta, 2002, s. 30–31)

Problémy, které se v oboru filmu vynořují např. s dichotomií hraný/dokumentární film,<sup>156</sup> nám možná dokonce ukazují, že film (jako sofista) nejenže „chytře utekl do oboru, který je tak těžko prozkoumatí“,<sup>157</sup> ale že (možná že *též* jako pro sofistu) Platónova *diairesis* prostě není dobrá „metodologie“ pro jeho zkoumání. Tedy že film (stejně jako sofista)klade zcela jinak otázku jsoucího a nejsoucího než platónská tradice. Přesto se o pokusíme povahu filmu, resp. povahu filmových tvarů zkoumat v rozlišené dvojici.

Tvary obecně mohou povstávat ze dvou říší: buď z mechanické anebo z živelné. Pro mechanické tvary je charakteristický jejich mechanický rozměr, změřitelnost – *res extensa*. Vycházejí z newtonské fyziky jednoduchých strojů. Jejich chování je popsatelné matematicky formulovatelnými zákony. Jsou to formy. Takové, jaké nacházíme v kuchyni<sup>158</sup> či takové, které vytváří formální logika. Jejich původcem je rozum. Podobně jako u Homunkula, kterého ve *Faustovi* stvořil před tím, než nastala Klasická Valpuržina noc, uvnitř své fantastické laboratoře Wagner. Homunkula bylo půl, když na svět přišel. Chybí mu tělesná část. Je neustále sebevytvářející, k sobě vztaženou obnovou, jako intelekt – světlo. Těsně po svém stvoření z vnitřku zkumavky o jevech říká toto:

„Tak jevům určeno to bylo:  
přírodní – kroužil by až pod slunce;  
umělý – prostor uzavřený chce.“<sup>159</sup>

Co to jsou živly? Živly jsou jednoduchá těla (*hapla somata*), nesložené způsoby sómatickosti. Jsou vlastně neživé, pouze živelné. Z říše živlů povstávají podoby – např. proudnice, plameny či víry. K tomu, aby se tyto „přírodní jevy“ staly živými tělesnými tvary, jim chybí mez, řád, stálost, rozměr, pevnost, paměť. To je přesně to, co Homunkulus jakožto „umělý jev“ má. Vztah mezi Homunkulem (či ve slabším významu „formou“) a živelností je komplementární. Homunkulus navíc není ani pouhým světlem, ani čistým intelektem: je světlem intelektu. Jeho podstatou je sebereflexe.

<sup>156</sup> Gautier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004.

<sup>157</sup> Platón, *tamtéž*, 236d, s. 38.

<sup>158</sup> Na příkladu kuchyňských forem a formiček vidíme, že filmový rám povstává z říše mechanické, že o netělesnou a tedy neobjímající, matematicko-fyzikální entitu, Srovnej pozn. č. 89.

<sup>159</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Praha: Odeon, 1982, s. 285.

Je-li k podobám přidána forma, vznikají tvary. Mluvíme o in-formaci. Příkladem takto vzniklých tvarů mohou být třeba tvary bílkovinných molekul. Mají jak informační povahu (své struktury, času, tj. vlastní replikace atd.) tak živelnou povahu (z něj povstávají, s ním „zacházejí“: jsou z něj „složeny“).<sup>160</sup>

Dvojitá povaha tvarů si žádá dvojitou povahu vyprávění. S představou mechaničnosti a i stavbou mechanismů samotných koresponduje lineární text, který dokáže danými pojmy uchopit a popsat části stroje pěkně po pořádku jednu po druhé, sleduje kauzální řetězec směřující ke konečné funkci stroje. Povaha živlů se však uchopování vzpírá, neboť jakmile je živl lapen, pojat, ztrácí svou překypující sílu přirozenosti. Samozřejmě, že tato síla je v první řadě ničivá: zachvacující, stravující (ohně); rozdělující, rozpouštějící (voda); rozptylující, rozrušující (vzduch); zavalující, rozkládající (země). To k povaze živlů patří: právě proto bychom s nimi měli být obeznámeni. Nikoli s nimi *počítat*. Počítat lze pouze se stroji či pomocí nich tak, že budeme uchopovat svět „magickou“ formulí formálního jazyka.

O živlech lze mluvit v přirovnáních, podobenstvích, metaforách, analogiích. Zkrátka obrazy – způsobem „legendárním“. „U legendy je podstatný její vnitřní obsah; světec je vykreslen jakoby na zlatém podkladě věčnosti. Legenda je příbuzná s uměním ikony; tím se dá vysvětlit její malá dynamičnost. [...] Abychom alespoň trochu pochopili vnitřní obsah, musíme umět myslet v obrazech a ne v pojmech.“<sup>161</sup>

To na jedné straně klade větší nároky na sledování textu, protože ten je spíše podobný pásu, který je součástí stroje dopravujícího obsah, než duchu, který stroj textu na základě invence a intuice vytvořil. Na druhé straně je obrazné myšlení bližší podstatě filmu, což přináší obrazné „metodě“ výhodu.

Krajními příklady budiž dva filmy – *Kladivo na čarodějnice*<sup>162</sup> a *Samoorganizace biologických systémů*<sup>163</sup>. Prvé – celovečerní hraný film, druhé – krátký naučný film. Význam však nemá pouze to či rok jejich vzniku, který každý po svém vyznačuje čas konce epochy. Klíčová je také skutečnost, že v obou případech téma prorůstá samotnou úrovní zpracování a

<sup>160</sup> Neubauer, Zdeněk: „Základy biologického myšlení 9–10. *SciPhi*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, s. 1–29.

<sup>161</sup> Nigg, Walter: *Benedikt z Nursie*. Praha: Zvon, 1991, s. 13.

<sup>162</sup> (1969, rež. Otakar Vávra).

<sup>163</sup> *Samoorganizacija biologičeskich sistem* (1989, rež. Vladimír Michajlovič Kobrin).



naopak. Tyto úrovně se dialekticky ovlivňují, čímž nejen násobí působení té či oné vrstvy, ale též posilují efekt příkladu toho či onoho filmu.

Nuže: *od mechanického k živlovému.*

## I.

*Kladivo na čarodějnice*. Proč? Protože je třeba filosofovati kladivem (Nietzsche). Avšak jaké je toto kladivo? Předně: kladivo není prostředkem destrukce, nýbrž především jedním z velice pregnantních vyjádření Newtonova zákona akce a reakce. Každá akce vyvolává reakci, odpor: svět drží při sobě a vzájemně se pohybuje právě silou protikladu. Krom toho kladivo (franc. *marteau*) odkazuje přes římského boha *Marta* na etymologii slova úterý (*mardi*). Na jedné straně tedy máme akci, která se děje v úterý, a druhé straně reakci na tuto akci. A o jaké úterý se jedná? O to nejdůležitější v roce, o přelom mezi mastným a postním, o nevázanou akci masopustu (*mardi gras*) a tichou reakci popeleční středy. Údery kladiva jsou jakousi krystalizací pohybu znova a znova nastávajících vratkých homeostází mezi dvěma protikladnými stavy, které se podílejí na konstituci světa.<sup>164</sup>

*Kladivo na čarodějnice* vybíráme též jako obraz, jakési karnevalové přestrojení filmového stroje, který se nachází v pozadí převládající filmové produkce. Produkce, které jde v první řadě o masovost. Je třeba s tímto masem (lat. *carne*) skoncovat, dát mu *vale*, strhnout strašlivě masné hubě kapitálu masku filmu a tím film očistit. Vrátit jej zpět svému živlu a tím jej oživit.

## Kruh a linie

*Kladivo na čarodějnice* vychází z mechanických forem: z hierarchické formy raně novověké společnosti a procesního řádu inkvizičního práva. Obě dvě tyto formy mají charakter „změřitelnosti“. První majetkem, kterým ta která osoba ve struktuře společnosti disponuje a který je vlastně zámkou k celému vyprávění, a druhá je přímo kodifikována. Jde o výsledek,

<sup>164</sup> Patočka s odkazem na Hérakleitův zlomek B 51 říká: „Harmonie, skloubení, bez něhož nemůžeme existovat, je *παλίτροπος ἄρμονίη*, je skloubení protisměrného.“ (Patočka, Jan: „Kacířské eseje o filosofii dějin.“ In: *Péče o duši III*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 44.)

který je postupně doprovázen třemi stupni útrpného práva. Zvůle inkvizice prostupuje společností od žebráků přes měšťany a končí u duchovních. Procesy s jednotlivými oběťmi hrabivé vůle se pravidelně opakují. Vyprávění periodicky zachvacuje tímtež způsobem (mnohonásobným doznáním vynuceným torturou) další a další oběti inkvizičního tribunálu, jehož hlavu ztělesňuje soudce-penzista, nedostudovaný právník Jindřich František Boblig z Edelstadtu.

Mechaničnost se zde hlásí k výrazu ve dvou formách. Jsme blízko prototypu kruhu (legislativa) a linie (průchod společenskými vrstvami). Podobným nikoli však tak kondenzovaným příkladem může být film *Parfém: Příběh vraha*.<sup>165</sup> Na jedné straně je zde opakovaný, exaktní proces zpracovávání živých těl na vonný extrakt a na straně druhé rostoucí extensita těch, kteří jsou vonnou esencí, jež se z těchto těl vyrábí, zasažení. – Setkávání kruhu s linií: kruh se otáčí a tím posunuje páteří vyprávění. Masovost a kost.

K mechanismu opakování patří v *Kladivu* pedagogicky vtipné přibývání kůlů s hranicemi dřeva, na kterých budou upáleny čarodějnice. Pohyb otáčení procesního kola inkvizice, jež vždy končí právě upálením, je touto metonymií oběti vystaven se vši jemností. Zpočátku vidíme pouze kůly, pak postupně přibývají hranice, následně v dalších otáčkách obžalovaných přiskakují střídavě kůly a hranice, aby na konci filmu stále rychleji se otáčející kruh svírající moci pana Bobliga z Edelstadtu rozšiřoval svou působnost současným vícenásobným přidáváním kůlu již společně s hranicí.

Další kolo – tentokrát udržující si v soustrojí filmu téměř konstantní rychlost – představuje detail hlavy mnicha. Ten nám coby základna normálního vědeckého výzkumu hlásí ideologii a důvody (tj. nástroje), kterou inkviziční soud jakožto věda vtělená do technologie (tj. užitečnosti), využívá. (Do kontrapozice položme vědy humanitní: „Hlavní Thomova teze o vědeckosti humanitních věd je založena právě na rozlišení vědy a technologie<sup>166</sup>. Thomova teze pak zní: Nutnou podmínkou vědeckosti toho kterého oboru humanitních věd je jeho naprostá neefektivnost.“<sup>167</sup>)

<sup>165</sup> *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders* (2006, rež. Tom Tykwer).

<sup>166</sup> Jednoduchým kriteriem pro toto rozlišení je to, zda jsou výsledky předmětem utajení („technologického tajemství“), anebo ne. (Pozn. Fiala)

<sup>167</sup> Fiala, Jiří: „Semiofyzika.“ In: Fiala, Jiří; Neubauer, Zdeněk; Pinc, Zdeněk: *SciPhi*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, 1991, č. 3, s. 27–43.

K otáčivému mechanickému pólu v *Kladivu* patří i mučidla, která slouží k potvrzení pravdy. Jedná se o šrouby, kladky či rumpály, tj. zařízení, které převádí jeden druh práce na druhý. Zde je otáčení mechanismem převáděno na tlak (palečnice, španělská bota) či tah (skřípec). A další kolečka: samotný princip výslechu je opakovaným pokládáním týchž otázek a opakovaným bolestným manipulováním s přesvědčením obviněného. Opakují se též – vždy neúspěšně – pokusy o odvolání probíhajících procesů. Hymnicky se ke konci filmu opakuje věta obviněného děkana Kryštofa Aloise Lautnera „ne, ty nemluvíš pravdu“, kterou adresuje zmučeným svědkům, jež podávají falešné důkazy o své a jeho vině. Opakují se též s neztenčenou intenzitou žranice a pitky.<sup>168</sup>

### **Kontexty otáčení: kinematograf, revoluce, stereotyp**

Samozřejmě, že mechanické opakování je velkým motivem obzvláště ve zmechanizovaných kontextech.<sup>169</sup> Dokonce sám princip kinematografie, tedy otáčení kotoučů s filmem a otáčející se mechanismus kamery, který je zrcadlově mechanicky opakován otáčivým mechanismem promítačky s otáčejícími se kotouči filmu, přičemž v obou těchto mechanismech se otáčí závěrka, tvoří jakýsi „supertext“ (nad-tkanivo) těchto vyprávění. Příkladem může být film *Turksib*,<sup>170</sup> který ukazuje stavbu vlakové tratě ze Sibíře do Turkmenistánu. Nejnovějším a nejúžasnějším výdobytkem své doby (mechanickou filmovou kamerou) je oslavován mechanismus vzniku a pohybu železnice. V tomto spojení kinematografického principu s tématem, které zobrazuje, můžeme spatřovat posvátný svazek mezi dvojí povahou božstva, která vede k jakémusi principiálnímu Jednomu. K „vidění“ kamery a „vznikání“ železnice. Rychlosti kamery a vlaku se následují, jedna druhou předbíhají, kola (lokomotivy) a kolečka (v kameře) se točí, rychlosti až téměř slavnostní. Mechaničnost opakování není pouze

<sup>168</sup> Zvláštní pozornost je třeba klást na nalévání vína: to je díra ven z mechanické kobky *Kladiva*.

<sup>169</sup> Příkladem budiž plánem řízený větší státní podnik, který najdeme v knihách Vladimíra Párala. Má svou vertikální, jasně diferencovanou strukturu dělníků, středních kádrů a nejvyššího vedení. Vyznačuje se horizontálními, „metonymickými“ permutujícími vztahy, ve kterých si milenky a milenci vyměňují svá místa a rotující se podobají jeden druhému a jedna druhé. Struktura je vázaná na pevně danou přesně se opakující časovost pracovního dne a víkendů a v neposlední řadě je přímo napojena na širší národní a mezinárodní kontext tedy stát charakterizovaný na straně útrpné povinnosti svým závazným ekonomickým plánem centrálně řízené ekonomiky a na straně zábavné slasti kýženými služebními cestami do zahraničí.

<sup>170</sup> *Turksib* (1929, rež. Vladimír Anatolevič Turin).

principem technologické funkčnosti filmového média,<sup>171</sup> ale hraje též klíčovou roli ve společenských dějinách filmu. Přímo se kolem ní *točí*.

Sovětský meziválečný film oslavující bolševickou revoluci ohlašoval příchod Nové doby ve dvojím smyslu. Jednak šlo o nové společenské zřízení, jejímž symptomem byla industrializace a mechanizace práce, která tížila Starého člověka. Svět se sice bude otáčet stále, avšak člověk se bude muset otáčet méně: budou se za něj točit stroje. Vezměme si např. pohyb odstředivky ve filmu *Generální linie*,<sup>172</sup> nebo neúnavně otáčivý pohyb kol vlaků převážející vlnu *Turksibu*, či rotační výtahy Nové doby, jak je ve vybroušené montážní sekvenci ukazuje autor filmu *Poslední carův poddaný*<sup>173</sup> svému hrdinovi Fjodorovi, který ztratil paměť a nevšiml si, že nastala doba sovětů.

Druhý smysl novosti Nové doby tkví v tom, že jde o dobu filmovou. To, že Lenin ihned v roce 1919 znárodnil filmový průmysl ve všech jeho složkách je spíše důsledkem než příčinou tohoto jevu. Obrovské naděje vložené ve filmovou montáž, největší objev 20. století,<sup>174</sup> ukazují žízeň po tvorbě vztahu (ať už s pozitivním či negativním nábojem) a hloubku péče o něj. Spojování montážních kousků či celých horizontů vyjadřuje dychtění po tvorbě Nového. Ovšem nového ze Starého, jak vepsáno v samých základech filmové montáže. V tom se Sověti ošklivě zmýlili: budovali Nové v opozici ke Starému. Doba filmu a stroje: stroj pro samý lomoz nevyslyšel apel němého filmu.

K tomuto lomozu se na konci dvacátých let ještě přidal filmový zvuk, který se stal součástí montážního plánu filmu. Síla časové kompozice obrazu se tupí. Montáž se rozpadá na vertikální (spojení zvuku a obrazu) a horizontální (kompozice jednotlivých vrstev filmu, zvuku a obrazu), jak ukazuje Ejzenštejn.<sup>175</sup>

A tak Nová doba nastala a je tu, i když ne zcela vypadá podle představ, které měla ve vinku. Se stroji se setkáváme neustále, symptom doby však není strojovost nýbrž touha se ze strojovosti vymanit. Známe příliš důvěrně kruhy stereotypu, které mechanismy utahují den za

<sup>171</sup> Bůhví, jak tomu je s videem: nelze jej totiž považovat za ne-mechanické, neboť mnohé si uchovává z klasické filmové technologie. Tedy spíše než za čistý typ (např. mechanický – jak je tomu v případě klasického filmu) je považujeme za typ hybridní. Směs, s čím to vlastně tvoří, ukáže čas.

<sup>172</sup> *Staroe i novoe* (1929, Grigorij Vasilijevič Alexandrov, Sergej Michajlovič Ejzenštejn).

<sup>173</sup> *Oblomok imperii* (1929, rež. Friedrich Markovič Ermler).

<sup>174</sup> Viz pozn. 137.

<sup>175</sup> Viz pozn. 71.

dnem silněji a silněji. A tak (nejen) filmy (nejen) poslední doby (nejen) ze země, která Země dala Fordův mechanický nápad montážní linky, ukazují strojovost nikoli jako ideál, nýbrž jako bludný kruh, ze kterého touží člověk vystoupit.<sup>176</sup> Kruh stereotypu, jehož jedním z patronů je právě světoznámý výrobce automobilů, se musí točit jinak...<sup>177</sup>

Jako příklady poslouží filmy *Americká krása*<sup>178</sup> a *Shame*.<sup>179</sup> Tyto a mnohé další filmy jsou uvozeny montážním vykreslením detailů toho, co musí ráno dělat každý Američan, aby byl právoplatným členem své společnosti. Nenechme se mýlit: přestože detailní záběry z ložnic, záchodů, koupelen, kuchyní apod. vypadají stejně jako v reklamě, neslouží coby propagace nějakého hygienického prostředku. Respektive: o hygienu jde, avšak o hygienu duševní... Tyto filmy se snaží být prostředkem, jak překročit každodenní ubíjející kruhovost a dosíci dobrodružství, po kterém musí prahnout každá duše zotročeného pracovníka. A samozřejmě: „Film [...] se zrodil v téže době jako imperialismus“<sup>180</sup> a jelikož „trade follows the film“, filmy se musí tvářit demokraticky, aby byly atraktivní pro nejširší kruh spotřebitelů.

Film říká: všichni žijeme v mechanických stereotypch, vždyť to přece víme, teď se poznáváš ty, teď se pozná on, tyto záběry by mohly pocházet z tvé koupelny tyto by mohly pocházet z ložnice tvého souseda. Poté ve filmovém vyprávění společně s hrdinou prožíváme nějaký druh dobrodružství: rozuměj překročení každodennosti. A my, spotřebitelé si říkáme: vidím, že je možné se nějakým způsobem z toho všeho vymanit, vystoupit z toho nebo to podkopat. V tu chvíli film může měnit svět: naplnil nás vášní pro tvorbu. Jaký krásný a posvátný moment!

<sup>176</sup> „Ford vyslal tým pracovníků, jejichž úkolem bylo cestovat po amerických šrotištích a hledat vyřazené Fordy T. Řekl jim, aby zjistili, které součástky se nikdy neopotřebovávají. Když se vrátili, oznámili, že se opotřebovává takřka všechno, kromě svislých čepů přední nápravy. Když se nějaká jiná součástka nenapravitelně poškodila, životnost čepů se vždy ještě počítala na roky. Pracovníci čekali, že šéf navrhne, jak zlepšit kvalitu všech součástek, které se opotřebovaly. Brzy na to Henry Ford oznámil, že napříště se čepy pro model T budou vyrábět podle méně náročné normy.“ (Barrow, John D.: *Vesmír plný umění*. Praha: Jota, 2000. s. 66.)

<sup>177</sup> V tomto kontextu můžeme vnímat nasunutí videa tam, kde bytoval film, jako snahu uniknout utlačujícímu mechanismu stroje do mnohem méně rýhovaných a rychleji se proměňujících hájemství digitálních médií. Tedy uniknout časově ohraničené a lokální soustředěnosti jednoho každého stroje do nekoncepované, vše prostupující a všudypřítomné globálnosti. To však opět, jak tomu bylo v případě sovětu, ukazuje na nepochopení podvojně podstaty mechaničnosti ve filmu. Opět (a stále) je doba filmem prostoupena, nikoli však inspirována. Skutečnost není filmem obohacena, nýbrž jej kopíruje. Opuštění partikulárního stroje, tj. stroje filmu, strojovost doby neeliminuje. Naopak. Jsme svědky masového nárůstu užívání strojů. Neměli bychom se snažit stroje opouštět, utíkat od nich, ale vymezit jim přesné místo a čas jejich fungování, jak to dělá kupř. klasická filmová projekce. – Další způsob rušení fascinující nadvlády strojů ukazuje R. Barthes (viz kapitolu 4.1. *Rušení distance*).

<sup>178</sup> *American Beauty* (1999, rež. Sam Mendes).

<sup>179</sup> Steve McQueen, 2011.

<sup>180</sup> Sadoul, Georges: *Dějiny filmu. Od Lumièra až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958. s. 8.

V tu chvíli však film nekončí,<sup>181</sup> lidé ve chvíli, kdy uviděli cestu, překotně neopouštějí promítací sál, aby hned teď – protože impuls vášně ještě nepominul – začali měnit své životy. Ne. Takové filmy, které nám učarují naší vlastní vášní, chceme dodávat, prožít proměnu v nevědomém demokratickém společenství s ostatními diváky, nechat se vést tvořivým filmovým hrdinou. V tu chvíli film ztratil svou počáteční subversivní sílu:<sup>182</sup> ukazuje nám pak, že hrdinou je pan Kdokoli. Říká: i ty jsi hrdinou. I ty a ty. A i ty, ty a ty. A tak se z Ty autenticky s Filmem (= Já) prožívajícím vztah, který až do této chvíle odpovídal buberovskému vyjádření božského, vztahu Já-Ty,<sup>183</sup> stává pseudodemokratické my. Toto my prožívá v projekčních sálech nejrůznější druhy vysvobození, aby venku, na ulici na nějaké vysvobozování ani nepomyslelo, neboť je již v pohodlném přítomí za přítomnosti blikajícího světla platónské jeskyně prožilo. Toť odvrácená tvář katarze.

Groteskní<sup>184</sup> je, jak se celý tento proces odehrává pod znamením stroje. Toto „pod“ je třeba chápat jak genealogicky tak topologicky. Genealogicky: divák (tj. toužící po osvobození od strojovitosti) je potomkem (*podomkem?*), plodem (*jde pod lem?*) fordovského stroje, který mu má zaručit pravidelnou práci a všeobecně dostupné výrobky. Topologicky: tento divák sedí pod mechanismem promítačky, která nechává povstat vášeň a která ji též ihned necitelně (protože opět pomocí stroje) zháší.

---

<sup>181</sup> Srovnej tento moment s osudem Homunkula uvedeným na konci této části kompozice.

<sup>182</sup> Dlužno dodat, že emoční, imaginativní síla, kterou vzbuzuje film, je podmíněna právě naší fyzickou pasivitou. „Prostřednictvím zeslabené motorické aktivity se posiluje naše imaginace, a tak je připravena k účasti na podniku, pro který byl mechanismus imaginárního označujícího vymyšlen.“ (Metz, Christian: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav: 1991.)

<sup>183</sup> Buber, Martin: *Já a Ty*. Praha: Kalich, 2005. – Lze namítnout, že film nemůže vstoupit do vztahu Já-Ty. Buber uvádí příklad člověka, kočky a stromu. Právě živost podmiňuje vztah. Je film živý? Nezahrnout film do vztahu Já-Ty by však znamenalo vnímat montáž vnímat jako matematicko-mechanickou nikoli jako přírodní nauku: „Filmová skladba (montáž) nesmí být chápána jako pouhé řazení prvků dohromady, jako proces skládání zátiší (*natura morte*), ale především jako proces přírodní. Teorie montáže v její nejobecnější podobě pak musí být naukou přírodní...“ (Čihák, tamtéž, s. 156)

<sup>184</sup> Groteska pochází z italského *grotta* = jeskyně.

## Stavba mechanických tvarů: zákon a číslo

Postavy ve filmu *Kladivo na čarodějnice* se rozvíjejí tak, že je jim na začátku přiřčena hybnost<sup>185</sup> a tumáš!: pohybuj se mezi dalšími podobně konstruovanými postavami jako nepokoj v hodinkách až do konce. A jak hodiny běží, zapomínáme na film samotný právě proto, že nemusíme podstoupit společně s postavou nějaké změny, např. katarze či katastrofy. Můžeme se proto celé soustředit na hrůzyplnou emoci a zakoušet, jak se nám v mechanickém postupu (tedy jak v právnickém procesu, tak v procesu vnímání filmu<sup>186</sup>) kousek po kousku zahryzává do duší.

Mechanický model lze nalézt i ve zcela odlišných filmech, které svou filmovou strukturu neskrývají, nýbrž ji staví na odív. Netvoří tak silnou iluzi skutečnosti. Jak mizanscénou tak střihovou skladbou poukazují na svou podstatu filmovou: např. motivace montážních spojení nejsou čitelná z předchozího vyprávění či antiiluzivní kompozice předsnímací skutečnosti vědomě prozrazují přítomnost ateliéru či kamery.

Příběh, který ztělesňují herci ve filmu *Můj americký strýček*<sup>187</sup>, chce ukázat, že se lidé stejně jako zvířata chovají podle experimentálně odvoditelných jednoduchých kauzálních zákonů. Jako stroje. Na konci filmu slyšíme slova: „Dokud lidé nebudou vědět, jak funguje mozek, jakým způsobem se používá, a neuvědomí si, že zatím slouží pouze ke tomu, aby ovládal jiné, je pramalá šance na změnu.“ Celý film představuje vlastně „jen“ amplifikaci této myšlenky. Redukuje život na hru ovládání, z řeči vytváří závoj, který zahaluje pravé – totiž pudové – motivace lidského chování. Z jazyku činí alibi, které si sami před sebou užíváme kvůli tomu, že se omlouváme za svou pudovou vůli ovládat. Resnais pomocí vědeckého komentáře Henriho Laborita, který ve filmu hraje sám sebe, coby přesný hodinářský mistr konstruuje příběhy tří oddělených postav, které se posléze začínají splétat. Tři linie rozloží na kousičky: zpočátku vedle sebe kladené záběry bez silnějších vazeb přechází v paralelní montáž, posléze v křížový střih, aby se dvě či dokonce všechny tři klíčové postavy setkávaly nikoli analogií, společnou myšlenkou či střihem, ale přímo v jednotlivých záběrech či scénách.

Proto, aby došlo k efektnímu spletení linií vyprávění, je *Můj americký strýček* „detektivkovým“ způsobem napsán odzadu. Podobně jako každá zápletka hodná svého jména.

<sup>185</sup> Součin hmotnosti a vektoru rychlosti.

<sup>186</sup> *Processio* (lat.) = postup, pohyb vpřed.

<sup>187</sup> *Mon oncle d'Amérique* (1980, rež. Alain Resnais).



Zakladatel detektivního žánru E. A. Poe ve *Filosofii básnické skladby*<sup>188</sup> ukazuje, jak (nejenom) básníci tímto způsobem obrací čas. Aby se mohl v kompozici odvíjet tak, jak jsme zvyklí, je třeba jej svinout jako nekonečně těžký a nekonečně malý bod, se kterým operuje teorie velkého třesku, – *pointu*. Tento závěr pak v průběhu komponování naopak oproti toku času díla rozplétat. Aby se nakonec před divákem rozevřelo nekonečně mnoho možností, jak kompozice může začít, aby nutně skončila v jednom jediném bodě. V něm kulminuje emoce díla, ke které autor dochází se strohostí a přesností, s jakou řešíme početní úkol.

Na samém konci filmu *Můj americký strýček*, tedy na jeho začátku (jsme totiž stále uzavřeni v modelu kruhu), se hovoří o zákonech: „Známe-li je, neznamená to, že jim nepodléháme. Využíváme je.“ Laborit si vybírá jako příklad Newtonův gravitační zákon a jeho znalostí podmiňuje vykonání cesty na Měsíc. Tehdy největší úspěch a sláva lidstva. A právě Newtonovy zákony stojí v samých základech idey porozumění světu jakožto mechanismu. Kořeny však tkví ještě hlouběji. U Mikuláše z Kusy, průkopníka renesančního myšlení a zároveň kardinála, který hluboce ovlivnil Komenského.

„Že číslo je klíčem k pochopení skutečnosti, je stará myšlenka Pythagorova. „Číslem“ se tu ovšem vždy rozuměla jen zcela přesné, většinou malé přirozené číslo, nejvýše zlomek s malým jmenovatelem. Tak v platónském chápání číslo tři je vlastně totéž co trojúhelník, zřetelná a jasná geometrická struktura. Teprve v Cusanově pojednání *O váhách* se – pokud vím poprvé – objevuje převratná myšlenka, že „čísla“ mohou vznikat i empiricky, měřením a vážením. Tato „nová čísla“ nejsou sice nikdy úplně přesná a nedávají žádný geometrický názor, zato však umožňují vyjádřit a uvést do poměru cokoli, co se dá měřit a vážit. Cusanus např. uvažuje o tom, že dostatečně přesným zvážením se musí rozlišit dobrá a špatná voda, zdravý a nemocný člověk atd. Měření a vážení, až dosud činnosti pouze kupecké, které nesměly ve vědě co dělat, se tak mohou stát hlavním pilířem novověké vědy a jejího programu kvantitativního vyjadřování „kvalit“ (váhy, teploty, výšky tónu, barvy atd.)“<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Poe, Edgar Allan: „Filosofie básnické skladby.“ In: Zábrana, Jan: *Jak se dělá báseň*. Praha: Mladá fronta, s. 7–28.

<sup>189</sup> Sokol, Jan: *Mistr Eckhart a středověká mystika*. Praha: Vyšehrad, 2000, s. 53

Mikuláš emancipoval číslo a naznačil cestu, jak učinit svět měřitelným.<sup>190</sup> Newton pak pomocí pohybových zákonů učinil svět dokonce předvídatelný. Ideálním, formálním jazykem matematiky popsal velkou část „chování“ našeho světa. Našel v tomto chování jisté zákonitosti. Jednoduchými rovnicemi popsal pohyb jednoduchých objektů či mechanických strojů. Můžeme např. vypočítat, „předvídat“, s jakou rychlostí dopadne těleso shozené z určité výšky na zem. To se netýká však pouze jednoduchých těles, ale též pohybů a těles velice komplikovaných či dokonce chemických dějů. Stačí dostatečně přesně změřit podmínky, které panují na začátku nějaké fyzikální či chemické konstelace, správně aplikovat experimentálně potvrzené zákony pohybu a můžeme uvidět, jak se systém bude chovat dále.

---

<sup>190</sup> Právě Měřitelnost hrála hlavní roli sudičky, která stála nad kolébkou právě zrozené Kinematografie. V desátých letech 20. století vzniká první velká filmová „škola“: „škola“ americká, na kterou ve dvacátých letech bude bezprostředně reagovat „škola“ sovětská.

„Základem kameramanské a střihačské praxe těch [desátých] let byl kult přesnosti a měření. „Filmy, jak řekl jeden významný režisér, se dělají se stopkami v jedné ruce a s pravítkem v druhé ruce.“ (Esenwein, J. B.; Leeds, A.: *Writing the Photoplay*. Springfield, Mass.: The Home Correspondence School, 1913, s. 147.) Toto téměř alegorické vyjádření ukazuje, že ve filmu je nutné zacházet s prostorem a časem s matematickou přesností. Říkalo se: nejdřív měř, potom řež, a nezapomeň měřit ani když natáčíš. Pravítko je pro mizanscénu a kompozici záběru nepostradatelné. [...] Za pomoci pravítka a křídly vyznačovali režiséři na zemi *základní čáru* (*working line*), kterou nesměli herci překročit. Vzdálenost mezi hercem a kamerou byla v desátých letech otázkou režiséřského stylu. Jestli herci stojí daleko, máme co do činění s *celkovým záběrem* (*tableau staging*). Jestli jsou puštěni blíže, nebudou ve filmu na plátně vidět naráz, nýbrž postupně. Filmoví vědci takový styl nazývají „rozlomením scény“ (Salt, B.: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983.) nebo analytickou montáží (Thompson, K.: „The Formulation of the Classical Style.“ In: Bordwell, D.; Staiger, J.; Thompson, K.: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. NY: Columbia University Press, 1985, s. 167–185.). [...]

Nyní k měření filmového času. Délka záběru se počítá na sekundy nebo dokonce na ještě kratší časové úseky. Hercům se může zdát rámec záběru příliš těsný, avšak scénárista má ve srovnání s divadelním dramaturgem citelnou výhodu, protože na rozdíl od divadla se „scény ve filmu mění *náhlym skokem* z jednoho místa na druhé“ (Ball, E. H.: *The Art of the Protoplay*. NY: Dillingham, 1913, s. 19.).

Další devíza filmového dramaturga, na kterou poukazovaly příručky pro scénáristy, spočívá v možnosti začít scénu tehdy, kdy se postava již nachází v záběru. Tak se neplývá časem, na který jsme zvyklí z divadelních *příchodů a odchodů*.

„Když natočíme herce, který vstupuje na scénu, mrháme filmovou surovinou. Jestli to není zcela nutné, je lepší tento moment zcela vypustit. Postavy by se měly spíše „ukázat“ na samém začátku záběru, protože jejím „příchodem“ plýváme drahocennými metry filmového materiálu.“ (Ball, E. H., tamtéž, s. 51.)

*Správná ekonomie představuje ekonomii času a filmové suroviny.* (Zvýraznil O. V.) I tento princip byl v desátých letech chápán jako americký.“ (Civjan, Jurij: „Teorii montáže: Amerika – Sovetskij sojuz.“ In: *Seans*, 57–58. Sankt-Peterburg: Masterkaja Seans, s. 67–83.)

Jak je základem středověkého (náboženského) obrazu Písmo, tak filmová forma je ve svých základech, na které jsme si za více než sto let zvykli, rozhodujícím způsobem ovlivňována rétorikou *šetření* (divákova času, suroviny atd.). Filmový čas tedy primárně vnímáme nikoli z pozice nějakého excessu či extáze nýbrž ekonomie. Film nevidíme jako velkolepý dar, jehož bujná velkorysost je jeho vlastní chválou a oslavou. Film je velkolepý a velkorysý tehdy, když se zkrátka vyplatí. – Kdosi řekl, že filmaři jsou nová aristokracie. – Nejsou.

Srovnání člověka a stroje se pak již nabízí: obojí spaluje, pohybuje se, má nějaké ztráty dané nedokonalostí a opotřebením mechanismu, má jasně danou funkci (pracovat, odpočívat) atd.

## Emoce a mazadla mechanických tvarů

Ve srovnání s *Kladivem*, *Americký strýček* pracuje odlišně s vytvářením emoce. *Kladivo* svým *procesem* neustále přitvrzuje a my se stále více – hlouběji a upřímněji – děsíme novověké zhůvěřilosti. Resnais v souladu s myšlenkou o dominanci a ovládnání, již *Můj americký strýček* představuje podrobný výklad, k vytváření emocí užívá krátké záběry či scény z černobílých filmů s Jeanem Maraisem a Jeanem Gabinem. Ty vkládá do tvaru barevného filmu. Resnais se tím vyhýbá přímého vytváření emoce. Diváka svého *Amerického strýčka* podrobuje „osvědčenému“ působení emocí vypůjčených ze starších filmů, a tím se jeho film stává spíše než strojem produkce emoce přehledem technik, kterými dějiny filmu vytvářejí emoce.<sup>191</sup>

Další podstatný rozdíl mezi *Kladivem* a *Strýčkem* tkví v povaze užitého mazadla filmových strojů. V případě *Kladiva* běží o výše popsanou, výtečně vazkou homogenní směs děsivého sadismu a slepé legislativy zvlhčenou a zvláčněnou penězi. Peníze, které procesy držely v chodu, zprvu pocházely od losinské paní, posléze pocházely z prodeje majetku zkonfiskovaného obětmi procesů. V případě *Strýčka* se jedná právě o ideu „Amerického strýčka“. Pro Jeana Le Galla – měšťanského syna, ambiciózního a úspěšného muže, který se narodil na ostrově kdesi na bretaňském venkově – je „Americký strýček“ někdo, na koho stále čeká. Jako malý čítával v koruně stromů komiksy o bohatém Zlatém královi z Ameriky. Navíc na ostrově, kde se narodil, jako malý s krumpáčem v ruce hledal zlatý poklad. Na každém ostrově je přeci poklad. A rodiče mu říkali, že má strýčka kdesi v Americe. Jean věřil a věří dodnes, že jeho strýček přijede a ukáže mu na ostrově místo, kde se poklad ukrývá. Pro

---

<sup>191</sup> Emoce jsou něco, co se učíme abychom, jejich prostřednictvím mohli komunikovat s druhými – ovládat je. Emoce se z filmů učíme, imitujeme je. Jsou proto, že jsou ve filmech. Jean Marais a Jean Gabin nejsou do filmu vestřiženi náhodou. Náhoda obecně nemá ve stavbě Resnaisově filmu místo. Když uviděla jedna ze tří hlavních postav – Janine Garniere – film s Maraisem, rozhodla se stát se herečkou. A také se jí navzdory svým rodičům stala. Určující setkání z hvězdou na plátně ovlivnilo její život jednou provždy. Další postava – René Ragneau – je od dětství zblázněný do všech filmů s Gabinem. Je mu jakýmsi mužným vzorem chování. Tito vestřiženi Jeanové demonstrují emoční předobrazy nejen Janine a Reného. Putují celým filmem, vyměňují si místo, motivují emoce i třetí postavy – Jeana Le Galla, pro kterého není určující film, nýbrž četba. Působí i na další postavy filmu. Každý máme svého *Jeana*, jednou zachmuřeného a dumajícího, zahnaného do slepé uličky, jednou charismaticky jednajícího. *Můj americký strýček* s velkou grácií, kterou bychom si mohli splest s krásou, ukazuje fungování filmového stroje.

otce Reného Ragneaua – venkovského zemědělce zarytě se bránícímu všemu modernímu – je Amerika místem, kam jeho bratr, Reného strýček, odcestoval s vidinou světlých zítřků. A skončil v Detroitu jako žebrák na ulici.

Na jedné straně metafyzická touha, jejímž předmětem je touha sama: s přibližováním se ke kýženému se neustále oddaluje setkání s kýženým. Na straně druhé vystřízlivění z této metafyzické touhy. Tyto představy se opakují u dalších postav: první u Janine Garnier, herečky a milenky Jeana Le Galla, druhá u jejího spolupracovníka a jejího milence Zambeauxe. Resnais vtipně ukazuje, jak se lidé řídí stejnými zákony, jak jejich jednání určují tytéž, jen nepatrně obměněné představy. Podobně jako je tomu u představ Jeanů – Jeana Maraise a Jeana Gabina. *Můj americký strýček je i tvůj.*<sup>192</sup>

## Tragická vzpoura proti stroji: neúspěch

Z mechanického soukolí *Kladiva* se vymyká jen postava sobotínského faráře Eusebia Leandra Schmidta, kterého hraje E. Cupák. Kněz na začátku filmu iniciuje čarodějnické procesy. To se stane po tom, co označí za čarodějnici žebračku, jež po svatém přijímání vyplivne hostii a schová do jí kapesníku. Udělala to na radu jedné kořenářky. Měla jí coby všelék vyměnit za hrách a ječnou mouku s majitelkou krásy, které se zarazila laktace. Když se procesy

---

<sup>192</sup> Jedním z vedoucích inženýrů mechanického vyprávění, variace a permutace nejen obrazů chování postav, jejich stereotypů ale též postav samotných je Vladimír Páral. Ještě silněji než v *Americkém strýčkovi* proniká permutace např. do *Soukromé vichřice* (Praha: Mladá fronta, 1967). Až na úroveň jazyka. Hlavními protagonisty jsou dva manželské páry: Vinšovi – Áda a Joža – a Nejtrovi – Joska a Ida. Román začíná manželskou idylou v obou domácnostech. Celý týden. Celé roky. A po nedělních večerech Vinšovi a Nejtrovi spolu pravidelně hrají kanastu. Vzniká afinita mezi Ádou a Idou a mezi Joskou a Jožou. Z Josky na Jožu dýchá dobrodružství. Poté se k nevydržení stupňují manželské stereotypy, dochází k akceptované nevěře a téměř po výměně domácností se vše vrací k počátečnímu stavu: máme své stereotypy rádi. Opět Joža s Ádou a Ida s Joskou. Mimochodem román *Soukromá vichřice* má podtitul *Laboratorní zpráva ze života hmyzu*, je členěn na stadia (zárodek nového *prvního stadia*, nové generace, nového manželského páru se opakuje v nepatrně obměněné podobě i na konci románu) a kapitoly jsou v souladu s touhou po objektivitě akronymicky nadepisovány písmeny a čísly, např. *J-7*. Páral podobně jako Resnais k člověčenstvu přistupuje s vědeckým (a též nakysle směřivým) odstupem, se znalostí zákonitostí či s jejich hypotézami, které chce před našima očima ověřit. Nekonečněkrát *ceteris paribus* opakovatelný vědecký experiment se ptá přírody, ohýbá jí. Rozum se ji pokouší srovnat s tím, co si o ní smyslel – tj. ověřit či vyvrátit hypotézu. Něco stále zkouší. Nenaslouchá – nýbrž vyslýchá. – – – Zvláštní je, že popisovaná nezaměnitelná specifická Páralových knih, tedy mechanické opakování, které při periodickém návratu k témuž mírně promění opakující se rys, je ztělesněn pouze v jediné filmové adaptaci – *Soukromá vichřice* (1967, rež. Hynek Bočan). Ostatní filmové adaptace (*Mladý muž a bílá velryba* (1979, rež. Jaromil Jireš), *Katapult* (1983, rež. Jaromil Jireš), *Milenci a vrazi* (2004, rež. Viktor Polesný)) potlačují formální mechaniku předlohy. Jakoby tvůrci těchto filmů cítili, že filmové tvary povstávají v drtivě převládající většině z mechanické říše a snažili se vymanit z jejího panství. Že by to bylo příliš mnoho mechaniky i na film?

rozeběhnou, Schmidt se vytrácí z děje.<sup>193</sup> Vrací se až v půlce vyprávění, kdy byl přítomen první sérii upálení. V očích žen zapálených na hranici pozná, že nebyly vinny. Je třeba vše zastavit! Stroj inkvizice je však, jak jsme viděli, pečlivě namazaný...

Cupák je vedví – ovšem jen na moment filmového času, neboť radostné otáčení mašinerie si mele svou. Vidím, že ty ženy jsou nevinny, a přeci nemohu protiřečit soudu a samotné církvi! Ty jsou řízeny přímo boží vůlí. Nemožnost rozhodnutí sdírá. Nemožnost sdírá rozhodnutí. Církevní otcí nade mnou, vnitřní zkušenost nevinny ve mně. A postava je vyprávěním opět opuštěna. A stroj běží rychleji. A hlučněji. A farář Schmidt coby Cupák se objevuje až na samém konci filmu: rozhodnut. Hraje roli v soukolí moci. A Cupák hraje: avšak nyní v průvodu vyslaném při upálení duchovního Kryštofa Aloise Lautnera je jeho postava již rozhodnuta. A to tak, že přijímá vinu. A odřikává Otčenáš ve světle plamenů a zvuku praskotu ohně po svém: „Otče náš, který jsi na nebesích, ... odpusť nám... Ne, neodpouštěj nám naše viny. Ani jim ani mě, protože jsme ve Tvém jménu zhřešili proti člověku.“

Tímto nepoetickým humanismem vrcholí film a vyprovází nás zpět do životů s cyklicky fedrovanou emocí tragična. Nenechme se však mýlit. Sadistické *Kladivo na čarodějnice* vůbec tragické není. Části jeho filmového stroje do sebe přesně zapadají, cykly se krásně opakují, stroj zkrátka radostně funguje. Tato mechanická radost nepochází jen ze sadismu, jímž je *Kladivo* vášnivě prodchnuto, nýbrž je symptomatická pro (filmovou) tvorbu obecně. Madeleine Chapsalová G. Deleuzovi říká:

*„A v souvislosti s Kafkou píšete doslova: 'Tento smysl pseudo-tragického nás ohlupuje. Kolik autorů znetvořujeme tím, že podsouváme dětinský, tragický pocit agresivní, komické síle myšlení, které živí jejich dílo.'*

G. D.: Základem umění je určitý druh radosti, dokonce právě toto je jeho smyslem. Nemůže existovat tragické dílo, protože tvorba je nutně radostí: umění je osvobozování, které všechno boří, v první řadě vše tragické. Ne, neexistuje smutná tvorba, vždy je to *vis comica*. Již Nietzsche řekl: 'tragický hrdina je veselý.'<sup>194</sup>

<sup>193</sup> Samozřejmě: proč by měl dále působit, když jeho hybnost byla v ten moment menší než hybnost postav, které jej obklopují.

<sup>194</sup> Deleuze, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Hermann & synové, 2010, s. 150.

## Všudypřítomný mechanismus?

Analogie mechanismu je to, co v *Kladivu* spojuje rovinu fikce a rovinu narace.<sup>195</sup>

Mechaničnost je totiž, jak jsme viděli, samotným principem výkonu moci a procesního práva ztělesněným a vykonávaným panem Bobligem z Edelstadtu. To je ještě posíleno faktem, že tento nelida není vyfabulován, ale že přímo náleží dějinám inkvizice. Na druhé straně je mechaničnost právě skrze formální opakování figur přítomna ve způsobu vyprávění. Proto vcelku nic nebrání tomu, aby se mechanismus vyprávění pomocí jednoduchých převodů a návazností spojený s mechanismem průchodu tématem (tedy postupem útrpného práva a stoupáním jeho aplikace po společenském žebříku) hladce, nerušeně a radostně otáčel.

Emoce vše prostupující a neustále se utahující mechaničnosti, ke které nás film tlačí, charakterizuje moderní utlačující systémy. Zde *Kladivo* trefilo hřebíček na hlavičku. Svým fungováním demonstruje nejen společenský systém, ale též povahu filmového umění, které z něj vyrůstá. Avšak chceme opravdu při sledování filmu, kdy téměř všechnu naši pozornost ve tmě slepě věnujeme svítícímu obdélníku a zvuku, který si s ním spojujeme, být jen dalšími kolečky ve fungování mechanismu filmu?<sup>196</sup>

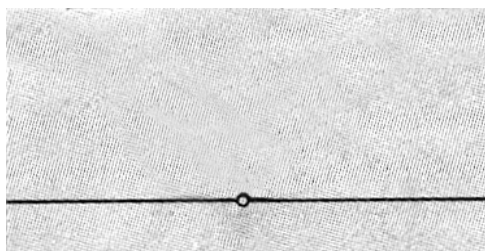
---

<sup>195</sup> Idea mechaničnosti však není vlastní pouze způsobu popisu světa, který nabízí mechanika sil a hmoty. Je přítomná také např. v ekonomickém popisu světa: ekonomické ukazatele právě svou měřitelností a materiálností nejsou vůbec nepodobné kauzálnímu, přísně deterministickému popisu světa, který nám předkládá fyzika.

<sup>196</sup> Zdá se mi, že větší odevzdanost smyslové pozornosti zakoušíme snad už jen v posteli.

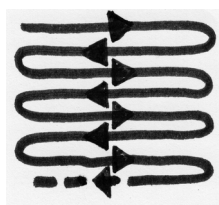
## II.

Čas?



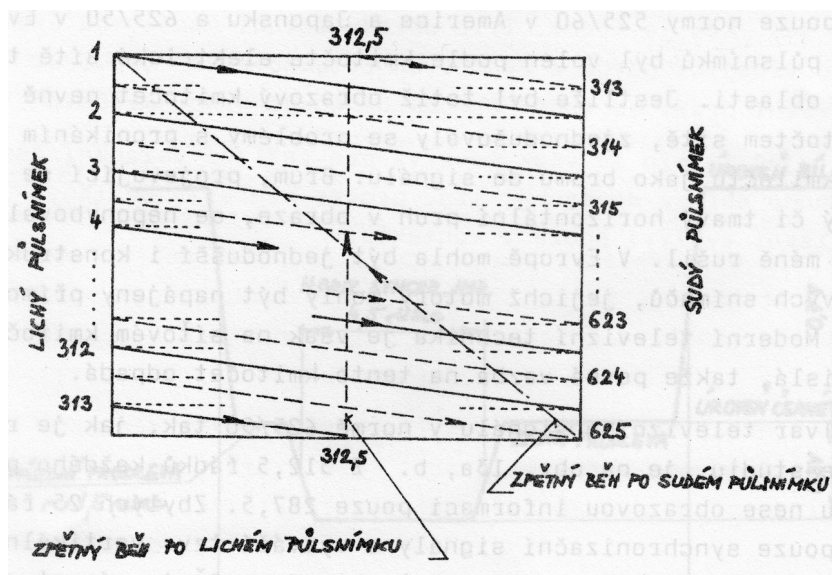
*Obrázek 0*

Ani není nutné psát popisek. Ihned je každému vše jasné. Vlevo *bylo*, vpravo *bude*. My – ono tady a teď – je tím puntíkem, prázdnou višňovou peckou. Ta předjímá a zároveň spojuje v jeden celek budoucí s minulým (retence a protence) a vytváří časové tvary – „byl jsem při tom“ – přítomnost. Čas spojujeme se čtením textu tak, jak jej zapisujeme v poslední době v Evropě. Nikoho nenapadne klást budoucnost na obrázku doleva. A přitom ani ne před dvěma a půl tisíce roky se používal bustrofédon: zápis znaků, který alternuje po řádcích jednou zápis zleva a jednou zprava, tak jako když se orá pole. Přeci se nebudu vracet *zpět*, abych mohl pokračovat *dál*.



Pecka se při orání pohybuje jako list řezající pily. Konvence se však ustálila na tom, že je pro nás přijatelnější voly neobracet, nýbrž je přenést po každé řádce opět na tu stranu, kde začíná řádka předchozí. To se netýká pouze psaním, kdy např. leváci píšící inkoustem si vždy píšící

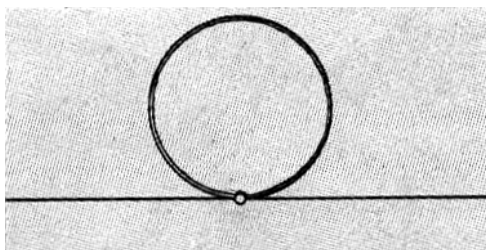
rukou rozmažou právě napsané. Či vizme klávesu na psacích strojích nebo na klávesnicích počítačů <RETURN> odvozenou z původního *carriage return*, návrat (tiskového) vozíku. Ale též se to týká např. klasického elektronkového vypisování televizního obrazu na luminiscenční vrstvu stínítka, kdy konvence skokového navracení oproti obracení zesložituje princip vykreslování. Přísná linearita písma se svým zahlazováním navracejícího pohybu je důležitější než přirozená logika práce.



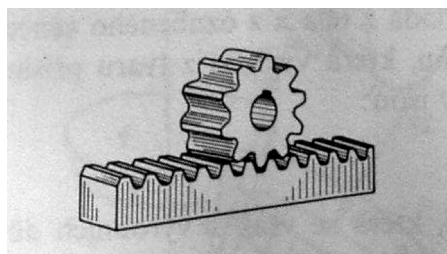
197

## Čas jako stroj

Viděli jsme, že v *Kladivu* je přítomen kromě pohybu po úsečce pohyb kruhový. Spojme tyto dva prvky do sebe a dostaneme tento jednoduchý stroj:



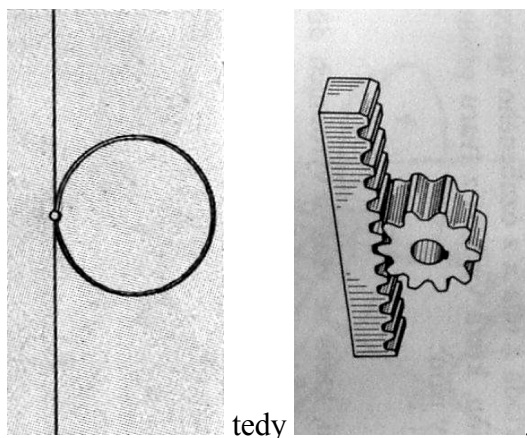
tedy



<sup>197</sup> Pešek, Josef: *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a H&H, 1993, s. 35



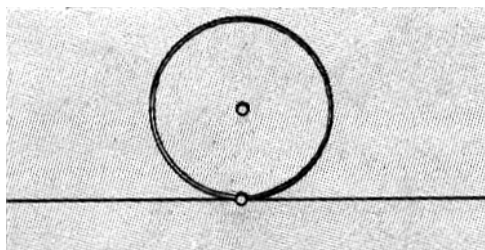
resp.



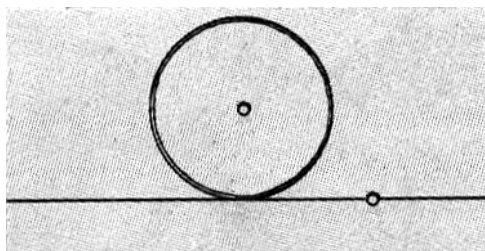
přičemž v *Kladivu* platí oboustranná implikace:

*postup vyprávění vpřed  $\Leftrightarrow$  (otáčení kola práva & stoupání statusu jednotlivých obětí inkvizičního tribunálu skrze společenské vrstvy).<sup>198</sup>*

Ve strojařské terminologii se díly tohoto mechanického spojení nazývají *hřeben* (linie) a *pastorek* (kruh).

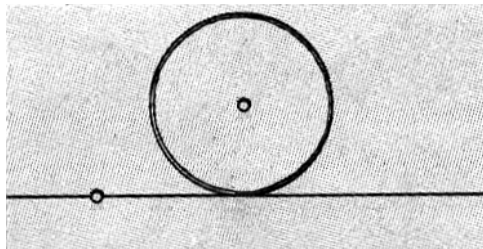


Otácejme pastorkem proti směru hodinových ručiček:



<sup>198</sup> Pevnou osu otáčení jsme umístili do středu ozubeného kola práva, které se točí doprava.

A nyní proti směru hodinových ručiček:



Tak. V podstatě není rozdíl, jestli otáčíme po směru či proti směru hodinových ručiček, že? Arbitrárnost pojmu „směr hodinových ručiček“ je zde zcela evidentní. Známe přesně princip chování tohoto jednoduchého stroje. Můžeme přesně vypočítat, jak moc se s otočením pastorku hřeben pohne. A jestli doleva či doprava, to rozhodne pouze znaménko. Svět strojů.

A dále: můžeme dokonce libovolně obracet fungování stroje, čímž v rámci tohoto uzavřeného systému stroje zaměňujeme příčinu s následkem. Můžeme pohnout hřebenem a vypočítat, jak se pohne pastorek, a tím můžeme obracet čas, neboť co to znamená zvrátit čas, když ne obrátit působení příčiny a následku? Známe-li koncové podmínky, můžeme pak zpětnou aplikací zákona přesně určit stav stroje v minulosti.

## Laplaceův démon

Představa světa jakožto stroje, v jehož rámci lze předpovědět budoucnost a i vrátit se zpět do minulosti, vyvrcholila s představou tzv. Laplaceova démona. Laplace předpokládal, že svět se řídí pohybovými zákony mechaniky. Pokud bychom dostatečně přesně a dostatečně jemně znali hybnosti všech částic a to i těch nejmenších elementů, ze kterých je sestavena živá hmota, mohli bychom předpovědět stav systému v budoucnosti či vrátit systém do minulosti.

Laplace říkal: stačí, abychom měli dostatek vstupních hodnot pro pohybové rovnice částic, které tvoří náš svět a z těchto rovnic pak můžeme odvodit, jak bude svět vypadat o nějaký čas

později, či jak vypadal dříve. Problém predikce byl tedy kladen v souvislosti s nedostatečnou mírou deskripce světa.

V absolutní míře Laplaceův démon není ve filmu možný. V hrubých obrysech jej však můžeme uslyšet v Čechovově hřebíku na začátku a konci povídky. To můžeme v nesčetných obdobích transponovat do všech dramatických umění. Filmový příklad – *Atlas mraků*.<sup>199</sup> Film se vlastně stane křížovkou s tajenkou. Tehdy, když pochopíme, že film je vlastně systémem zapadání jistých detailů do sebe. Tehdy, když pochopíme, tento systém spojuje napříč generace jednoho rodu a že je v každé této generaci ztělesněn tímtež hercem (Tom Hanks). Pochopíme-li zákonitost, kterou zde představují zákony dědičnosti a opakování jistých vzorců chování napříč generacemi, můžeme se v paradigmatu filmu pohybovat s přesností pavouka spouštějícího se a šplhajícího po nitce, kterou sesnoval svými bradavkami.

V jisté době vidíme Laplaceova démona též ve zdánlivé neměnné opakovatelnosti filmového díla zapříčiněné jeho technickým záznamem. *Obrázek 0* ukazuje totiž nejenom zaběhnutý model času. Bývá též kladen do analogického vztahu s rozvinutým filmovým pásem, nataženou videopásku či lineárním čtení dat videa při jejich přehrávání. Tato pohříchu neproblematizovaná analogie ze zavinutého, odvíjejícího a navíjejícího se či víceméně arbitrárně rozházeného po cylindrech harddisků vytváří jedním pohledem přehlédnutelnou linii. Čas, který se řídí jednoduchými pohybovými zákony mechaniky... Další semeníště, odkud může vyrůst Laplaceův démon, samozřejmě představuje žánr ve filmu. Opět zákon.

## Práce démona

To, že démon má podobu zákona, neznamená, že by byl zákon démonský nebo že by démon představoval cosi špatného: daimón je to, co stojí mezi bohy a člověkem, není to krásné ani ošklivé, dobré ani špatné, smrtelné či nesmrtelné: stojí mezi protiklady.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> *Cloud Atlas* (2012, rež. Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski).

<sup>200</sup> Daimón je spojení, třetí prvek. Jedním z daimónů je Erós. Iracionální hybná síla rozumových schopností a činnost. Vede Sókrata v jeho myšlení. A nejen Sókrata. A Erós není krásno nýbrž *touha* po krásnu (Platón: *Symposion*. Praha: OIKOYMENH, 2000). A zákon je tu, aby se dodržoval – a též překračoval (např. G. Bataille: *Příběh oka*).

Podívejme se, jak démon pracuje. Příklad z klasiky – *Závrat*.<sup>201</sup>

Celý příběh není důležitý. Podstatné je to, že jsme jím vedeni jako na drátkách k podstatě podivného chování (fingované) manželky podnikatele Elstera a její (sebe)vraždy ne příliš obvyklými ale přesto přísně logickými cestami – zákony. Pozoruhodná je scéna, kdy v druhé části filmu bývalý detektiv John Ferguson coby Pygmalion čeká v pokoji na Judy. Ta se podobá ženě, kterou miloval. A nyní je kosmetickými zásahy a volbou oblečení připodobněná téměř dokonale svému předobrazu, kterým byla podnikatelova manželka.

Je noc. Ferguson s Judy strávil celý den vybíráním šatů, bot a účesů, které nosila mrtvá manželka podnikatele a které má na sobě každou chvíli Judy přinést. Aby se podobala paní Elsterové. Ferguson je nedočkavý. Chodí nedočkavě po jejím malém hotelovém pokoji. Už by tu měla být. Zdalipak bude vypadat jako má mrtvá láska? Slyší auto. To bude určitě ona. Hlavu strčí mezi závěsy. *Divák nevidí to, co on vidí na ulici*. Dalších pár záběrů z pokoje. Judy konečně přichází. Dveřmi pokoje.

Stroj filmu nás ochudil o jistý druh plasticity podání, přiškrtl svou štedrost, kterou sytí naši zvědavost. Po střihu, kde *měl* následovat záběr pohledu na ulici s přijíždějícím autem vezoucím Judy proměněnou v paní Esterovou, *právě proto*, že zůstáváme s Fergusonem *uvnitř* pokoje, zažíváme extázi. Stojíme vně systému (ek-stasis = vně-stav). V extázi můžeme pohlédnout na Laplaceova démona. Je to první fáze rozpoznání tvaru filmu jakožto tvaru, tedy první krok, který děláme vůči filmu blíže tím, že se mu odcizíme. Jedná se o extázi z chybění, nikoli z nějakého dodání něčeho navíc či překročení jisté míry. Extáze z askeze. Nikoli frustrace. Così jen jako ozvěna<sup>202</sup> momentu zklamaného očekávání.

<sup>201</sup> *Vertigo* (1958, rež. Alfred Hitchcock).

<sup>202</sup> Přestože se nacházíme v doméně obrazů, záměrně užívám akustického slovního obrazu (ozvěna) a ne vizuálního (stín). Jak stín tak ozvěna jsou jakýmsi odvozeným zeslabeným důsledkem či méně hodnověrným otiskem původního jevu (zvuku, hmotného předmětu). Stín je však něco pokoutného či neblahého – představuje temnou stránku věcí. V ozvěně můžeme alespoň slyšet *hlas nymfy* Echó, která jako trest za svou upovídanost (svými řečmi zdržela Héru pronásledující svého nevěrného Dia) musí opakovat slova druhých. (Ani ozvěna však není prosta jisté „temnoty“: nymfa Echó se tak soužila z nenaplněné lásky k Narkissovi, který lásku k druhým vyměnil za lásku ke svému vlastnímu odrazu ve vodě, že se z ní nakonec stal pouhý hlas.) Ještě důležitější je však skutečnost, že stínu věcí si můžeme nevšimnout. A to tehdy, kdy se věci nachází buď v difúzním světle či když jsou vzhledem k pozorovateli nebo on vzhledem k nim v silném protisvětle. Ozvěna ke svému přirozenému vzniku potřebuje omezení prostoru a roste s jeho majestátností (les, hory), která je nepřehlédnutelná a která činí z ozvěny spíše součástí odrazného prostoru, kde vzniká, než pouhý přivažek zvuku, jež násobí. Stín je vždy jeden, ozvěna opakuje zvuk tak často, dokud jej zcela nepohltní okolní energie. Analogií stínu v akustice je spíše ekvalizér.

Tato extáze ještě nevytváří diskontinuitu, zlom, trhlinu. Nemusíme proto ještě vědomě vnímat tvar filmu. V tomto případě se rodí jen podivnost, kterou Hitchcock vytváří kromě této ještě jinými technikami. Např. slavný pohled dolů vnitřkem věže evokující Fergusonovu závrať. (A říkáme si: jak to ten Hitchcock udělal?) Slavná kombinace zoomování a odjezdu kamery či zmíněný závan klaustrofobie v pokoji Judy náš činí citlivými, otevřenými vůči samotnému filmovému tvaru – mechanismus nás totiž nepustí: chce, abychom cítili a mysleli podle něj. V popisovaných momentech jako kdybychom si uvědomili, že se ocitáme ve fyzickém kontaktu s něčím živým, že se rozpustily mechanické převody a že se dotýkáme polopropustné buněčné membrány organismu.

## Démonická vzpoura proti stroji: vznik dějin

Když se obrátíme (k filmu) tímto směrem, uděláme obrovský krok, který bychom mohli srovnat s proměnou předdějinného člověka, který vstupuje v dějiny. Předdějinný člověk žije v generativním a vegetativním koloběhu času v rámci udržované tradice. Nejedná se zde o neměnnost, vždyť i on zná např. převratné vynálezy, avšak každá činnost je vztažená právě k udržování koloběhu práce, kterou člověk akceptuje, za účelem „udržování životního plamene.“<sup>203</sup>

Dějiny vznikají s tím, jak se objevuje politický život. Člověku již nejde pouze o existenci sebe a svého domu, nýbrž se obrací směrem k druhým, k tomu, co se blíží *lidské* nesmrtelnosti. Politický život, který má přímou souvislost s životem filosofickým.

„Protože rodina je původním místem práce, rozvíjí se politický život, život v *polis*, sice na nutném podkladě rodinného domu *oikos* (domu, domácnosti), ale v protikladu k jeho uzavřenému generativnímu soukromí a [s] vůlí k veřejnosti, která je kontinuitou, již tvoří a udržuje svobodná lidská aktivita. Tato nová lidská možnost spočívá ve vzájemném uznání rovných a svobodných, uznání, které musí být *konáno*, v němž aktivita nemá ráz vynucené námahy, jako je práce, nýbrž manifestace *dobrosti*, předvedení toho, čím člověk může být v závodu se sobě zásadně rovnými. To však znamená zároveň: bytostně žít nikoli ve způsobu *akceptace*, nýbrž *iniciativy* a

<sup>203</sup> Patočka, tamtéž, s. 48

přípravy, *vyhlížení příležitosti* k činu, naskytujících se možností; znamená to život aktivního napětí, krajního rizika a neustávajícího vzmachu, kde každá pauza je nezbytně již slabostí, na kterou číhá iniciativa druhých.<sup>204</sup>

Jaký to má důsledek na naše vnímání filmu? Především si můžeme uvědomit, že zmíněná „plasticita podání“ a dřívější *akceptování* systému filmu, má, jak říká Patočka, „ráz vynucené námahy“. Tuto námahu vykonáváme například tehdy, pokud ve filmu mluvíme o žánru či o hladkém vyprávění. Film tedy není svou podstatou zábava, při které si odpočineme, abychom mohli příští den zpět do společenského pracovního soukolí. To si můžeme oměřit kdykoli, když z jakéhokoli vnějšího důvodu nemůžeme „dokoukat“ film. Frustrace z toho, že filmový mechanismus do sebe a do nás „nezaklapl“ všemi svými částmi, se rodí z energie, kterou jsme vložili do aktu vnímání a dekodování filmu: doufali jsme, že oním „zaklapnutím“ se nám vynaložená energie vrátí. Zjišťujeme však, že jsme ji nadobro vyplývali.

Film tedy není místem směny. A to ani energií a prostředků. Film, prožijeme-li onu extázi, která nás může přivést k otevřenosti k samotnému tvaru, k paměti, k „dějinám“, již nikdy nebude tímtéž. Přestaneme se v kině dokolečka pachtit s herci, žánry, koherencí vyprávění apod. Film se nám nestane ničím jiným než filmem, místem „manifestace *dobrosti*... *příležitosti* k činu... krajního rizika a neustávajícího vzmachu.“

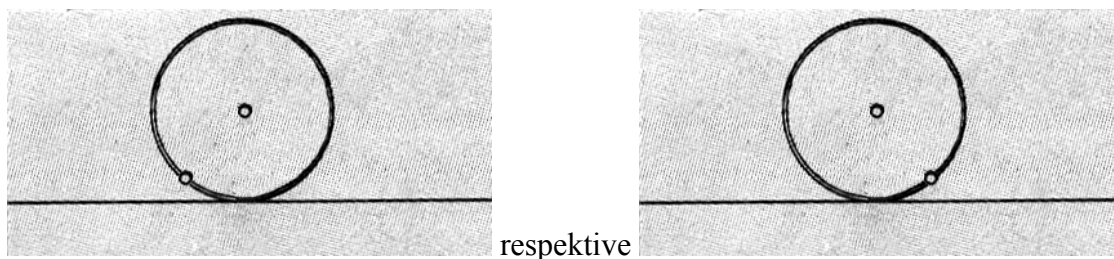
## Geneze času od mechanického k živlovému

Co se stalo na samém konci *Kladiva*? Eusebius Leandr Schmidt,<sup>205</sup> *homo faber*, iniciátor procesů a vlastně samotného vyprávění, geneticky přísluší k prototypu kruhu. procesy se totiž děly pod hlavičkou církevní ortodoxie. Na začátku filmu tedy samotný kruh pohání, na konci je sám jím vlečen, neboť se ocitá v právním a mocenském soukolí, ze kterého nemůže nijak uniknout. Na začátku byl podobný pastorku, který pohání vyprávění. Na konci filmu pastorem již *de facto* není. Vyprávění jej totiž vleče místo toho, aby on jej s nejlepšími úmysly vedl tak, jak by pastýř vedl své stádo. Hřeben začal pohánět pastorka. Obrácení příčiny a následku.

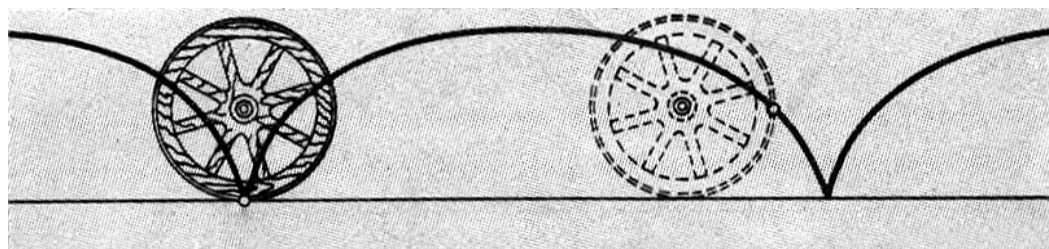
---

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 49.

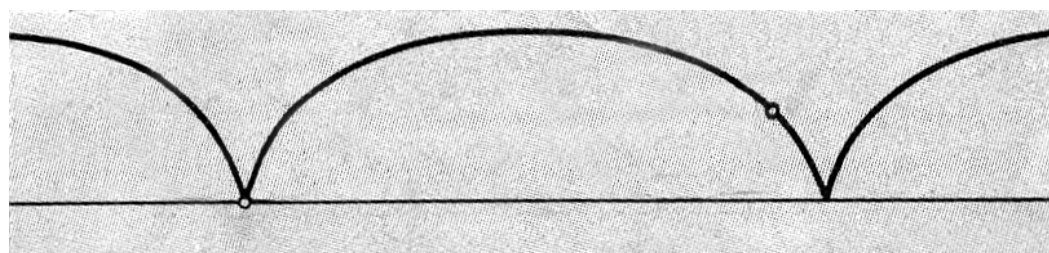
<sup>205</sup> Česky: Kovář.



Dokonce je velice dobře možné, že Schmidt ztrácí svůj pevně umístěný střed: svévolně totiž překrucuje Otčenáš, základní křesťanskou modlitbu a jako kolo bez čepu se nekontrolovaně pohybuje po páteři<sup>206</sup> příběhu. Jednou se s příběhem potká a poté je jím odmrštěn, aby se s ním opět potkal:



Kotálnice, po které se bývalý pastorek pohyboval, se nazývá cykloida.

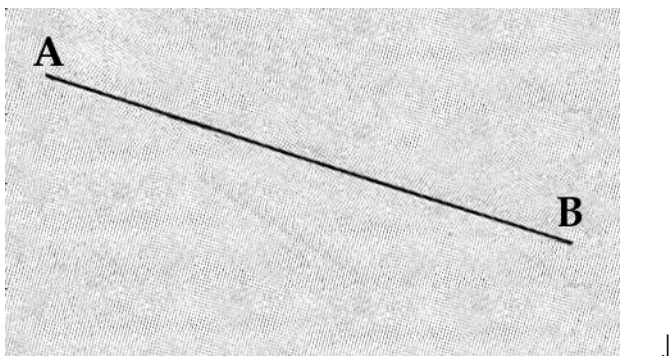


Obrázek 1

Často se využívá v mostním stavitelství, protože konstrukce v jejím tvaru unese po své délce velkou zátěž. Mějme neustále na paměti, že jde o model času postavy vzhledem k lineárnímu, „objektivnímu“ času příběhu. Schmidt se k němu přibližuje a opět se od něj vzdaluje. Na moment se zabydlí, aby se svým vnitřním valivým pohybem od něj vzdálil.

<sup>206</sup> Slovo „páteř“ označuje Otčenáš, nejvíce opakovanou křesťanskou modlitbu. Z latinského *Pater noster* (Otče náš...). Mechanické spojení s cyklicky se opakujícím pohybem paternosteru je zřejmé samo sebou. Domy s cyklickými výtahy se samy modlí.

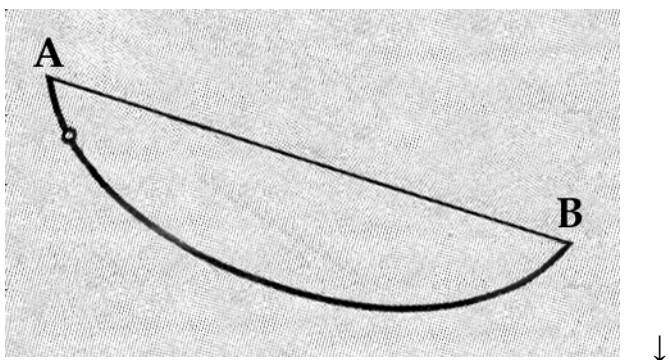
Existuje úloha o brachistorchroně.<sup>207</sup> Po jaké křivce se bude pohybovat těleso v homogenním gravitačním poli, jehož síla působí ve směru šipky ↓, aby co nejrychleji urazilo vzdálenost mezi body A a B?



Třecí síly se zanedbávají. Nacházíme se totiž v zlatém období newtonského paradigmatu.

Výsledek?

Takovýto tvar brachistorchrony:



Tedy nikoli nejkratší dráha. Vypusťme „kuličku“ z bodu A po této nově vzniklé křivce. Sklon a délka křivky způsobí pomocí gravitace maximální zrychlení „kuličky“ za podmínky, že se délka této křivky prodlouží co nejméně. Vzniká optimum mezi délkou křivky a jejím zakřivením.

<sup>207</sup> Brachistos – nejkratší, chronos – čas.



Johann Bernoulli,<sup>208</sup> který úlohu vymyslel, dokázal, že touto křivkou nejkratšího času je právě cykloida, avšak cykloida obrácená podle osy kutálení (tj. osy „příběhu“). Není to nejkratší možná vzdálenost, avšak nejkratší možný čas. Vidíme, jak se model času, vzhledem k výchozímu *obrázku 0* začíná proměňovat: *prohýbat*. Tím, jak jsme se přiblížili „žitému“ modelu času.

## Zúžení potrubí, vznik víru

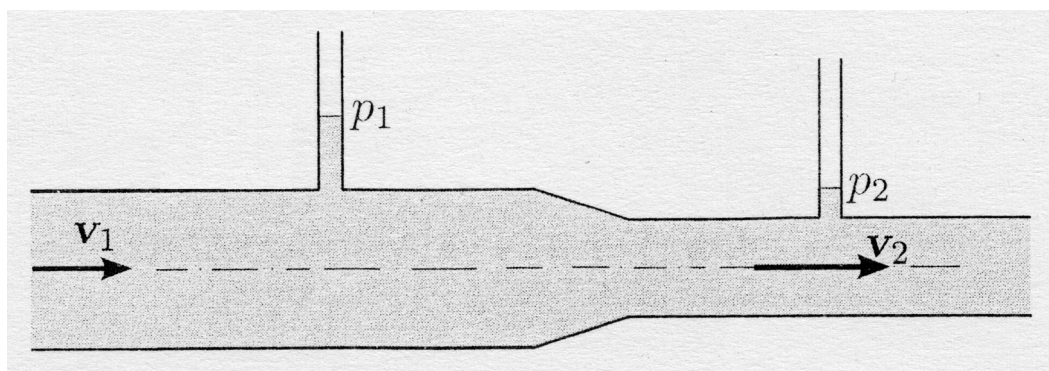
Johann Bernoulli měl syna Daniela.<sup>209</sup> V jeho knize o hydrodynamice se nachází známá Bernoulliho rovnice, která popisuje vztah mezi tlakem a rychlostí kapaliny. Jejím důsledkem je takzvané hydrodynamické paradoxon, což je skutečnost, že pokles tlaku v proudící kapalině je přímo úměrný nárůstu druhé mocniny rychlosti proudění kapaliny. V užší části trubice, kde kapalina proudí rychleji, je v kapalině menší tlak.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> (1667–1748)

<sup>209</sup> Daniel Bernoulli (1700–1782) byl též excelentní matematik – jako jeho otec a jako jeho strýc Jacob (1655–1705). Johann Bernoulli žárlil na matematický talent jak svého bratra, tak svého syna. Chtěl Danielovi ukrást jeho knihu o hydrodynamice, což se mu nakonec nepodařilo, a tak zakladatelem tohoto oboru se stal právě Daniel Bernoulli.

<sup>210</sup> Andrej Arseněvič Tarkovskij k tomu říká: „Právě čas zapečetěný v záběru diktuje režisérovi tu či onu metodu montáže. Proto se spolu nesestřihávají záběry, v nichž je zachycen principiálně různý charakter proudění času. Tak například není možné spojovat reálný čas s umělým, podobně jako není možné spojit vodovodní trubky různého průměru.“ (Tarkovskij, Andrej: *Kráska je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967–1986*. Příbram: Camera obscura, 2005, s. 46.) – Metaforu vodovodních trubek užívá i J. Kučera, který bezděky – protože z minulosti – komentuje trubkovou metaforu Tarkovského: „Ve výkladech o stříhové skladbě se jednostranně a povrchně zdůrazňuje postupnost záběrů: následující záběr přebírá dění, pohyb, tvar atd. záběru předešlého jako nějakou štafetu. Tento úkol vazba samozřejmě má. Záběry z tohoto pohledu připomínají řadu do sebe zasunutých rour, jimiž proudí voda. *Autoři filmů prvního období kinematografie si všimli jen této funkce záběru.* (Zvýraznil O. V.) Postupně však záběry přijaly i druhou, dnes již nezbytnou funkci, totiž funkci protikladnosti. Ta je vždy ve vazbě záběrů přítomná. Obě funkce se vzájemně doplňují. Nikdy nejsou v rovnováze, vždy je jedna z nich silnější než druhá. To, co odůvodňuje kterýkoli záběr, je jeho rozdíl od předešlého a opozice k němu, nikoli shoda s ním. Kdyby divák neočekával a nepožadoval pokračování, „něco jiného“, tedy „něco nového“, neseseděl by v kinu a další záběr a záběry by ho prostě nezajímaly.“ (Kučera, tamtéž, s. 32.)



Zde se pomalu dostáváme ven z klasické mechaniky. Bernoulliho rovnice platí pro ideální kapalinu – pro takovou, která nemá vnitřní tření a je dokonale nestlačitelná. Taková kapalina se však v přírodě nevyskytuje. A zákony se beze zbytku řídí pouze kapalina ideální. Pohyb vazké kapaliny (té, která má vnitřní tření) lze v sice v mnohých případech popsat hydromechanickými zákony. Co však na základě měření a výpočtů již nelze přesně určit, jsou například podmínky, za kterých vznikne v trubici proudění laminární (hladké) a za kterých turbulentní (vířivé).<sup>211</sup>

„Předpoklad, že čím přesněji budeme měřit, tím přesněji budeme předpovídat, je iluzí.

Samozřejmě: vědci si vždy byli vědomi, že nejsou Laplaceovští démoni, že nemůžeme měřit zcela přesně. Věřilo se nicméně, že čím přesněji změříme počáteční hodnoty, tím přesněji budeme znát následující průběh. Otázka pouze zněla: jak přesně je třeba změřit výchozí parametry? Stačí na čtyři, šest, osm desetinných míst? Odpověď zní: museli bychom znát výsledky absolutně přesně. Odchylna na kterémkoli desetinném místě může (nemusí!) mít doslova nedozírné následky.

To je tedy efekt motýlího křídla: jeho mávnutí v Evropě může, za určité situace, rozhodovat o vzniku uragánu v Americe. Naše informace by musela být nekonečná: na nekonečně mnoho desetinných míst. To ovšem je nejen prakticky nedosažitelné, ale i principiálně nemožné: jak víme z principu neurčitosti, nemá takový požadavek na přesnost žádný fyzikální smysl. My jsme si to mysleli, protože existují soustavy, které se pohybují v takových časových měřítkách, jako je ta planetární soustava, kde doba,

<sup>211</sup> Během laminárního proudění se vrstvy kapaliny vlivem jejího vnitřního tření vůči sobě rovnoměrně posunují a proudová vlákna mají v kapalině stálý tvar – vrstvy blíže středu trubice mají větší rychlost než vrstvy blíže stěně trubice. Během turbulentního proudění se rychlost proudících částí nepravidelně mění, stejně tak tvar proudových vláken, které se proplétají a mísí a vznikají samoorganizované struktury – turbulence.

kdy drží ty dva počáteční průběhy pohromadě, je velice dlouhá. Proto lze vyslovit předpovědi zákrytů planet na celá léta dopředu. Tak dalece, že jsme takové výpočty považovali za vědecký fakt a zapomněli, říká Gleick, že jde opět jen o 'předpověď', ve smyslu aproximativního, pravděpodobného bádání, tak jako u počasí.<sup>212</sup>

## Konečně ve vodě

Uzbeckým filmem *Nežnost*<sup>213</sup> protéká voda řek. Celý Taškent stojí na tocích řek. Víří v nich víry. Je léto a kluci s dušemi od traktorů do vody skáčou. Plují v duších po proudu. Party po sobě střílí prakem. Voda je kalná a rychlá z hor. Točivá. Tok se zužuje a rozšiřuje. Zatáčí. Zrychluje a zpomaluje. Sandžar je o chlup starší než ostatní kluci a také největší frajer: má černou duši natřenou, okrášlenou bílými proužky, které vypadají jako paprsky slunce prázdného středu traktorové duše, toho místa, kde se nachází osa otáčení pneumatiky v kole. Nechá kluky plavat. Ti na něj čekají. On se seznámí s Lenou, která na břehu řeky ve stínu stromů na někoho čeká. Povoží ji na duši a rázem je jiný. Nebaví ho rychlost živlu, kluci v plavkách, duše od traktoru. Začíná kouřit, denní party vymění za večerní párty, je sám a duchem jinde. Náhodou se s Lenou potkává. Je přátelská. Víc nic. Sandžar snad ani neví, co víc by mělo být. „Láska (...) je pouze klam a přetvářka, až se mi ani žít nechce,“ říká jednou v noci dvěma holkám v autobuse. Ale nezabije se.

Leně je o něco víc než Sandžarovi. Čeká na Andreje, který uletěl. A Sandžar samozřejmě žárlí. Žárlí také na Timura, kterému je víc než jemu a Lena jej k sobě pustila více než jeho. Timur samozřejmě také ví o existenci nějakého Andreje. A také žárlí. Lena toho moc nenamluví. Je krásně krásná. Úběžník tužeb dvou mužů. Anebo přesněji jednoho muže – Timura – a jednoho chlapce – Sandžara, který se den ze dne silou lásky stává více a více mužem.

Jednoho dne jede pár kamarádů, tři páry, autem na výlet na vesnici. Jedním z párů je Lena a Timur. Ale je to mezi nimi nějaké zacpané. Ve vzduchu se stále vznáší neviditelná představa Andreje. Je horko a dusno. Ve vesnici též bydlí dívka Mamura. Kamarádi vyráží z vesnice na

<sup>212</sup> Neubauer, „Základy biologického myšlení 9–10“, tamtéž.

<sup>213</sup> *Nežnost* (1966, rež. El'ěr Išmuhamedov).

pěší výlet. Slunce hřeje. Naleznou jeskyni, na jejíchž stěnách jsou nakresleny obrazy starého člověka. Je tu chladno. Společný rozhovor neustále radostně kolotá. Timur se osmělí. Chtěl by Leně něco nabídnout. Lena ví co.

„A jaká je tedy tvoje odpověď?“

„Ne.“ Ale přesto má Timura nějak ráda. Na konci jeskyně objeví světlo. Všichni vycházejí z jeskyně na světlo. Rozhovor stále kolotá.

Timur se ptá Mamury, jestli byla na karnevalu. Nebyla. Zaručeně prý tam musí. Sbližuje se s ní. Dělá to možná schválně, natruc Leně. Kdoví. Lena je víc žena než Mamura. Mamura je dívka, která se už už stává ženou. Výlet končí. Za nějakou dobu navštíví Mamura Timura v Taškentu. Už je ženou. Láska k němu jí v ní přetvořila. V Taškentu je zrovna karneval. Mohli by jít spolu, navrhuje měkce rozechvělá Mamura. Timur se rozpláče: Lena tragicky zemřela. Nemůže jít. Mamura je sama a pláče. Je večer a prochází rozdováděnými davy na karnevalu, kde hudba víří. Pláče. „Slečno, neplačte, je přeci karneval!“ Říkají jí v davu lidé. V davu se objeví i Sandžar. Raduje se. Je přeci karneval. Je vesel. Tančí sám. A říká Mamuře: „Slečno, neplačte!“ Mamura se na něj podívá. Sandžar se na ní podívá. Vykročí jeden k druhému? Hudba se mění, zvuk přestává být kontaktní. Záběry ohňostroje. Záběry z minulosti: Sandžarova chlapectví, Lenina dětství, které prožila od pěti let s Andrejem. Konec.

Všechny tři hlavní postavy *Něžnosti* – Sandžar, Lena a Mamura, kterým jsou ve filmu věnovány *nestejně dlouhé* kapitoly – podstupují cosi, co by bylo u starých doprovázeno přechodovým rituálem.<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Je to přechod, o kterém mluví Kainar v básni *Stříhali dohola malého chlapečka*:

„Stříhali dohola malého chlapečka  
kadeře padaly k zemi a zmíraly  
kadeře padaly jak růže do hrobu  
Železná židle se otáčela

Šedaví pánové v zrcadlech kolem stěn  
Jenom se dívali Jenom se dívali  
Že už je chlapeček chycen a obelstěn  
V té bílé zástěře kolem krku

Jeden z nich Kulhavý učitel na cello  
Zasmál se nahlas A všichni se pohnuli  
Zasmál se nahlas A ono to zaznělo

Sandžar opouští „ostrov dětství“. V podstatě týž, na kterém se narodil Jean LeGall a nahlédl na něm ideu „Amerického strýčka“, která jej přesahuje a žene každý den stále dál. Sandžar opouští vodní živel a oddělenost, kterou vytváří, od prvního okamžiku, kdy spatřil Lenu. Od této chvíle již žádné chlapecké hry. Kouřit. Být sám. Dumat.

Mamura se ve filmu poprvé objevuje jako dívka. A slzy, které na konci filmu prolévá jsou již slzy ženy. A Lena zemřela: nemohla opustit Andreje, přítele se svého pohnutého, válečného dětství. Byl pro ní šťastným „ostrovem dětství“, který neuměla opustit pro druhé, nové lásky. Nezemřela právě proto, že nebyla schopna vykonat cestu za okraj svého dětství, a tak místo toho vykonala cestu za okraj světa?

---

Jako kus masa když pleskne o zem

Francouzská výprava v osmnáctsetřicetpět  
Vešla do katakomb křesťanské sektičky  
Smích ze tmy do tmy a pod mrtvý jazyk zpět  
Je vždy kus masa jež pleskne o zem

Učeň se dívá na malého chlapečka  
jak malé zvíře se dívává na jiné  
Ještě ne chytit a rváti si z cizího  
A už přece

Ráno si staví svou růžovou bandasku  
Na malá kamínka Na vincka chcípáčka  
A proto učňovy všelijaké myšlenky  
jsou vždycky stranou A trochu vlažné

Toužení svědící jak uhry pod mýdlem  
Toužení svědící po malé šatnáře  
Sedává v kavárně pod svými kabáty  
Jako pod mladými oběšenci

Sťíhali dohola malého chlapečka  
Dívat se na sebe Nesmět se pohnouti  
nesmět se pohnouti na židli z železa

Už mu to začalo“ (Kainar, Josef: *Nové mythy*. Praha: B. Stýblo, 1946)

V *Něžnosti* tento přechod samozřejmě nenachází výraz v rituální formě postřížin. Kainar je však melancholik a v básni kreslí obraz tmavým valérem ztráty a dospělé zlomyslnosti a závisti dětem. A dokonce ani „toužení svědící“ neblaží: krásná šatnářka v kavárně sedí pod kabáty coby pod mladými oběšenci.

## Dva příklady konce filmů ve vodě

Na konci filmu, v předělu mocném jednu filmovou slepku, zažíváme *téměř* katastrofu, náhlou kvalitativní změnu. Střetávají se hledající Sandžar a hledající Mamura. Kdyby byl záběr s Mamurou byť o kousíček delší či kratší, viděli bychom její zájem či nezájem o tuto katastrofu; kdyby byl následující Sandžarův detailní záběr na svém začátku delší nebo kratší, znali bychom též jeho postoj ke katastrofě, kterou (možná) započal tím, že Mamuře řekl: „Neplačte.“ Ale nedozvíme se nic. Třeba až v dalším filmu.

Asi by se řeklo: otevřený konec filmu. Jako když hudba nekončí v tónice. Plagální kadence. Emoce: znepokojivost až rozháranost či tajemno až temno. Nebo: nevěděl jsem, jak to celé ukončit? V těchto koncích cosi probleskává či cosi potemňuje. – *Bůh* ví co.

Podobně jako v *Trosečnickovi*<sup>215</sup>. Chuck Noland strávil coby trosečník čtyři roky na opuštěném ostrově. Ve své rodné zemi byl prohlášen za mrtvého. Žena, se kterou se velice milovali a jejíž představa mu pomohla přežít na opuštěném ostrově, si našla jiného muže a má s ním děti. Pohřbili ho. Noland se vrátí. Šok. Se svou bývalou ženou chtějí začít nový život. Ale pak si oba uvědomí, že přes obrovskou lásku, která mezi nimi hořela, se již zavřela voda. Kontinenty se pohnuly. Noland jede autem v celkovém záběru po silnici – Amerika. Elvis zpívá: „... adresát neznámý, taková ulice ani směrovací číslo neexistuje...“ (písnička *Return to sender*). Noland stojí na křižovatce čtyř cest. Kam dál? Náhodou potkává vcelku sympatickou ženu, ve které poznává svého „anděla“. Ona totiž vyrábí plechová andělská křídla, které se důmyslným řízením náhody ocitly i na jeho ostrově. Ona odjíždí jednou ze čtyř cest. Noland – pan Ne-zem – se rozhlíží. A kam dál? Za ní? Nebo? Konec filmu.

*Něžnost* je však jemnější. Stačilo by totiž, aby byl *Trosečník* o pár záběrů delší, a ihned bychom věděli, kam se figura hne. Nolandova figura se prostě hnout musí. Tvar vyprávění, který jí nese, to vyžaduje. Je třeba zacelit neúplnost.

Ambivalence, která vzniká navýsost něžně provedeným střihem, nám ve filmu *Něžnost* ukazuje, jak prostým hospodařením s časem, elementárním prodloužením či zkrácením pohledu jedné či druhé popřípadě obou postav měníme skutečnost. Na koncích těchto dvou

---

<sup>215</sup> *Cast Away* (2000, rež. Robert Zemeckis).

filmů je vidět, jak odlišnou představu o čase jejich autoři mají, přestože v obou případech jde o konce „otevřené“.

## Bifurkace – příznak živlu

U *Trosečníka* se na konci setkáváme s dvěma překříženými liniemi cet, které tvoří křižovatku. Člověk stojí v jejich průsečíku coby odemykající prvek v geometrické pravidelné síti okamžiků, které jsou těhotné svobodným, tedy odpovědným rozhodováním. Bud' – anebo. Ostré hranice mezi možnostmi zobrazenými a proto podmíněnými prostorovým rozvržením cest. Noland tam stojí sám. Rozhodnutí se tak týká výlučně jeho kroků. Právě on je středem křižovatky. Místo zatěžkané svobodou individua. Záběr z nadhledu, kamera na jeřábu, pohled na svět, který je lidské perspektivě nedostupný. Jakési „odzoomování“ od člověka. Pokus o objektivitu. Neosobně věje vítr tam nahoře. Člověk stojí na kohortě vlastního životaběhu.

V *Něžnosti* představuje popsáný moment konce filmu bifurkační bod. Nikoli výběr na základě odpovědnosti, která má kořeny v porovnávání možných cest, v jejich zvažování či – v lepším případě – pseudonáhoda, která je motivovaná podvědomými motivy Nolanda. Bifurkace je moment, ve kterém vzniká více než jeden možný směr nepředpokládaného vývoje. Tím se do světa, který zkoumají exaktní vědy, zavádí pojem minulosti, který byl donedávna vlastní pouze společenským strukturám. „Minulost je zahrnuta, budoucnost zůstává nejistá. To je význam šipky času.“<sup>216</sup> Nic neumožňuje předpovědět, zda-li se Sandžar vydá za Lenou či Lena za Sandžarem, oba za sebou vzájemně a zároveň či o sebe již více nezavadí. I kdybychom přešli na mikroskopickou úroveň (na úroveň jednotlivých filmových okénka), i kdybychom rozkrájeli výrazy Sandžara a Leny na prvočinitele, i kdybychom se ponořili do jemností rozlišení obrazu a začali přebírat jeho zrno, nezjistíme, co se stane. Příčinnost zde nenalézá své místo. Ani kdybychom celou situaci mnohokrát opakovali (což sice zde zní absurdně, avšak věda založená na experimentu s přírodou to vyžaduje) nestane se, že by se po dostatečném opakování statisticky vyvážil poměr všech možných vyústění bifurkačního bodu.<sup>217</sup> Nesouměrnost, narušení symetrie jsou příznačné pro život.

<sup>216</sup> Prigogine, Ilya; Stengersová, Isabelle: *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 266.

<sup>217</sup> DNA je levotočivá. Ulity se točí více jedním směrem. Atd.

Bifurkačním bodem je třeba též rozhraní, přechod mezi laminárním a turbulentním prouděním. Tato hranice mezi je místo, kde k tomu, abychom přešli z jednoho stavu do druhého, není třeba působit nijakou velkou silou. Tato úzká čára chaosu je sensibilní již na malé podněty. V tomto místě mohou mít sebenepatrnější změny nesouměřitelné, kvalitativně odlišné následky. Přidáním či odebráním jednotlivých okének v popsaném stříhu v *Něžnosti* popř. nepatrná změna výrazu herce se děje totéž co v případě „sensibilního“ chaosu.

Slovo bifurkace označuje rozvětvení (cest) ve tvaru vidlice. Přeneseně odkazuje též k rozkroku. Můžeme jít doleva či doprava, avšak kam půjdeme, nemůžeme nikdy předem vědět. Bifurkace, rozcestí je místo otevřenosti. Místo, kde se dvě (*bifurkace*) či více možností stávají možnými, avšak pouze jedna realizovaná. Není to žádné vnitřní rozštěpení, které zaznívá zde: „Běda však mdlým srdcím a rukám ochablým strachem i hříšníkov, který chodí po dvou stezkách.“<sup>218</sup> Není to scestí, nýbrž rozcestí. Není to *diabolos*,<sup>219</sup> pomlouvač, který rozštěpuje mínění. Je to místo, kde „mínění“ může teprve vzniknout.

Newtonská fyzika je sice „nediabolická“, avšak ďábelská, protože netvoří, jen dělá netvory, tedy věci nestvořené, pouze vymyšlené. Je to věda čistě světelná, její podstatou jsou modely a rovnice, které lze předvést na obrazovce počítače. Člověk nad nimi žasne, ale nejsou skutečné, i když se o nich můžeme přesvědčit na vlastní oči.

Neubauer<sup>220</sup> v kontextu těchto momentů mluví o kormidelnickém umění. Živelnost nelze řídit silou, nýbrž nalézáním bifurkačního bodu v „sensibilním“ chaosu a působením právě v tomto místě využívat vnitřní dynamiku živlu. Kormidelnickému způsobu pohybu a řízení nelze upřít jistou eleganci. Není možné poručit větru a dešti, postavit něco *sem*, jak to dělají „stěhováci“ ve světě mechaniky, nýbrž „jen“ užít erotické „intuice“. Neřídit čas jako policajt z prostředku křižovatky symetrické podle čtyř os, jak je tomu v *Trosečnickovi*. Nechtít přesnost přísného determinismu, neřídit čas jako policajt uprostřed křižovatky, nýbrž jistou pravděpodobnost, jak nás učí princip neurčitosti.

---

<sup>218</sup> Sír 2,12.

<sup>219</sup> Ďábel: *dia* – skrže, přes, dvoj-; *bolos* – vrhač.

<sup>220</sup> Neubauer, tamtéž.



## Alternativní model času

Jakým způsobem by k nám v tomto prostoru mluvila jeho poetika (G. Bachelard<sup>221</sup>)?

*dcero, zde stál dům...*

Teprve nyní, v dospělém věku, si uvědomuji, jak neuvěřitelný je tento verš. V místě proluky či na místě domu, jehož výstavbu si pamatuji jako časovou konstantu – tedy věčnost či dětství, bylo něco zcela jiného. Smazaného, a přesto vidím oči svých rodičů, které zbořený dům viděli, chodili skrze něj, byl pro mě tímtež, co pro mě budou ulice, ve kterých budu dospívat či stárnout. Teprve nyní si uvědomuji troufalost své imaginace, která se vracela zpátky, imaginace, která povstávala ze slov mých blízkých, kteří mi prostě, avšak nikoli bez jisté váhy v hlasu sdělili: „Zde stál dům.“ Teprve nyní si uvědomuji, že tento minulý dům, který jsem si představoval a který jsem nikdy vlastními zuby neokusil, mohl být klidně dům ve kterém jsem vyrostl, ze kterého jsem se vystěhoval, dům který zemřel dříve než já.

Ano, jsem přesvědčen, že inspirace, stejně jako imaginace nejsou upřeny kupředu, k tomu, čím se teprve nadechneme, co teprve stočíme či bude moci v překladu slov porozumět. Imaginace i inspirace jsou schopny překročit čas. Zvrátit jej nikoli tak, jako příliv a odliv mění proud řeky, ale tak, jak se mění vítr. Tato lehkovážnost dýchání, vdechování a vydechování, inhalace a exhalace, inkubace a extase mě nutí se trochu uvolnit na žluté židli, na které sedívám. Se dívám.

Zde neplatí žádný zákon. Zde vládne tvorba obrazů, imaginace. Já, jakožto syn svých rodičů, jsem byl nadán darem „zde stál dům“. Nikoli zde bude stát dům, anebo zde by mohl stát dům; ani aktualizování, ani potence. Aktualita se vypařila v očích těch, kteří hovořili o tom domu, potence vyvstává teprve prostřednictvím mé imaginace. Jak tento dům, který jste museli vídávat každý den, vypadal? Poznal bych jej podle popisu, který mi podáváte? Mohl bych ho vlastně poznat z této pasivní znalosti, kterou ovládám němčinu, když jsem se s ním nikdy nesetkal?

Navzdory tomu, že si uvědomuji nezvratnost času – neopakovatelnost okamžiku, stříbra, které dopadá do soli, která ze mě v potu tváře každý den vzchází – jsem přesvědčen, že

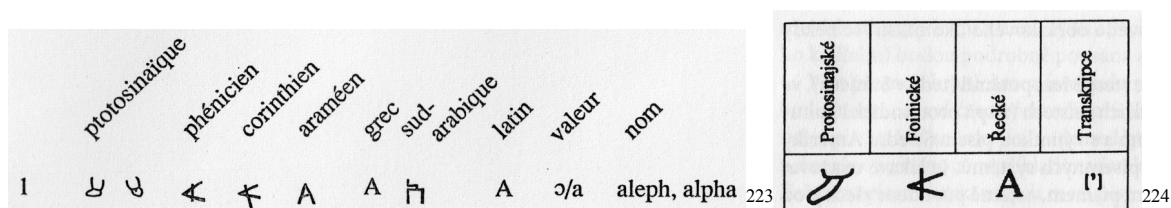
<sup>221</sup> Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.

existuje ještě jeden čas. Čas zvrtný jinak než tak, jak jej činí zvrtným newtonská fyzika. Oproti aristotelskému modelu času, který jej chápe jako počítaný pohyb vztažený k cyklickému pohybu nebeských těles a který vyústil až do Laplacevy vize, která zůstává vysněným posláním efektivních věd neodděleným od technologie, lze postavit jinou představu času: topologicko-gramatickou. Jejím ústředním pojmem je dům. – Původ. Místo přebývání.

## 1. pád (Dům)

„Minulost, přítomnost a budoucnost dávají domu odlišné dynamiky, které spolu často interferují, někdy jsou ale v protikladu, nebo se navzájem podněcují. Dům v životě člověka vypuzuje nahodilosti a opakovaně nabádá k souvislosti. Bez něj by člověk byl rozptýlenou bytostí. Dům ochraňuje člověka v bouřích nebe i bouřích života. Je duší i tělem. Je prvním světem lidské bytosti. Dříve než je „vržen do světa“, jak to hlásá povšechná metafyzika, je člověk uložen do kolébky domu. A v našich sněních je dům vždy velkou kolébkou. Konkrétní metafyzika nemůže nechat stranou tuto prostou skutečnost, neboť tato skutečnost je hodnotou, velkou hodnotou, k níž se vracíme ve svých sněních. Bytí je okamžitě hodnotou. Život začíná dobře, jako uzavřený, chráněný, zcela vlahý v lůně domu.“<sup>222</sup>

Jistě ne náhodou stojí jakožto druhé písmeno v hebrejské „abecedě“ právě *Bet* (ב), což znamená právě dům. Hned po prvním písmenu *Álef* (א), který se vyvinulo z grafického znázornění hlavy býka.



<sup>222</sup> Bachelard, tamtéž, s. 32.

<sup>223</sup> Calvet, Louis-Jean: *Histoire de l'écriture*. Paris: Hachette littératures, 2002, s. 129.

<sup>224</sup> Mojdľ, Lubor: *Encyklopedie písem světa. Písma Evropy, Kavkazu a helénské oblasti*. Praha: Libri, 2005, s. 14.

Ašer ben David říká, že א je symbolem prvotního výronu vytékajícího z *Ejn sof* (neomezeného) a zároveň též symbolem první sefiry, která je „pramenem života“, tedy nikoli ještě „život“ samý.<sup>225</sup>

Písmeno ב má číselnou hodnotu 2. To se týká Bohem stvořených dvou světů: tohoto světa i Světa Budoucího. Představuje fyzickou skutečnost: stavení, kde se pracuje, učí, spí, modlí. Celý stvořený svět je domem Boha. Sama Tóra začíná písmenem (בראשית, *berešit*), a nikoli א. V knize Zohar se píše, že jednou z permutací slova בראשית je „hlava domu“.

Dům je jakýsi první pád, nominativ člověka ve světě.

## 2. pád (Původ)

A co pak s domem? V domě se buď přebývá – stav bezčasí, bez změn, anebo se z něj vychází. A to je už druhý pád – genitiv. Je to vztah podřízenosti či původu. To, co ve francouzštině označuje částice *de*: *bureau de poste* (poštovní úřad) – vztah podřízenosti. *Il vient de Moscou*. (Pochází z Moskvy.) – původ. *Je veux de l'eau*. (Chci vodu. Vyjádřeno pomocí partitivního genitivu: chci vody.) – dělivý člen, pomnožná substantiva, tj. oddělení něčeho. Pozoruhodné – a téměř potvrzující myšlenku Reného Thoma o globálním izomorfismu – je, že v čínštině existuje tatáž částice *de* (的). Má též smysl jako francouzské *de*. Krom toho má však ještě jiné významy. Tato částice je v čínštině vůbec nejužívanějším znakem. Např. *wǒ de shū* (我的书) – já *de* kniha = moje kniha. Apod.

<sup>225</sup> Scholem, Gershom: Počátky kabaly. Praha: Malvern, 2009, s. 278. – „Álef znamená hlavu (אֵלֶף, *'allûf* je vévoda, *pohlavár*), především hlavu býka (*taurus*). Podle dávné tradice se stal ve znamení býka viditelným.“ (Weinreb, Friedrich: Symbolika biblického jazyka. Úvod do struktury hebrejštiny. Praha: Herrmann, 1995, s. 27.) Scholem ukazuje pramen, který přirovnává tvar א k uchu, které může slyšet hlas Jeho. Ještě odlišná interpretace grafické formy א: diagonála představuje řeku, rozdělující tento svět a onen svět, svět nad nebesy a pod nebesy, přičemž tyto světy jsou reprezentovány dvěma přes vodu (= odraz?) zrcadlově umístěnými písmeny *jod* (י), které – přestože jsou odděleny – jsou přeci k řece připojeny, byť jen vlasovou čárkou. Numericky א reprezentuje 1 ale též 1000, čímž poukazuje na spojení jednoho a mnohého. Řeka v písmenu א jest rozvinutým svitkem Tóry, která spojuje Boha (písmenem א začíná nejvíce ze jmen Božích) a člověka (אָדָם, *Adam*).

### 3. pád (Kam)

A z domu se vychází *k* něčemu – třetí pád. Na rozdíl od *de*, které představuje jakési ohlédnutí zpět, je ve francouzštině pohyb někam vyjádřen předložkou *à*. Je to jakási (jakási?) šipka času, která není nepodobná *té*, o které mluví druhý termodynamický zákon: čas směřuje od uspořádaného k neuspořádanému. Speciální postavení této šipky času je též dáno tím, že ve francouzštině nad *a* se píše čárka – a ještě ke všemu *pouze* obrácená – *pouze* v případě jeho samostatného použití jako zmíněné předložky směru.

### 4. pád (Zvrat)

Čtvrtý pád pak představuje z gramatického hlediska uvedení objektu. Je to druhý bod, druhé místo, krajní poloha, kdy se dům stává něčím jiným, kdy se v jistém smyslu přemísťuje, aniž by ztrácel svou původní pozici. Z hlediska logiky je např. věta „Já jsem já“ tautologií, výpovědí, která je vždy pravdivá, a tedy nic nového nepřinášející, o světě nic neříkající. Z hlediska gramatiky je to však radikální a nerozlišitelné spojení subjektu a objektu, protože přestože jedno ze dvou zájmen *já* *musí* být subjekt a to druhé objekt, nemůžeme vědět, které představuje které. Topologicky je to pak po prvním pádu druhá ze dvou úvratí „kyvadlového“ pohybu „kladiva“, který tento model v sobě zahrnuje. Čtvrtý pád vytváří možnost proměny (domu) či transsubstanciace, protože právě uvedený způsob tvorby tautologie vytváří možnost smísení prvního a čtvrtého pádu. To je podpořeno ještě tím, že nejenom v češtině čtvrtý pád stejně jako pád první nevyžaduje pro své užití sahat do neohebných slov (zde předložky) k tomu, abychom vyjádřili takový ohled, který vytváří „zrcadlovou“ polohu našeho topologicko-gramatického modelu času.<sup>226</sup> Čtvrtý pád se stejně jako první pád nachází před námi i za námi, přičemž v systému vytvářejí symetrii. Z hlediska této symetrie můžeme vidět čtvrtý pád jako jakési zbytnění, ztvrdnutí pádu třetího a druhý pád jako jakýsi odraz nebo „nadlehčení“ pádu prvního či pouhé „ohlédnutí se“ na něj. Spojení a oboustranné navazování prvního a čtvrtého pádu pak nazýváme tradicí – přenášením.<sup>227</sup>

Dům je místo, kam se navracíme. Podle toho, kam se navracíme, poznáme, kde se nachází náš dům. Anebo ještě silněji: samotné navracení je domem, resp. jedním z jeho dvou aspektů. A navrátit se do domu, to je jak minulost, tak budoucnost. Žádné nalevo či napravo od výše

<sup>226</sup> Nevytváří toto „zrcadlo“ v nejobecnějším (lidském) rámci právě ona diagonálu v písmenu *κ*?

<sup>227</sup> *Tradere* = dát *trans-* = přes, za, pře..., tj. odkázat, předat, ale také vzdát se.

uvedené višňové pecky na *obrázku 0*. Vyjít z domu je též akt náležící jak minulosti, tak budoucnosti. Dům představuje atraktor živého systému – člověka. Jeho fluktuace pak jsou představovány sledem vycházení z domu a navracení se do něj.

Velice podobně, i když jinou terminologií, mluví V. J. Propp v *Morfologii pohádky*.<sup>228</sup> Podle jeho tvarozpytu pohyb z domu a do domu rámuje každý pohádkový syžet.<sup>229</sup>

Kam se však navracet?

---

<sup>228</sup> Propp, Vladimír Jakovlevič: „Morfologie pohádky.“ In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 1999, s. 11–128.

<sup>229</sup> Propp analyzoval pohádky, které sebral Afanasjev, a rozčlenil jejich syžet do třiceti a jedné funkce. První funkci označuje „I – *β odloučení*“. Tehdy jeden z členů rodiny opouští domov. Poslední funkce – „XXXI – *W svatba*“ – svou podstatou představuje návrat do vlastního domu či vstoupení do domu jiného.

### III.

Dům?

Evropa. Atmosféra rozpadu. Konec 5. století po Kristu. Z času se vytrácejí vtělená usilování o vývoj. Čas je ohlodán na kost zákona zániku. Zub času – druhý termodynamický zákon. Proti zubu je třeba postavit tvrdou zed<sup>2</sup> – vymezit prostor. Místem čelícím v Evropě všeobecné zkáze a rozpadu byl ve svém prvotním poslání Benediktův klášter. A tak, aby se postavil času, vznikl v mezích prostoru zákon – Benediktova řehole – regule. Regulační hráz proti rozlivu destruujiícího živlu. Forma, která zdmí klášterů, jež byly v jejím jménu postaveny, čelí okolnímu zániku Západořímské říše.<sup>230</sup>

Benedikt byl poslední Říman. Do své regule vtělil dvě základní formy, které Římská říše rozvinula a zdokonalila: právní reglementaci a vojenství.<sup>231</sup> Římané, jejichž říše vyrostla v popelu Etruské říše, kterou Římské kmeny vyplenily, se obraceli k tradici (domu) řecké kultury a přebírali z ní vše (kánon), co se hodilo. Ctili řeckou kulturní autoritu, její závaznost a důstojnost. Předmětem jejich péče bylo udržení velké říše v chodu, popřípadě ještě její další expanze. Právě proto se tolik zaobírají právem. Různorodá etnika, která si podmanili dobře organizovanou armádou, lze uvést v soulad právě propracovaným právním kodexem, jehož

<sup>230</sup> Motívem zdi, hradby je rámován *Epos o Gilgamešovi* (Praha: Československý spisovatel, 1976). Začíná tím, že urucký král Gilgameš sdírá ze svých poddanových mužů při stavbě městské hradby kůži a nenechá je obcovat se svými manželkami. Epos sám pak představuje ohledávání a vytyčení místa člověka, které představuje jeho nerovné společenství s bohy. Gilgameš – ze třetiny člověk a ze dvou třetin bůh – si po své dlouhé a neúspěšné cestě světem za nesmrtností uvědomuje své místo mezi smrtelnými a epos končí chvalo zpěvem jeho velkého díla, ke kterému se nakonec opět uchýlil – stavbě hradby okolo Uruku. Tato zed<sup>2</sup> představuje „lidskou nesmrtnost“, o které mluví Patočka. Její velkolepost právě to, co se vepisuje do paměti druhých. Představuje odhalení možnosti nějakým způsobem být pro druhé.

<sup>231</sup> Benedikt v Řeholi píše: „Prvním stupněm pokory je poslušnost bez váhání. Je vlastní těm, pro které je Kristus nade vše. Pro svatou službu, kterou slíbili, nebo ze strachu před peklem či pro slávu věčného života; jakmile představený vydá nějaký příkaz, ať ho bez odkladu splní, jakoby ten příkaz vydal Bůh. [...] [Mniši n]ežijí podle svého úsudku a nejsou poslušni svých přání a tužeb, ale podřizují se úsudku a přání jiného; setrvávají v klášteře s přáním, aby jim stál v čele opat. [...] Tato poslušnost však bude příjemná Bohu a milá lidem jen tehdy, jestliže se příkaz neplní ve zmatku, zdlouhavě či nerozhodně, s reptáním nebo odmouváním. Neboť poslušnost, která se prokazuje představeným, se prokazuje Bohu.“ (Nigg, tamtéž, s. 102.)

praktickou autoritu zaštiťovalo dobře organizované vojenství. Tedy opět – jako u Benedikta – zkrocení živelnosti.

Pozoruhodný je zázrak, který se váže k tématu domu. Mniši měli uloženo přespávat uvnitř za zdmi kláštera. Když se schylovala noc, mniši se měli uchýlit do svých cel. Benedikta občas navštěvovala jeho sestra Scholastika – žena, která svůj život též zasvětila Bohu. Setkání sourozenců se samozřejmě odehrávala vně zdí klauzury, neboť řehole byla mužská. Benedikt a Scholastika sedávali v chatrči venku za zdmi a vedli bohublé rozhovory. Během jedné z těchto návštěv byl Scholastice proud rozhovoru o Bohu s jejím bratrem obzvlášť vzácný. Už se začalo smrákat. Benedikt chtěl již vyrazit do své cely, jak to vyžaduje jeho vlastní regule. Scholastika si však přála opak. Chtěla, aby hovor pokračoval a Benedikt zůstal zde přes noc. Opat Benedikt sice nebyl tvrdý člověk, avšak dostatečně rozhodný, a tak jí oponoval. Už už se chystal vyjít z chatrče. Scholastika naléhala. Benedikt vychází z chatrče – a... Vtom se spouští takový liják, že musí zůstat pod střechou se Scholastikou. Její přání bylo zázračně vyslyšeno. A tak zůstal po boku své sestry v atmosféře libého rozhovoru.<sup>232</sup>

Benedikt byl přemožen zázrakem. Benedikt tu noc musel překročit zákon, který uložil nejen svým mnichům nýbrž především sám sobě. Co je důležitější na cestě k Bohu: *zákon*, který nám k tomu pomáhá, či *jeho překročení* v Jeho jménu? Jinými slovy: co nás vede k tvaru a odděluje od bezpořádku? Náhoda-boží-zázrak vyřinutím živlu.<sup>233</sup>

## Živlovost, příklad 1: Artavazd Ašotovič Pelešjan

Artavazd Ašotovič Pelešjan je jedním z tvůrců, který vnímá film jako tvar povstávající z živlovosti, což má v jeho tvorbě jeden příznačný efekt.

<sup>232</sup> Nigg, tamtéž, s. 46–7.

<sup>233</sup> V tom nám pomáhají ženy. V případě Benedikta a Scholastiky, chatrče a kláštera to byl ještě navíc živel vody, *oddělující* živel. „I řekl Bůh: „Buď klenba uprostřed vod a odděluj vody od vod!“ Učinil klenbu a oddělil vody pod klenbou od vod nad klenbou A stalo se tak.“ (Gn 1, 6–7)

Živel je entita, mnohost, která není individualizovaná. Je ve všem, pouze na sebe bere různé podoby. Např. ohněm jest cokoli od buněčné úrovně, kde bychom uspořádané hoření mohli spatřovat v „trávení“, proměně energetické konzervy adenosintrifosfátu na „vybitý“ adenosindifosfát, až po mezigalaktický výbuch supernovy.

Z tohoto důvodu neexistuje v Pelešjanových filmech individualizovaný „hrdina“, nýbrž více jednotlivých „hrdinů“ (věcí, lidí, zvířat), kteří zastupují živelnou říši, kterou svou existencí projevují. Nejprůběhavěji to platí pro *Obyvatele*:<sup>234</sup> každé jednotlivé zvíře není zvířetem, ale poukazem na „věčný“ pohyb zvířectva a jeho odlišné fasety a fáze. Živlovost jako neustálé kruhové kolotání, fluktuování kolem jednoho neměnného stavu přímo prosakuje filmem *Roční období*,<sup>235</sup> který zobrazuje přírodní a zemědělský cyklus. Pelešjan ve filmu *My*<sup>236</sup> neukazuje jednotlivost, jednotlivé lidi a věci, ale lid jako takový, „kardiogram ducha lidu a národního charakteru“.<sup>237</sup>

Dokonce sám koncept distanční montáže, který Pelešjan razí ve svých filmech, odpovídá jistému druhu „věčného“ pohybu, fluktuaci. Nejde mu o jednotlivé záběry, jejich vzájemné vztahy a o kolize mezi nimi jako např. u Ejzenštejna. V tomto smyslu Pelešjan tím, že primárně pečuje o filmový tvar jako celek, ničí montáž.

Též názvy Pelešjanových filmů dosvědčují jeho zaměření na téma živlovost, která je manifestovaná jednak v zájmu o stvořený život (*My*, *Obyvatelé*, *Země lidí*,<sup>238</sup> *Život*<sup>239</sup>) a jednak o samotnou „matérii“ přírodního času (*Začátek*,<sup>240</sup> *Roční období*, *Naše století*,<sup>241</sup> *Konec*<sup>242</sup>).

V této kompozici následuje dohra nazvaná *Podhůří předbabylónské kulovitosti*. Je věnována detailnímu rozboru jeho dílu A. A. Pelešjana. Proto v jeho kontextu zde uvedu pouze ty skutečnosti, které se přímo vztahují k rozvrhu této kompoziční věty. Tedy základní motivace a účinky filmů *Začátek* a *Konec*, který „uzávorkovávají“ celé Pelešjanovo dílo.

---

<sup>234</sup> *Obitateli* (1970).

<sup>235</sup> *Vremena goda* (1975).

<sup>236</sup> *My* (1969).

<sup>237</sup> Pelešjan, Artavazd Ašotovič: *Moë kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988, s. 132.

<sup>238</sup> *Zemlja ljudej* (1966).

<sup>239</sup> *Žizň* (1993).

<sup>240</sup> *Načalo* (1967).

<sup>241</sup> *Naš vek* (1982).

<sup>242</sup> *Konec* (1992).



Film *Začátek* představuje počátek Pelešjanova hledání vlastního živlového, živelného výrazu ve filmovém umění a oslavu svazby s montáží. Je výrazem touhy, aby umění prodlévalo „u mě“, a gestem přiblížení se k montáži, k „ní“, aby bez spočinutí kolotala a žila. A *Začátek* je též „u-mě-ní“ v tom smyslu, že pojednává o bolševické revoluci, která byla svědkem zrození jedněch z nejdůležitějších dějin. Mám na mysli dějiny filmu, na jejichž hlavách vyrůstá ze země jeden každý z nás, byť by slovo „umění“ pro něj bylo jen nesmyslným obrácením slova „i němu“.

A film *Konec?* Jeho začátek je představuje pro Pelešjana typická deindividualizovaná fluktuování kolem Člověka jako takového. Člověka, který v tomto případě vyrazil na cestu. Sedí, jí, spí, dívá se, má ve vlasech vítr. Film rozevívá skulinu mezi druhým a třetím gramatickým pádem, mezi původem a směřováním, mezi *de* a *à*. Staví dům na kolečka, dům, který sám o sobě jest vycházením. Tímto domem je vlak.<sup>243</sup> A ono *kam*, které se váže k tomuto vycházení, se nachází uvnitř tunelu, v jehož temnotě vlak se spícími cestujícími zmizí. Tato jízda ve tmě tunelu *Bůh* ví kam, představuje apoteózu příslovečného určení místa. Místa, které je užíváno ve třetím pádu, místa, které se nikdy nemůže stát místem v silném smyslu slova, neboť vždy poukazuje jako svěšené rameno cykloidy na jeho opuštění, na návrat domů. Je to ono *tam*, které není obyvatelné. Pouze dobyvatelné, protože každou državu, kterou získáme, můžeme ztratit. Domova však ve smyslu směru zpět k spočinutí, schoulení, svinutí, stulení nikdy pozbyt nemůžeme. Můžeme jej změnit, nikoli jej vůbec nemít.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Viz popis tohoto filmu v kapitole *Zakroužení*: KOHEIĬ obsažený v dohře, která následuje po této kompoziční větě..

<sup>244</sup> S Pelešjanem podobné živelné založení mají filmy Pabla Mazzoly, především *El Quilpo sueña cataratas* (2012). Zde však na rozdíl od Pelešjana působí živly přímo pod rukama tvůrce filmu. Mazzola pracuje s vrstvením expozičních – a to buď přímo v kameře nebo pracným ručním kopírováním filmů jeden přes druhý. Světlo – oheň – je zde hlavní agens. V první části filmu vidíme detailní záběry vody, sytě modré svazky proudů, mokrých kamenů a skal, přes ně jsou vrstvené „ohňové“ výbuchy, šlajery, paprsky a bublance, které přestože je v této části film téměř němý a zní jen monotónní tok zvuku, vytváří zvukový vjem syčení vypařující se vody. Padají do ní padají kusy ohně, dorážející úlomky čehosi velmi žhavého pronikají pod vodu, bez toho aby se kamera byť jedinkrát namočila. Ohňová podstata světla, která na filmu zanechává těžko říditelné barevné stopy – od tmavě, přes světle červenou, pak sytě pomerančově oranžovou, dále přes žlutou ke zcela přeexponované bílé – se zde manifestuje ve své neochočené síle. Film se posléze zvedá ke stromům, bujnému porostu tropického lesa. Ke stromům pevně zakořeněným v zemi a pak dále k oblakům a ptákovi, tedy k říši vzduchu. Klimax filmu *Quilpo sní o vodopádech* spočívá v uvedení člověka do tohoto střetu živlových mocností, člověka v plavkách, téměř vikendově se koupajícího, člověka-rekreujícího se dítěte, jehož bazénový bez boje zanechaný hlas se přelévá též do zvukové stopy filmu. Navzdory této skutečnosti je *Quilpo* film, který se poučuje sám sebou, vzdělává se a vzhází vlastní potravou. Závěr je věnovaný filmu samotnému užíváním výrazových prostředků bez toho, aby se vázaly k nějaké předmětné skutečnosti venku před objektivním vstupem do kamrlíčku kamery. Jde o extatické, na kost obnažené nelaminární víření všeho, co jsme doposud na plátně viděli, co doposud projelo promítačkou. Ovšem vše toto nyní ve větší rychlosti, vše koncentrovaněji a bez jasnějších ohraničení, skoro jako bychom se přiblížili vířícímu, nerozdělenému chaosu, ze kterého si musíme hledat už cestu sami a to v chodbách kina a pak až na

## Čtyři skuliny k otevřenosti ve čtyřech filmech

Film *Konec* má podobně „otevřený“ konec jako film *Něžnost*. V *Konci* nejde o difference na poli několika filmových políček, které, kdyby ve filmy byly, by přebytně umrtvily smysl tím, že by ho precizovaly. To, co se v *Něžnosti* děje mezi dvěma popsanými sousedícími záběry, ve tmavé skulině mezi nimi, která trvá jednu padesátinu sekundy, to se v *Konci* děje v krátkém zazáření prostého – elementárního – proudu světla. V jeho rozpouštějící a rozpustilé povaze, která k nám přichází nejdříve pouze skulinou na konci tunelu a posléze do široka a do neznáma otevřeným ústím tunelu.

Rozpouštění a rozevírání skulin však zná i mechanicky konstruovaný *Můj – Tvůj – americký strýček*. Ve svém zarytém směřování ke sdělení amplifikovaném emocemi a obrazem utrousí skicu pohybu přeskakujícího mezi prvním a druhým pádem. Film je řízen krysami. Experiment s nimi, který zkoumá jejich chování při tom, když mají omezené možnosti chování ve stresových situacích. V situacích, ze kterých *nevědí, jak vyjít*. Krysy oscilují mezi prvním a druhým pádem. Vědí, že za pár sekund přijde potrestání. Zvukový signál v nich vytvořil podmíněný reflex na tuto situaci. Vědí a nemají možnost projít dvířky do druhé části terária, které byly pro tyto účely experimentu uzavřeny a do kterých si ve stresových situacích po zaznění výstražného zvuku navykly chodit. Zůstávají doma. V prvním pádu dostávají elektrický šok. Já jsem trestán. Trpný rod. Já jsem trestána. Pasivní hlas. Přišel čas, který vymezil uzavřený prostor, zákona.

Elektrický výboj.

Teď!

Krysy – postavy v Resnaisově filmu – dostávají ránu, ránu osudu, která je bolí. Nemohou před ní uniknout. Dveře východu zavřeny. Kam? Nikam. Jen zde. Živočišná reakce volí jediné: obrátit svou agresi nikoli vůči osudu, systému, elektřině, nýbrž proti těm, kteří jsou se mnou v této situaci, ze které nelze uniknout. Proti svým „spoluvěznům.“ To je ona skulina: někdy jsme nuceni setrvat ve svém prvním pádu.

---

ulici poté, co skončí film.

A stejně tak vězněné a krutě vyslychané postavy v *Kladivu*. Nemohou uniknout ze spárů sadistického soudce-kata. Nemohou si vyjít na krásný večírek a pohovořit se svým knězem o budoucnosti své dcery. Kobka. Najednou jsem vězněm obžalovaným z čarodějnictví, vězněm, kterého mučí vlastně za jeho měšťanské postavení a jeho bohatý dům. A kněz je též obžalován. A bolest z mých ran mě nutí k tomu, abych své svědectví podle hlasitého našeptávání svého výšešího vykroutil právě proti svému blízkému druhu. Slouží Bohu? Je to přece ode dneška můj spoluvězeň. Já nevím. Nevím. Všechny postavy zůstávají v prvním pádu: byl tam a tam, šla jsem tam, viděl jsem toho a toho, poslouchala jsem je... Prosté svědectví.

Svědectví jakoby. To nemluvím já. Já jsem – já jsem mučen – já jsem někdo jiný.

Avšak i mechanická pevnost *Kladiva*, které nás vězní ve svých útrokách, má jedna malá dvířka, kterými je možné uprchnout. Je jím stařecký rozmar a zároveň promyšlené mocenské gesto Bobliga z Edelstadu při pití vína. Boblig pije vína dost. A vždy, když si jej nechá v poháru servírovat, požádá si k němu – jako nikdo jiný – horkou vodu, kterou nalije do obsahu<sup>245</sup> svého poháru a tím si víno upraví na teplotu, která mu vyhovuje. A to i tehdy, když jej obsluhuje v soukromí jeho osobní sluha, bez kterého by podvržené procesy nebyly prakticky proveditelné. Toto gesto prováděné horkou vodou vlitou do studeného vína není nic jiného než předvedení funkce tepelného stroje – navíc ještě se zpětnou vazbou korekce výsledné teploty, která se děje a namočením prstu do ohřáté tekutiny. To je ona díra ven z mechanismu *Kladiva*.

Tímto gestem totiž pan Boblig z Edelstadu v těsné mechanické struktuře opakovaně demonstruje působení druhého termodynamického principu. V této chvíli vystupuje z newtonského „vratného času“, ve kterém budoucí, přítomný či minulý okamžik je přesně stejný jako ostatní, podobně jako obíhání planet, běh hodinek. Vratnost spočívá v tom, že se systém může pohybovat v čase kupředu či dozadu, aniž by se tím změnila jeho struktura. Právě nalitím teplé vody do studeného vína zavádí v mechanickém, „bezčasém“ systému

<sup>245</sup> Obsah anebo *content*? Content (con-tenere, držet-s/pospolu) akcentuje to, že nějaké věci k sobě patří a tím tvoří obsah. Ukazuje na jejich sou-držnost. České slovo obsah – v tom je čeština výjimečná – ukazuje na to, že každá soudržnost, každý obsah, je nějakým vnitřkem, který je definován vůči, oproti svému okolí, že už už na ně přeskakuje či se do něj přelévá, že hrozí jeho rozdrobení či rozpadnutí, avšak brání v tom právě jeho soudržnost. Vezměme-li skleničku s vínem, anglické slovo *content* je newtonskou reakcí, silou, které působí nádoba na víno, aby se nerozlilo a drželo tvar sklenice. České slovo *obsah* je newtonskou akcí, tendencí k rozliti, k vyrovnání potenciálních energií, které můžeme – na poli termodynamiky – přirovnat k působení druhého termodynamického zákona.

orientaci – šipku času. Protože teplo nemůže při styku dvou těles samovolně přecházet ze studenějšího do teplejšího. Určitý systém (oddělené víno a voda o různých teplotách) s nízkou entropií směřuje k neurčitému systému (směs víno a voda homogenní teploty). Otevírá tím systém, neboť vratnost je použitelná jen v uzavřených systémech. My si uvědomujeme, že většina systémů ve vesmíru je nevratná. Před očima nám tane obraz tepelné smrti, tedy okamžiku, kdy se všechny rozdíly teplot ve vesmíru vyrovnají a zanikne čas. Přestáváme být lhostejnou hmotou, do které se vtiskují formy přenesené pohyblivým obrazem a zvukem a poznáváme, že hmota – a my též – jsme aktivní, živelní.

## Živlovost, příklad 2: Vladimír Michajlovič Kobrin

Živlovost je též výrazným rysem filmů Vladimíra Michajloviče Kobrina. Kobrin je vynálezce. Stejně tak jako kapitán *Nemo* (= Nikdo). Staví svůj svět: strašlivou, nepochopitelnou a úžasnou ponorku, stroj narozený v živlu, vycházející z něj a opět do něj vcházející. Stroj, který jej činí všemocným vládcem moří. Kobrin se stejně jako Nikdo řídí maximou, kterou má označenu každou část svého podmořského jídelního servisu – *Mobilis in mobili* (= pohyblivý v pohyblivém).<sup>246</sup>

Kobrinovy jednoduché mechanické stroje se pohybují. Pohybují se proto, že jimi pohybuje film. Filmový stroj. Tedy přesněji mechanismus snímání, který Kobrin zviditelňuje téměř výlučným užitím kamery animující v pravidelném intervalu. Že jsme přítomni vidění kamerou-okem je ještě navíc podtrženo tím, že na kamerou jsou často našroubovány velmi široké objektivy, které deformují perspektivu.

Stroj – zde v užším smyslu kamera a princip kinematografického vidění a v širším smyslu mechaničnost sama – je velké téma Kobrinovo.

„[Pro Kobrinovy stroje] jsou charakteristické dva základní rysy. První: zásadně nedisponují žádnou zjevnou funkcí. Kola se otáčejí, pohony pracují, leč celá tato mašinerie nevyrobí zhora nic. V tomto smyslu je mechanika, která se tradičně považuje za ztělesnění inženýrsko-matematického, praktického racionalismu, ve

<sup>246</sup> Verne, Jules: *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1976.

filmech Kobrina zcela nesmyslná. Druhý rys: Volod'a velmi rád slučuje mechanické s organickým anebo s něčím, co s mechanikou zcela nesouvisí. Kupříkladu „vynalézá“ hodiny, vyrobené z jakýchsi neandrtálských kostí. Často vymýšlí podivné kombinace živého člověka a drátů, sklíček, koleček.“<sup>247</sup>

Avšak u Kobrina tato přestože důležitá mechanická vrstva není vrstvou primární. To víme už z úvodních titulků jeho filmů, které vždy s úřednickou strohostí shodně hlásí: „DOPORUČENO STÁTNÍM VÝBOREM SSSR NÁRODNÍHO VZDĚLÁVÁNÍ K PODPOŘE VÝUKY V RÁMCI VYSOKÝCH ŠKOL.“ V první řadě nás totiž Kobrin učí. Učí nás vědám, které nejsou založeny na newtonském paradigmatu. Učí nás času a umění tvořit tvar. Tyto tvary, které Kobrinem protékají, jsou tvary vzniklé samoorganizací. Stejně jako bez zjevné tvarové příčiny vznikají víry, jež přestože vyrůstají z bezděčného působení živlu, vykazují známky organizovanosti. A Kobrin k těmto podobám ve stavu zrodu přidává ještě in-formaci. Živel není tvarován nikoli jen vlastní podstatou zahrnující samovolný vznik vyšší organizace působící proti tepelné smrti vesmíru, proti působení entropie, ale též ještě provizorně (řeceno) „panteistickým“ viděním světa. Je to vidění nekritizující, nefiltrované teorií, neustále se pohybující. V této vrstvě však nelze jeho vidění označit *Mobilis in mobili*, tedy „mechanické prorůstá mechanické“, ale spíše obrazem neustále se vrtícího se dítěte, které chce vynalézat pro krásu z nového a nikoli proto, aby nám svými vynálezy zlehčovalo život.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> Jampoľskij, Michail: „Alegorická kinematografie.“ In: Gerasimov, Andrej; Kamionskij, Michail; Romanenko, Alla (eds.): *Kobrin...* Nižnyj Novgorod: MPK-SERVIS, 2005, s. 337–354. Přeloženo s přihlédnutím k: Bagdasarov, Georgy: *Film alegorie (Michail Jampolskij)*. Rukopis nevydaného překladu, 2007.

<sup>248</sup> Vrchlický píše o odvrácené straně vynalézání, vynálezce:

„Co zbořené měst štíty, brány?  
co klasné lány podupány?  
Co lidské údy rozmetány?  
Zde úspěch, sláva, velikost!  
Co krev, co nářky vdov a dětí?  
Co hnáty, lebky v jedné změti?  
Když tomu zisk jde ve zápětí?  
Chce tomu svět – on viny prost!

On ve velkém je lidstva katem.  
Co štětcem, knihou, pérem, dlátem  
se zvedlo v duchu láskou vzňatém,  
vše zdeptá strojem pekelným.  
On, vzdělanosti ironie!  
se v masku vynálezce skryje,  
jenž v lidskosti tvář drže bije  
v své stopě maje krev a dým.“ (Vrchlický, Jaroslav: *Breviř moderního člověka*. Praha: J. Otto, 1892, s. 58–59.)

Proto Kobrin neuzívá nijakých současných strojů, je to spíš jakási vzpomínka na nadějeplnou industrializaci kapitána Nema. Parní stroj má převahu nad elektromotorem. Psací stoje nejsou elektrické. Operační nůžky spíše než k operacím slouží k vytvoření distance mezi předmětem a tím, kdo se jím dotýká, případě slouží zcela jiným, legračně „divným“ účelům. „Směšný surrealismus“, surrealističtější než surrealismus, protože užívá předměty, nikoli k tomu, aby nechal promluvit své podvědomí či dovolil divákovi skrze tyto předměty jeho podvědomí rozeběhnout skrze jejich neobvyklé, „snové“ konfigurace. Kobrin si spíš hraje a hra je to velice vážná. Jako každá pravá dětská hra. Je to hra na dospělé. Kritizuje při tom nikoli současný stroj ale strojovost, *mechaničnost* jako takovou, a vytváří přitom *něžné* blbosti: operační nůžky jako ručičky hodin; vejce nejíme, nýbrž je právě požírajícími ústy rodíme, rodíme, rodíme; stuhy strojů během Velikonoční pomlázky ztrácíme.

*Samoorganizace biologických systémů* má jednoduchý rám: přírodu na začátku a na konci. Uprostřed se filmaři<sup>249</sup> zabydleli v leningradském hotelu, který se jmenuje „Mořský“. Vodní živel stále číhá za rohem. Hotel je domov, který se nikdy nemůže stát stálým domovem. Ale žádný domov není definitivní. Zabydlovat se a nikoli zabydlet.

Velice dobře je vidět, mezi kterými předměty bývá Kobrinovi dobře. Jsou to věci „starého“ světa: trumpetka, vajíčko, šachy apod. Kobrin vysoce oceňuje pohyb návratu, který těmito věcmi vykonává. Neskrývá se v nich, za nimi, pod nimi. Užívá jich ve světě, který je sice ovládnán druhým termodynamickým zákonem, ale stejně jako pro Prigogina ani pro něj není entropie pouhou skluzavkou k chaosu, k tepelné smrti, ale i ona se za jistých podmínek stává původcem řádu.

Film je organizován sám sebou. Není strukturován nějakou vnější formou: výkladem, příběhem atd. Samoorganizace prostupuje jak rovinu vyprávění tak rovinu vlastního příběhu. „Co“ obsahuje analogicky – právě principem samoorganizace – „jak“. A jak je obsažené v co. Film se chová jako vír, struktura, která samovolně vzniká v chaotickém, turbulentním proudění času. Proč? To nevíme. A nemůžeme o filmu říci, že je chaotický. Je to takový tvar víru, který jsme ještě v přírodě neviděli, který lze nalézt a vlézt do něj („pochopit jej“) jen při pečlivém pozorování přírody a nikoli opakovaném ověřování toho, co jsme si o přírodě

---

<sup>249</sup> Pár herců – psychiatr a pacient –, ale kdo je kdo, nevíme. Nevíme, kdo na kom provádí léčbu či experimenty. Zbytečné chirurgické operace. Převážení lidí a kamery ve vozíku na kufry. Atd.

smyslili. Přes obavy a tragiku lidského osudu, kterou je film napuštěn, prosákne intimita, ve které je svět – ač bůhví kam se řítící – přijímán a pokojně zabydlován.

Záběry, často komponované tak, že jsou osově souměrné podle vertikály, nahrazují jakési posvátné Rohrschachovy testy, které však s medicínou mají pramálo společného. V kontextu Kobrinova filmu spíše kolem sebe šíří auru jakési hluboké posvátnosti. Nejsou nástrojem (psycho)analýzy. Nechtějí na nic přijít. Jsou jen těhotné významem sebe samých. Jsou kinematografickými – protože pohyblivými – oltáři, na kterých je obětován skrze film čas. Čas se neustále vine ze záběrů, nikdy se nezastaví, leda při posledním okénku filmu. A i tak se potom pohybuje dále, totiž v nás, divácích, do kterých byl vstříknut. Vycházíme z kina a jsme prostoupeni poznáním pohybu veškerenstva. Přesvědčení o tom, že vše kolem nás je sešito časem, že každý detail či pohled doširoka otevřenýma očima, kdyby byl viděn Kobrinovou pomalu pravidelně tikající animující kamerou, vše rozpohybuje.

Záběry kouřících ohňů, které jsou zrychleny animací, vítr, který zrychleně a proto daleko lépe viditelně pohybuje kouřem, mraky, čoudy či mlhou, stromy a lidmi. Je to velká oslava živlů. Na jedné straně vlastně velice primitivní a dětská. Banálně „fungující“ stroje a pohyb přírody. Ale co je vlastně živlovost? Jakási prebiotická polévka, ze které vzchází vše živé. Vše obklopující a vše podněcující elementarita. *Elementary school*. Základka. Škola, do které jsme chodili každý den, budova, ze které jsme se vraceli domů. První dům, který konkuroval našemu vlastnímu domu. První místo, které nás naučilo *pravidelné* fluktuaci. Místo, které nás seznámilo s pnutím cizí autority. Místo reglementace. Klášter, do kterého jsme se nerozhodli vstoupit z vlastní vůle. První povinnost, zákon. Zákonem uložená pravidelná školní docházka. Je to přesně tatáž škola, kterou nám skrze své filmy provádí V. Kobrin.

Kromě hudby a ruchů – nejvýraznější je zvuk srdce, který spojuje svým rytmickým pravidelným tepem a svou finalitou ve smrti obojakou mechanicko-tělesnou podstatu systémů vzešlých ze samoorganizace – je zvuková stopa filmu složena ze tří nahrávek hlasů. Z lehce zrychleného Brežněvova projevu k mladým lidem, z textu o synergetice a o samoorganizujících se strukturách, který čte režisér Andrej Gerasimov, a z nahrávek z gramofonové desky přiložené k lékařské encyklopedii, na které jsou zachyceny hlasové projevy psychicky narušeného pacienta trpícího schizofázií.<sup>250</sup> Pacienti trpící schizofázií pronášejí gramaticky správné věty, které však nemají žádný význam. Smysl se vypařil,

<sup>250</sup> Vazba k Brežněvovým projevům je zřejmá sama sebou.

samotná živelná touha mluvit a *pravidla*, jak mluvit, však ne. Duch jest nepřítomen. Tělo a regule jsou zde. To je však ideální stav pro tvorbu těch tvarů, které vyrůstají právě z živelné říše. Jistě, obrazy Kobrinova filmu prosakuje kritika bezduché zmechanizované společnosti. Samotná nepochopitelná hra, skrze kterou obrazy vznikají, tvorba tvaru, kterému schází trocha řádu, jehož mírou můžeme být právě my – diváci, je veselá a živá.

Kobrin – a to je nejdůležitější – nechce, abychom něco cítili a věděli. V tom pochopil omezenost dokonce i naučeného filmu, který sám dělal. Kobrin nás učí tím, že nás pohání k tomu, abychom tvořili. Abychom tvořili náš čas, který není namočen ve vědění druhých, stojících ať v singuláru či plurálu. Ukazuje – a tím nás inspiruje – ke spontaneitě.

Odtud lze „porozumět“ jeho filmům, ve kterých se neustále něco překotně děje, avšak tyto děje nepřinášejí změny. Tyto filmy oplývající mocnou živelnou dynamikou zobrazenou na podkladě neměnnosti dějů představují sled „nerozuzlených“ bifurkačních bodů, jejichž vzájemná organizace vykazuje známky sebeutvářejících se struktur vzcházejících z Kobrinem před-připravených „nazdařbůh“ kolotajících chaotických shluků.

## Vyslání

Drtivou většinu filmů, které vidíme, jsou filmy démonické, tedy ty, které ve svém toku postulují jeden či více zákonů svého toku, podle kterých se pak řídí. Ty, které vyrůstají z hájemství mechanismů, tedy odporující samotné podstatě nevratnosti filmu a života vůbec.<sup>251</sup> Pouze v lepším případě usilují o živlovost, o *zdání* toho, že jsou živé. Během jejich sledování odpoledne či večer si musíme moci odpočinout, abychom mohli zase svěží další den vstávat do práce. Tím zcela přirozeně a hladce film zapadá do systému obecné ekonomie naší společnosti. Točí se, aby se točily kola průmyslu a obchodu.

Je třeba tvořit tak, jak tvoří příroda. Nikoli ji však otrocky kopírovat, nýbrž využívat jejích sil, nechávat pracovat živly za nás, ostatně tak, jak to dělaly a budou dělat i bez nás. A nenechat

---

<sup>251</sup> Video, která zdánlivě zachovává svou podstatu, neboť jde v první řadě o čísla a nikoli o hmotu, podsouvá ideu nekonečněkrát možného opakování rozhybaného záznamu a jeho všudypřítomné dostupnosti, která za pomoci sítě jej činí bez překážek a hranic kdykoli k všeobecné dispozici. Iluze kdykoli a kdekoli o samotě shlednutelných, nikomu nepříslušejících iluzí je nelidská.



se strhnout odtrženým sněním a halucinačně do písmene vyplňovat a tím ztělesňovat naše idey. Vždyť ideje tkví ve sféře bezčasé, v nehmotném, sám v sobě si hovicím netknutném okršlku.

Pomalu se přibližujeme ke konci výkladu. Labyrint nám ukazuje svá poslední místa. Jako Komenského Poutníkovi, který prošel všechny místa a stavy v labyrintu světa.<sup>252</sup> Poté, co spatřil všelike kvaltování bez smyslu, poté co prohlédl, jakým způsobem vládne Její Veličenstvo Moudrost a sám Šalamoun, summou prohlédl šalbu a marnost počínání na tomto světě, se stává zvláštní věc. – Volá hlas.

Poprvé.

Hlas volá podruhé.

A

„[...] hlas po třetí volá: „Navrať se, odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dvěře!“

Kteréž rady já, jak jsem rozuměl, tak jsem poslechl, a že sem Boha radícího poslechl, přešťastně jsem učinil; ale i to již dar jeho byl. Sebera tedy, jak jsem mohl, myšlení svá, a uzavíraje oči, uši, usta, chřípě a všecky zevní průduchy, vstoupil jsem dovnitř do srdce svého; a aj, bylo tam tma. Ale když se, očima mhouraje, trošku poobhlédnu, spatřím skrovnické, skulinami se vpouštějící světlo a uhlédám na vrchu v klenutí svého tohoto pokojíčka okno jakési veliké, okrouhlé, sklenné, ale zašpiněné a zamazané čímsi tak hrubě, že žádného skrze ně světla nešlo.

Takž při tmavém tam skrovném světle sem tam se ohlídaje, užitím po stěnách obrázky jakési, pěkného někdy díla, jakž se zdálo, než barev zašlých a s utínanými nebo ulamovanými některými oudy. K nimž blíže přistoupě, znamenám nápisy: *Opatrnost*, *Pokora*, *Spravedlnost*, *Čistota*, *Středmost* etc. Uprostřed pak pokoje rozházené tam spatřím žebříky jakési polámané a stroskotané; též poštipané a rozmetané skřípce a

---

<sup>252</sup> Pozoruhodné je, že Komenského poutník, který sice prochází všechna náměstí, ulice, hrad Fortúny atd., zkrátka všechna veřejná místa, ani jednou nenavštíví místo soukromé, něčí dům. Procházel světem *za* veřejněmi. Vše se stalo venku. (Genius loci a nikoli erotismus místa? – Viz pozn. 144.)

provazy; item veliká, ale s vyškubaným peřím křídla. Naposledy kola hodinná s ulámanými aneb zkřivenými válci, zoubky, sloupci, vše sem a tam poházené.<sup>253</sup>

Kde se to vlastně nacházíme?

Co to je za pokojíček?

Jaký je to kamrlíček?

Was für eine Kammer ist es?<sup>254</sup>

Che cos'è questa camera?<sup>255</sup>

Ano, nacházíme se uvnitř Kamery. Jsme uvnitř mechanismu. Snímacího stroje se zaneřádným objektivem. Kamera dříve fungovala, protože po stěnách vidíme „obrázky jakési“. Nyní se nachází v žalostném stavu. V tichu vidíme obrazy tvarů vyrostlých z živelné podstaty člověka, jejich forma se však hroutí.

Je třeba dát se do práce.

---

<sup>253</sup> Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Melantrich 1958, s. 125.

<sup>254</sup> Jaká je to komora?

<sup>255</sup> Co je tento pokoj?

## ↑↑↑ = **Návraty**

Nakonec tři návraty do „domů-regulí“, ze kterých jsme vyšli. Sice jsme se od nich vzdálili jenom na krok, ale i návrat je možný po libovolně krátké cestě.

### ↑ = **Návrat: I.**

Homunkula jsme zanechali ve stavu jeho částečného stvoření. Snaží se tuto částečnost překonat – není to touha intelektuální nýbrž živlová. Proteus umožní Homunkulovi vzniknout tím, že jej přivede do společenství živlů a učiní jej Počátkem vznikání. Jako delfín jej odveze k ohnisku živlů, Galateinu škeblovitému trůnu, o který se Homunkulus roztrhne a vylije. Zaniká tedy jeho oddělení, intelektuální, bezčasá světelná povaha. Když se Homunkulus vylévá do moře, mísí se oheň s vodou. Jde vlastně o posvátný svazek nejprotichůdnějších protikladů.

„Zdar buď vodě! Zdar buď žáru!  
Zdar buď zázračnému varu!“<sup>256</sup>

Zpívají sirény během spojení živlů, které způsobil Homunkulus svým vylitím do moře. A těsně před tím pějí:

„Nuže, vládu měj Erós, jenž počátkem všeho!“<sup>257</sup>

Toto erotické převzetí vlády je velice významný moment. V této vrcholné chvíli dokončení stvoření Homunkulus zřejmě umírá. Dále se v textu nevyskytuje. Je to velkolepá nebo malá

---

<sup>256</sup> Faust, s. 338.

<sup>257</sup> Tamtéž., s. 338.

smrt? Wagnerova práce (vytvoření umělého člověka) byla sice v tomto okamžiku dokonána, avšak trvala jen okamžik onoho rozlítí. Homunkulus, jehož poslední slova sice jsou

Rozkošné vlhko cítím,  
a na cokoli svítím,  
je vše plno krás.<sup>258</sup>

nevydržel. Jeho existence prožívá plnost v jediném okamžiku, který je okamžikem destrukce. Wagner, který chtěl vyrobit člověka, slavil úspěch jepice. Přiblížil se Počátku všeho – Spojení. Dále však nic. Ani vrzání od petlic. Takový je tedy osud tvarů, které jsou plody rozumu a které se snaží své živosti dosáhnout *a posteriori* spojením s říší živelů. Toto spojení, ač slavnostní a vznešené ihned střídá nutný zánik, neboť původní uzavřenost, se kterou byl Homunkulus stvořen, zkrátka nemohla vydržet nápor beztvaré síly živelů.<sup>259</sup>

Tvary, které povstávají z živlovosti a dosahují své plnosti tím, že je jim vtisknut pochopitelný řád, jsou této fatality prosty. Je jim vlastní jejich vlastní nejistota, ve které můžeme kormidlovat. Tuto nejistotu však nelze žádnou „magickou“ formulí převést na jistotu a tím jí řídit.

## ↑ = Návrat: II.

Pokračujme v rozvoji geometrického náčrtu započatého u *obrázku 0*. Domem je tedy prostor v horní části obrázku, kde se prostá cykloida blíží svému maximu, dosahuje jej a opět se od něj vzdaluje (*obrázek 1*). Vycházení a navracení se – vcházení a navracení se.

Topologicko-gramatická představa času víceméně nečiní rozdíl mezi minulostí a budoucností a klade důraz na organicko-rytmické členění času. Tím ruší zdánlivou symetrii mechanického časového modelu (vratnost), která svůj tvar nalézá v ohraničení, omezení,

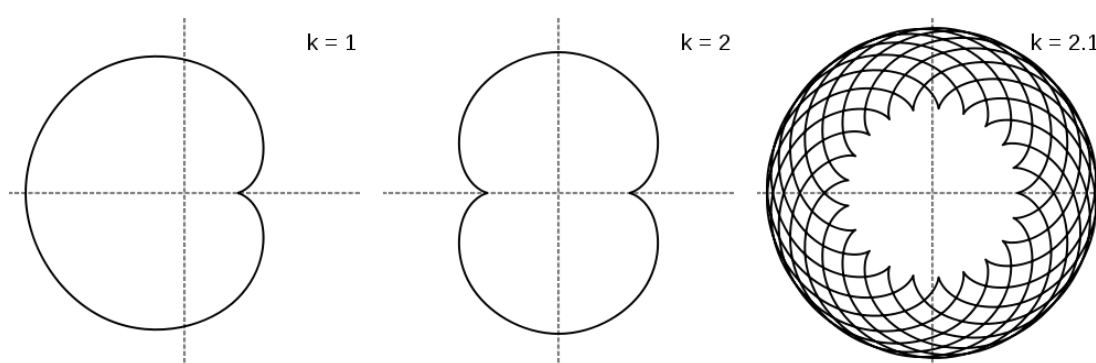
---

<sup>258</sup> Tamtéž., s. 337.

<sup>259</sup> Vzpomeňme:

„Tak je vům určeno to bylo:  
přírodní – kroužil by až pod slunce;  
umělý – prostor uzavřený chce.“ (Tamtéž, s. 285)

uspořádání živlu. Abychom respektovali podstatu topologicko-gramatického modelu času, musíme pozměnit útvar, po kterém se kružnice času valí. Nemůže to být úsečka omezená začátkem a koncem času, příběhu, individuální ontogenezí – zkrátka omezená nějakou časovou perspektivou. Tak jak je sám model cyklický, též tvar, po kterém se kružnice valí musí být do nekonečna se opakující tvar. Pro hrubé zjednodušení tohoto cyklicko-cyklického, samo k sobě vztaženému, „fraktálnímu“ pojetí filmového tvaru použijme opět kružnici. Kružnice mechanického opakování, řádu vtiskávaným právem, regule se bude kutálet po vnější straně kružnice představující rytmus vycházení a navracení, fluktuaci prvního a čtvrtého pádu.



Vzniká eloida. Ironií – a též podstatou – tohoto výkladu směřujícího pryč od mechanického směrem k živlovému je, že se do tvaru této křivky brousí zuby ozubených kol, aby při jejich otáčivém pohybu, kdy do sebe zapadají, bylo jejich vzájemné tření co nejmenší.<sup>260</sup>

### ↑ = Návrat: III.

Poutník občerstven a proměněn pobytem ve svém pokoji odkládá uzdu Všetečnosti, jejíž udidla jsou ukuta ze železa Urputnosti v předsevzetích, a brýle Mámení, zhotovené ze skla Domnění a vsazeny do obrouček Zvyku. Namísto těchto, které dostal od svých průvodců při

<sup>260</sup> Jde konkrétně o kuželová kola s eloidními zuby – Oerlikon. „Oblast používání kuželových kol se zakřivenými zuby (obloukovými Gleason, paloidními Klingenberg a eloidního Oerlikon) se v dnešní době rozšiřuje. Výhodou těchto soukolí je delší trvání záběru, tišší chod, větší životnost. Přenos výkonu je větší než u kol s přímými zuby.“ (Nepauer, Jan: *Výroba kuželových ozubených kol. Bakalářská práce*. Brno, 2010. Diplomová práce (Bc.). Vysoké učení technické, Ústav strojírenské technologie, s. 28. Dostupná také z univerzitního digitálního archivu: [http://www.vutbr.cz/www\\_base/zav\\_prace\\_soubor\\_verejne.php?file\\_id=33484](http://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php?file_id=33484), s. 9)

vstupu Labyrintu, dostává novou „optiku“, nové jho, kterým je poslušenství.<sup>261</sup> A vchází opět do světa:

„Viděl jsem před sebou svět tento jako nějaký převeliký hodinový nástroj, z rozličných viditedlných i neviditedlných materií složený, a však sklenný, prohledací a křehký všechen; a na tisíce, nýbrž tisíce tisíců větších i menších sloupků, kol, háků zoubků a vroubků mající, an se vše hýbalo a hmýzilo jedno skrze druhé; něco tiše, něco s šustem a hrkotem rozmanitým. Uprostřed pak všeho stálo největší hlavní, neviditedlné však kolo, od něhož všech jiných rozličné to hýbání pocházelo nevystižitelným jakýmsi způsobem. Nebo duch kola toho rozcházel se po všem a řídil všecko;<sup>262</sup> což ačkoli, jak se dalo, plně mi vystihnouti možné nebylo, že se však dalo v pravdě, velmi jasně a pozorně jsem viděl. Toho pak bylo mi i divné i libé náramně: že ačkoli se všecka ta kola svíjela a mýjela vždycky, nýbrž zoubkové a vroubkové, i kola sama, i sloupové vyvinovali se a vypadali, běh však veřejný nepřestal nikdy; protože se to divným jakýmsi tajného toho řízení způsobem dosazovalo, doplňovalo a obnovovalo všecko vždycky zase.“<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Vnitřním kukátkem je Duch svatý a vnějším pak slovo Boží. „A poutník Komenský se vrací zpět do světa, ale nechce se již na něj dívat přes šálivé brýle všetečného aristotelsko-scholastického vědění, chce vidět věci jinak – až později se dozvídáme, že brýlemi Kusánské koincidence.“ (Floss, Pavel, tamtéž, s. 76) – *Coincidentia oppositorum*, dialektické splnutí protikladů, které představuje negaci diskurzivního poznání založené na aristotelské zásadě sporu (tj. témuž subjektu nelze v téměř čase a prostoru přisoudit protikladné predikáty), je velké teoretické i praktické téma Kusánovo. Mikuláš Kusánský (1401–1464) byl za svého života jak konciliaristou tak papistou. Přestože dosáhl hodnosti kardinála (a kdyby žil o necelý rok déle, stal by se pravděpodobně dokonce papežem), se nacházel blíže reformnímu myšlení. Jakožto jeden ze zakladatelů moderní vědy chápe experiment jak technicky tak mysticky (*pathos*). Sblížuje experta a laika. A dokonce: „Kusánus odhaluje hlubší jednotu, která existuje například mezi návštěvou hektického hannoverského veletrhu výpočetní techniky „Cebit“ a tichým rozjímáním v ambitu brixenského dómu!“ (Turner, Martin: „Nekonečné přibližování. K významu osobnosti Mikuláše Kusánského.“ In: *Jednota a mnohost*. Tamtéž, s. 39–62.)

<sup>262</sup> ¿? Erós? Živlovost sama? Či?

<sup>263</sup> Komenský, tamtéž, s. 139.

↓ = **Kam**

A tak podobně jako Komenského poutník, který na svět patří coby na boj protikladů a jejich splývání – nikoli však zrušení – se již nyní sami vydejme do světa a ve vzrušení na něj hledme a ovlivňujme jeho běh. Ať kola či domy, ať živly či zákony – ač přes sebe anebo zase spolu působí – vše, jejich různice i ustávání, zmírání či povstávání má význam Jeden.

A ten hledejme.

## PODHŮŘÍ PŘEDBABYLONSKÉ KULOVITOSTI (dohra)

Dohra vyvažuje předchozí část, ve které se pojednává především o tvarech, které povstávají z mechanické říše – představují výchozí bod cesty k tvarům povstávajících z říše živlů. Nevyváženost pramení z toho, že s druhými zmíněnými tvary se v kinematografii setkáváme nepoměrně méně.

Text, který přichází, nepředstavuje zobecnění, nehledá zákony, není induktivní. To se protíví povaze tvaru vycházejícího ze živlu. Živlové tvary mají blíže k přírodě a nikoli k „zákonu“: „To není doména *fýsis*, ale doména zvyků, dohod, smluv a argumentů, všeho toho, čemu Řekové říkají *nomó* (dativ sg. od *nomos*). Lidská společnost se řídí a funguje díky tomu, co je *nomó*, tedy díky všemu, co plyne ze zvyku, smlouvy, zákona, co je takto dáno.“<sup>264</sup>

Živlový tvar nelze přivést ke zobecnění. Potom bychom právě to, co je v něm živé, umrtvili. Stal by se z něho pouhý objekt. „Objekt sám o sobě je už pouhý „předmět“ a vztah k bytí má pouze ve větě, která tento předmět myslí, totiž díky subjektu a díky přísudku, kterým je přece sloveso, tedy slovo pro děj nebo tvar slovesa 'býti'.“<sup>265</sup> Právě jedinečnost jednoho každého takového tvaru, která je symetrická s jedinečnou vlastní zkušeností, ve které platí „poznej

---

<sup>264</sup> Kratochvíl, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*. (Nová dosud nevydaná verze, předloha pro anglický překlad.) [online] rukopis [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/FZP.pdf>, s. 5.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 13.



sebe sama“ (*gnóthi sauton*), představuje pomyslný předstupeň ke třetí části této kompozice, která klade otázku po jednotě.

Dohra pojednává o jednom ze zmíněných autorů, jehož tvorba se živila jak tematicky tak formálně přímo týká, o Artavazdovi Ašotovičovi Pelešjanovi. Pelešjanův význam však nespočívá pouze v živlovosti. Důležité je též to, že Pelešjan částečně přehodnocuje filmovou montáž tak, že za její základ nepovažuje nikoli slepku, která spojuje záběry, tedy setkání záběrů, nýbrž vzdálenost mezi nimi – distanci.

Následuje tedy text o jediné knize režiséra Artavazda Ašotoviče Pelešjana<sup>266</sup> a jeho sedmi filmech, které realizoval a kanonizoval: *Začátek*, *My*, *Obyvatelé*, *Roční období*, *Naše století*, *Konec* a *Život*. Dva filmy, které této řadě předcházely (*Horská hlídka* a *Země lidí*), zmíním jen letmo. Další filmy, na kterých Pelešjan (spolu)pracoval, nezmiňuji buď proto, že je nepovažuje cele za své autorské dílo nebo nejsou vůbec k nalezení.

Název dohry je zvolen tak, aby korespondoval s triadickou strukturou Pelešjanova díla, které vzchází z krajinné představy *podhůří*, je vtěleno do filmového jazyka, který se podle Pelešjana vztahuje k době *předbabylonské*, a je spjato v trojjediný celek duchem *kulovitosti*.

## Vůně

Vůně výrazu distanční montáž hraje (alespoň v češtině) významnou roli. „Distanční montáž“ nikoli nepodobná „lumbální punkci“, „terciérnímu limnosilicitu“ či „plagální kadenci“ je cítit jakousi nepoznaností až nepoznatelností. Jasná chuť přesnosti vědeckého vyjadřování v rozpouštědle silného alkoholu mystičnosti.

Čím je distanční montáž? Distanční montáž není, jak tvrdí Pelešjan, metodou, protože metoda je funkční tehdy, pokud nám pomůže se opět vydat za cestou (řec. *meta odós*), ze které jsme

<sup>266</sup> Pelešjan, Artavazd: *Moje kino: Sborník scenáriev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988. Citovat budu z vlastního překladu s přihlédnutím k pracovnímu překladu Pelešjanova klíčového eseje od Jana Bernarda.

sešli při zaujatém pozorování světa.<sup>267</sup> Distanční montáž není ani teorií, přestože je označena za „teorii distance“ a v knize jí předchází nadpis „Teorie filmu“. Je poezií, logickým pokračováním tvorby (řec. *poiesis*) v textu.

Distanční montáž spočívá na nesdělitelném tajemství nepřítomných záběrů (отсутствующие кадры). Pouze sám Pelešjan ví o těchto „virtuálních“ záběrech, které autentizují jeho filmy.<sup>268</sup> Jak sám říká, jsou vyjádřením jeho tvůrčí svobody. I toto ukazuje, že jeho text není ani teorií ani metodou. Je Svobodou.

## Vzdálená pozice

Při prohlídce Prahy s Pelešjanovými dvěma vnučkami, které přijely na sklonku roku 2015 společně s ním a jeho ženou, jsem se jedné z nich zeptal, zda-li jim děd v úzkém rodinném kruhu prozradil nepřítomné tajemství distanční montáže. Jsme na to moc malé, odpověděly. Je jim kolem dvaceti. – Jaký je podle vašeho dědečka ideální věk pro vaše zasvěcení do distanční montáže? Takového věku se my nikdy nedožijeme. Až do smrti pro něj stále budeme malá hloupá děvčata. Všechny otázky ohledně distanční montáže, které mu položíme, vždycky tak trochu zneváží anebo odpověď přetočí ve vtip.

Pelešjan nechce mít pokračovatele. To je další rozměr „distančnosti“ distanční montáže. Jeho text není zasvěcující. Text a hlavně jeho přednášky a rozhovory s ním naopak poukazují na nikdy nepřekonatelnou bariéru, která jej dělí od druhých. Bariéru staví i v jaksí obráceném směru, tedy nikoli do budoucnosti, ale do minulosti. Jeho esej je vymezením, stanovením generační a „metodické“ distance vůči sovětským montážníkům. Tyto nepřekonatelné předěly tvoří jakousi implicitní „meta-distanci“ Pelešjanovy distanční „teorie“.

---

<sup>267</sup> V tom je „distanční metoda“ nesrovnatelná s Ejzenštejnovou *Metodou* (Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Metod. Tom 1, Tom 2*. Moskva: Ejzenštejn-centr, Muzej kino, 2002) a jeho dalšími spisy. Pelešjan není nechtěně pedagog, nýbrž nechtěně mystagog.

<sup>268</sup> Může Pelešjan dělat takové autorské filmy, které by nebyly nijak „distanční“?

Přestože lze v tomto ohrazování sebe sama cítit jistou úzkost (Pelešjan sám zmiňoval možnost krádeže jeho „teorie“), nelze v jeho počínání nevidět zdravou obranu vůči (intelektuálním) š'ouralům. Dílo nelze redukovat na nějakou řeč: dílo před námi stojí jako Zjevení a jediné smysluplné, co můžeme dělat, je vidět a slyšet jej jako krajně nepravděpodobné a otevřít se Novému. – Toto jsem vytvořil, vizte a slyšte! Kdo chcete ještě k tomu číst, čtěte! A už se mě furt neptejte!<sup>269</sup>

## Slovník a gramatika

Na začátku Pelešjanovy knihy stojí verše: „I Noemovy holubice/ nebýt hory Araratu/ mohly ve vrány proměnit se.“ Zde se nemusíme rozhodovat, zda-li Ararat umístit do Turecka, Íránu či Arménie. Důležité je, že po přistání archy na Hoře je mezi Hospodinem a pokolením Noemovým ustavena nová smlouva: Hospodin již nikdy nevyhladí živé na zemi.<sup>270</sup> Ustavení nové smlouvy po potopě není nepodobné Pelešjanovu pokusu vystavět novou praxi a teorii montáže odlišnou od „předpotopní“, „klasické“ montážní školy stvořené „na počátku“.

Pelešjan je muž emočně vypracovaných, velice jednoduchých, velkých gest. Slovník a gramatika jeho filmů se opakuje. Sám koncept distanční montáže je založen na opakování. – Je opakování matka Moudrosti?

Pelešjan má rád rytmické opakování: zvuk lidského srdce, rytmickou jízdu vlaku po kolejích, dýchání. Takový rytmus představuje jakési normální plynutí času. Plynutí, jízda, budování. – Hudba... Náhle: akcent! Hrají *tutti*. – Nejdříve postupně se ztlušťující nic a pak... – Názraz! – A opět plynutí po rovině. A znova klíčení či konec filmu. – Ostré, příkré zuby pily času s dlouhými pozvolnými rozestupy. Krajinná představa: Rovina a najednou hora, tedy na horu a zase dolů.

---

<sup>269</sup> Kanadský pianista Glenn Gould (1932–1982) řešil podobou otázku radikálněji. Přestože byl velice úspěšným interpretem, uvědomil si, že koncert je primárně čekáním na hudebníkovu chybu. Přestal nadobro vystupovat a zcela se ponořil do nahrávání.

<sup>270</sup> Gn 9:9–11.

Pelešjan má rád výbuchy a nárazy: vesmírné a lidské, nárazy mořských vln o pobřeží, výbuchy slunečního magmatu, srážky vlaků, výbuchy letadel, lámající se kámen, kolize raket, jejich odpalování, výbuchy způsobující sesuvy půdy, pády domů, hroucení hornin. K těmto *náhlým* změnám koncentrací (a co jiného je filmová montáž než náhlé změny koncentrací?) se ještě váží další živlové skrumáže: proudění vody, tučné mraky jakožto statické výbuchy na nebi, závěje sněhu. Toto vše k nám přistupuje s nanejvýš tragickým akcentem: výbuchy, nárazy, srážky a tření ohrožují lidský život. Vytrhávají z poklidu, otřásají. Jsou to působící, působiví andělé smrti. Jsou „patetické“, nikoli však principiálně. Svým přidáním chtějí prohlubovat emoční dopad či rozšiřovat jeho stupnici. Nechtějí nás vést k dále k nové kvalitě tím, že překonáme dialektický protiklad.

Pelešjan má rád věci jako takové. Abstraktní. Věčné. Věci bez historie, lidi beze jména,<sup>271</sup> masy. A ovce. Masy lidí: běžící, stojící, ležící, mrtvé, střetávající se, bojující, jedoucí, truchlící, radující se, klanící se, hajlující. – Velké věci, které je člověk schopen svojí *proti něčemu se vzpírající* silou dokázat.<sup>272</sup> Oslavu!

A k tomu všemu ještě horu! Málem bych zapomněl. Vlastně: je to Hora. Hora jakožto nejzazší výběžek Země. Hora jako orientace ve světě, jako místo přímo zapuštěné ve Východu Slunce: orientace východní (lat. *orientalia*). – Orient orientace.

Ale kam?

## K rozumění?

Pelešjanovo jazykotvorné usilování je zřejmé. O tom svědčí i výraz distanční montáž. V odlišení od otců montáže, sovětských montážníků, budoval jazyk nový. I když opět nejde o jazyk, jako v případě jeho „teorie“ nejde o teorii. Lze tímto jazykem hovořit? Lze, ovšem s obrovským, asymptoticky maximálním rizikem, že nebudu pochopen, neboť pouze já

<sup>271</sup> Jedinou výjimkou jsou dva záběry Lenina ve filmu *Začátek*.

<sup>272</sup> Pelešjan říká: „Věřím více člověku než jeho jazyku.“ (Frodon, tamtéž)

(Pelešjan) rozumím tomuto jazyku vyrůstajícímu z nepřítomných záběrů. A přesto Pelešjanovým filmům bylo alespoň konvenční cestou ocenění, mnoha pozvání do zahraničí a cestou filmových přehlídek jeho děl porozuměno. Čemu však přesně bylo porozuměno?

J.-L. Godard v rozhovoru s Pelešjanem říká: „Když se dívám na vaše filmy, mám dojem, že ať byly chyby v takzvaném socialistickém systému jakékoli, stejně se některým silným osobnostem podařilo myslet jinak. To se pravděpodobně změní.“<sup>273</sup> Psal se rok 1992.

V rozhovoru cítíme cosi ze Západu, co má rádo Východ. Východ jakožto staronový bod orientace a Východ jakožto východ z krize, o které zde stále mluvíme. Východ coby odloučená Matka, která nás spasí před krvelačným, všudypřítomným Otcem Evropy. V rozhovoru lze ještě cítit to, že Godard konečně našel druhá v rozhovoru. Pelešjan není filmařem, který by byl jeho konkurencí: on je z Východu, vyrůstá ze zcela jiné půdy, kterou nicméně Godard ctí a miluje. Není ani člověkem, kterého potkáváme v kavárně a který je tak blízko, že alespoň tichým sdílením společného (kulturního) prostoru nám žádná principiální tajemství nemohou zůstat neodhalena. Je to *druh*.

Sovětští montážníci stejně jako Pelešjan jsou pro Evropu pozoruhodnými body obratu. A zde si myslím, že Pelešjan pocítil tak nepříjemnou a lepkavou povahu obývání východního prostoru, že se musel prostřednictvím své „teorie“ vymezit vůči montážníkům. Godard si je společně s námi vědom původu montáže, která nechtěla změnit jenom tvář filmového průmyslu, průmyslu šesté či sedmé Múzy, ale změnila celý svět.<sup>274</sup> Pelešjan občas používá krátké záběry, záběry mas, protisměrné pohyby bezprostředně sousedících záběrů a nediegetické záběry, čímž se jeho filmy vnějškově podobají filmům sovětských montážníků. Proto se jeví jako naděje. Nová naděje Nového, kterou dříve zvěstovali Ejzenštejn, Vertov a jejich soudruzi v hudbě, malbě a divadlu.

Tomuto bylo porozuměno a neporozuměno. Bylo porozuměno tomu, že nikoli cesta na Východ, ale život na Východě nás může obohatit. Nebylo porozuměno tomu, že nikoli spojováním (světa), ale jeho rozdělováním (Pelešjan by tvořil zcela určitě jinak, kdyby znal západní filmovou avantgardu) lze dojít k Novému, ve kterém můžeme spatřovat spásu.

---

<sup>273</sup> Tamtéž.

<sup>274</sup> J.-L. Godard: „Největší proměna, kterou zaznamenalo 20. století, je pád ruského impéria a zrození SSSR: proto se právě Rusové v tomto výzkumu [montáže] dostali nejdále. A to zkrátka proto, že během Revoluce společnost 'stříhala' mezi dobou před ní a po ní.“ (Tamtéž.)

Toto je nejzazší pozice „meta-distance“, ve které Pelešjana chápu. Právě dějinná, „osudová“ distance stvoří naději v obou oddělených táborech. Pro Východ to znamená uznání na Východě opomíjeného, pro Západ potvrzení našich nadějí, které jsme kladli ve Východ. Každopádně potenciál této distance ihned zaniká s reálnými důsledky pádu železné opony. Pelešjan měl se západními producenty po třikráte přislíbené peníze na tvorbu svého prvního hraného filmu *Homo sapiens*, který měl být realizován samozřejmě distanční montáží. Ani jednou se nepřikročilo k realizaci filmu. Pelešjan považuje své dosavadní dokumentární filmy za skici. Ale přestože by, jak říká Pelešjan, novým hraným filmem došlo k plné realizaci distanční montáže, pro Západ již nebyl tak důležitý jako dříve. Byl domestikován.

Porozuměno bylo jeho odlišnosti pocházející z venkova, muži, jehož slovník je malý, avšak usilující o vše: o věčnost lidského činu. Neporozuměno bylo kořenům Pelešjanovy jazykotvorby, tedy že není dědicem nebo pokračovatelem ani Ejzenštejna, ani Vertova, ani Pudovkina, nýbrž že jde o nový „osobní jazyk“, který v určitých rysech přebírá (a trivializuje) Západní „jazyk“ filmů G. Reggia.<sup>275</sup>

## Triáda

Pelešjan je bytostný triadik a můžeme jej řadit k ostatním triadickým myslitelům, jako jsou sv. Augustin, Jáchym z Fiore, Mikuláš Kusánský, Jan Amos Komenský, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Johann Gottlieb Fichte, Karel Floss, Radoslav Kutra a další. Jednak je distanční montáž svérázným pokusem o uchopení triadické struktury světa, jednak k tomu vede Pelešjanovo tvrzení, že film může mluvit zároveň jazykem filozofie, vědy i umění a to proto, že pouze film jakožto jediné umění disponuje naráz obrazem, zvukem, pohybem jako sama příroda.

---

<sup>275</sup> Především *Koyaanisqatsi* (1992, Godfrey Reggio). Stejně jako Pelešjan používá opakující se „opěrné záběry“, ve středu zájmu stojí abstraktní otázky, ku světu zaujímá perspektivu „se shora“, vyzdvihuje ničivou sílu živlů, masovost apod.

To však neznamená, že by ostatní umění neměly triadickou strukturu. Malíř Kutra rozehrává celé analogické řady triád, které strukturují malířství. Od historie malířství,<sup>276</sup> struktury umělecké komunikace (triáda umělec – dílo – divák) a role výtvarného umění mezi dalšími uměními (triáda hudba – literatura – výtvarné umění), přes „triádu tvorby“, která se netýká pouze malířství (triáda kompozice – kresba – barva), k abstraktnějším triádám obsah – forma – způsob, hmota – prostor – čas, Dlouhý – Široký – Bystrozraký, víra – naděje – láska a samozřejmě té nejpůvodnější a to Otec – Syn – Duch svatý.

Poukazy na triadickou strukturu světa se vyskytují již ve *Starém zákoně*<sup>277</sup> a o tom, jak je tato struktura důležitá, nás zpravuje Schadel, který říká, že zapomenutost na triadičnost působí snad ještě více neblaze než heideggerovská zapomenutost na bytí:

*„Západní vědomí posledních 200 let je charakteristické tím, že již nemá jasný vhled do triadické koherence všeho jsoucího. Za předpokladu ztráty této teoretické celostní kategorie, jejíž vnitřní strukturu chceme blíže vysvětlit, vznikly 1) dialektika jako relativizující nauka o bytí, 2) pozitivismus jako „hodnot prostá“, to jest základ a cíl postrádající teorie poznání, a 3) existencialismus jako pocit světa, v němž je pobyt – veškeré lidské myšlení a konání – prostoupen nicotou absurdity.“<sup>278</sup>*

Na začátku i na konci filmu *Země lidí* je ukázána otáčející se socha Rodinova *Myslitele*. Film otevírá i uzavírá.<sup>279</sup> „Kromě opakování, které film poeticky zakružuje, zde můžeme pozorovat – v potenciální formě – distanční působení. Rodinovský obraz na konci filmu získává kvalitativně jiný smysl, než měl na začátku filmu. Poslední záběr jakoby otevírá nový cyklus poznání, který čeká na své uskutečnění již za hranicemi filmu.“<sup>280</sup> Tato funkce byla pro

<sup>276</sup> „[...] středověké řemeslo jako svaté řemeslo a barokní manýra až nábožensky extatická. Oba tyto způsoby se spojily v absolutní technice malování.“ (Radoslav Kutra. *Slovník školy vidění*. Brno: Soliton, 2005, s. 19.)

<sup>277</sup> „[...] ty jsi všechno uspořádal s mírou, počtem a váhou.“ (Mdr 11, 20.) Předobraz boží trojjedinosti pak v příběhu starého Abraháma a Sáry, ke kterým do Mamre přijdou tři poutníci jako jeden (Gn 18.).

<sup>278</sup> Erwin Schadel – Dieter Brünn. *Bibliotheca Trinitariorum. Internationale Bibliographie trinitarischer Literatur. Bd. I: Autorenverzeichnis*. Paris – /München –/ New York – /London: K. G. Saur, 1984, s. VIII. Citováno dle: Karel Floss. „Jednota a mnohost jako idea, osud a úkol.“ In: Martin Jabůrek (ed.). *Jednota a mnohost. Sborník z mezinárodní konference Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty k osmdesátým narozeninám Karla Flosse*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 197–209.

<sup>279</sup> Podobná figura je použita i v *Horské hlídce*: film začíná a končí nočními záběry dělníků pracujících v horách. Působení figury je však odlišné. V *Země lidí* jde o konkretizování abstrakce, stáhnutí na zem: *Myslitel* se váže k humanitě obecně, teprve to, co obraz této sochy ve filmu objímá, tvoří určité zaměření humanity. V *Horské hlídce* jde o odhalení jednoho konkrétního tajemství. Na konci filmu již víme, že světýlky na působivých a nejasných nočních záběrech patří právě dělníkům pracujícím v horách na železniční trati. – První představuje fokus pojmový, druhý optický.

<sup>280</sup> Pelešjan, tamtéž, s. 139.

Pelešjana jakýmsi nedokonalým, protože pouze dvoudílným sylogismem,<sup>281</sup> pouhými premisami, ze kterých nevyplývá žádný závěr.<sup>282</sup>

Aktuální podoba distanční montáže vzniká právě až přítomností třetího prvku, který Pelešjan popisuje jako „magnetické emocionální pole“. Opěrné prvky (opakující se záběry či sekvence) se k sobě blíží svým obsahem (zvukem, obrazem či kombinací obého); odlišují se svým rozmístěním na časové ose filmu. Druhá část pelešjanovské dyády může být kratší (či ochuzená o obraz anebo zvuk), protože je jen *připomenutím* již známého (viděného a/nebo slyšeného).

Tomuto tvrzení se vymyká film *Naše století*, konkrétně jeho poslední část. To může být tím, že tento film vznikl po napsání „teorie“ distance a Pelešjan s textem vede skrze film dialog, který má ozkoušet hranice jeho „teorie“. V *Našem století* (nezkrácená verze filmu) se druhá část dyády opěrných prvků, která zrcadlí úvodní sekvenci, rozrostla již 13 minut před koncem. Navíc jsou ve filmu nikoli jedna, ale dvě velké, do sebe zapuštěné distanční soustavy: start rakety (dvojdílná soustava) a mlhovina/tlukot srdce (soustava trojdílná, která je podobná děvčátku a hudbě s ní spojené v *My*).

Jaká je povaha pelešjanovského „emocionálního pole“?

„Nejdůležitější je, že *distanční montáž nepropůjčuje struktuře filmu formu tradičního montážního 'řetězení' a dokonce ani formu sdružující rozličná 'řetězení', ale vytvoří celkovou kruhovou, nebo přesněji řečeno kulovou otáčející se konfiguraci.*

Jelikož opěrné záběry nebo opěrné úseky představují nejvíce *'nabitě póly'* distanční montáže, neinteragují pouze s prvky po přímé linii, ale *zhošťují se též jakési 'jaderné funkce' tím, že vektorovými liniemi udržují dvoustrannou vazbu s jakýmkoli místem ve*

<sup>281</sup> K sylogismu se zde neuchyluji náhodou. Jeho deduktivní síla spočívá v abstraktních premisách. Stejně tak Pelešjanovy filmy nehovoří o konkrétním, nýbrž jsou silné právě svou schopností abstrakce. (Přestože jsou to *filmy* a film je kamerovou nápodobou skutečnosti někdy až příliš přivázan k singulární konkrétnosti věci. „My“ v *My* nejsou Arméni ale vůbec všechny národy, *Obyvatelé* hovoří o lidské svěvoli podmaňovat si přírodu obecně, *Začátek* nehovoří o začátku éry sovětu (přestože je film věnován půlstoletému výročí Října), ale o velkých dějinných událostech, střetnutí mas, které otřásají celým světem apod.

<sup>282</sup> Podle přísné logiky by samozřejmě sylogismus s identickými premisami neměl žádný smysl. Z premis „Sókratés je zvíře“ a „Sókratés je zvíře“ nic nevyplývá. Viděli jsme však, že opakování záběru ve filmu *Země lidí* (a též *Horská hlídka*) ze zdánlivě identických premis učiní premisy kvalitativně odlišné. Tato odlišnost je v dalších Pelešjanových filmech ještě podtrhována: obrácením pořadí prvků A a B v druhém opěrném bloku (Pelešjan, tamtéž, s. 144) a zkracováním délky či snižováním intenzity opakovaného záběru či sekvence.



*filmu či jeho úsekem. Tímto vyvolávají mezi všemi podřízenými prvky dvoustrannou 'řetězovou reakci', která je na jedné straně sestupná, na straně druhé vzestupná.*

Tím, že se opěrné úseky mezi sebou váží takovými liniemi, vytváří z obou stran velké kružnice a současně sebou strhávají v odpovídající rotaci všechny další prvky. Rotují s odstředivou silou proti sobě, čímž se vzájemně strhávají a jakoby se 'drtí', což se podobá do sebe špatně zapadajícím ozubeným kolům.

Vždy, na jakémkoli místě, v jakýkoli moment času filmu, stále mění svou pozici i své obrysy, a tak film vyvolává specifický efekt *pulzování* či *dýchání*.<sup>283</sup>

Distanční montáž vtiskuje filmu formu svérázného „stroje“. „Stroje“, který má kulový, otáčející se tvar (Rutherfordův model atomu?),<sup>284</sup> jehož komponenty však nejsou prosty tření (hodinový stroj?), zároveň je však nějak „nabitý“ (elektromagnetismus?) a dokonce nestabilní tak, že v jeho rámci probíhají jaderné „řetězové reakce“. Zdá se mi, že toto mísení „všeho“ (klasická mechanika, elektromagnetismus, jaderná fyzika) bytostně souvisí s Pelešjanovým abstrahujícím zaměřením, možná dokonce s touhou vytvořit nikoli „teorii“, ale „praxi všeho“.

Třetí prvek, „emocionální pole“ má tedy *smíšenou* povahu. Vztahuje se jednak sám k sobě, „rotuje“, je celkem, jednak se vztahuje k původní dvojici, k „opěrným záběrům nebo opěrným úsekům“, čímž se zpět štěpí na původní dvojici.

To odpovídá Kutrovu pojetí triády: třetí prvek sjednocuje dvojici,<sup>285</sup> zároveň je v sobě podvojný. Jelikož Kutra v malbě za třetí prvek považuje barvu, která završuje malířství skrze impresionisty a Cézanna, podvojnost ukazuje na rozdíl mezi teplými a studenými barvami. Pelešjanova podvojnost třetího prvku spočívá ve vnitřním protisměrném otáčení, což chápu jako retrospektivní a v retrospektivě prospektivní pohyb, který též odpovídá zmíněným dvojsměrným „řetězovým reakcím“.

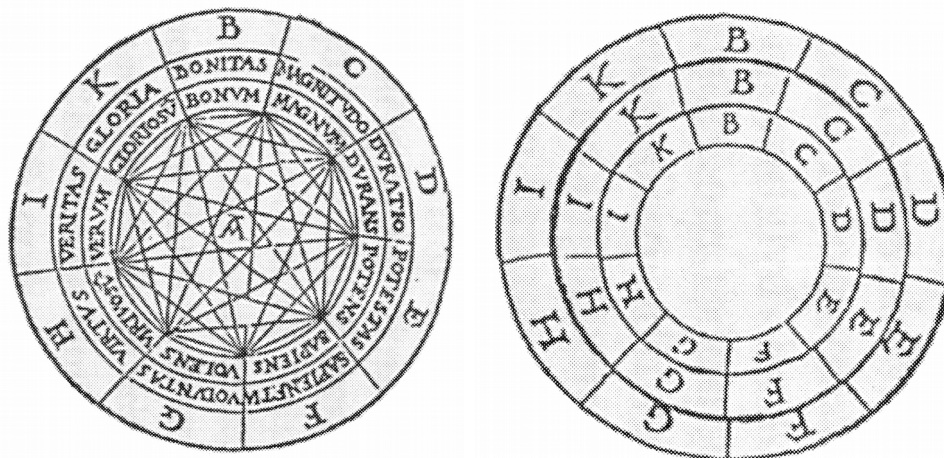
<sup>283</sup> Pelešjan, tamtéž, s. 144.

<sup>284</sup> Rutherfordův model atomu předpokládá elektrony obíhající kolem hmotného jádra, podobně jako planety kolem Slunce. Takový atom by se však do sebe zhroutil, neboť rotující elektrony by vyzařovaly energii – pelešjanovské „emocionální pole“.

<sup>285</sup> „... Trojice existuje Otcem, žije Synem a miluje Duchem svatým. Láska Ducha svatého je sjednocujícím elementem Trojice.“ (Kutra, tamtéž, s. 55.)

## Jedno vidění kruhu

Zmíněnou otáčející se konfiguraci si představuji jako přes sebe soustředně položené dva obrazce z *Ars magna* Ramona Llulla.<sup>286</sup> Jeho cyklognomika měla vytvořit nový, univerzální jazyk.



První obrazec přiřazuje prvním devíti písmenům abecedy B-K<sup>287</sup> devět absolutních principů.<sup>288</sup> Ty jsou spojovány čarami procházejícími středním, nejmenším kruhem. Čára představuje sloveso *jest*.<sup>289</sup> Přestože čar je 36 docházíme k 72 tvrzením, protože generovanou větu lze číst i obráceně. *Bonitas magna* i *Magnitudo bona*.

Druhý obrazec znázorňuje pohyblivý mechanismus třech na sobě nezávisle se otáčejících soustředných kruhů. Jednotlivým „sférám“ jsou podle daných pravidel přiřazeny otázky, absolutní a relativní principy, ctnosti a neřesti sdružené do skupin, které mají opět devět členů. Otáčením mlýnku pak vzniká velký počet „všech možných“ otázek,<sup>290</sup> např.: „Je-li dobro velké, když obsahuje shodné věci?“

Pelešjan pracuje s podobnou ambicí. I on chce mluvit o tom nejobecnějším, popsat to, co je všem společné. Vrátit se do doby před babylonským zmatením jazyků a užívat jazyk

<sup>286</sup> Umberto Eco. *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 57.

<sup>287</sup> Písmeno A je rezervováno pro božskou dokonalost a jednotu.

<sup>288</sup> Zrovna tak v tomto textu je zmiňováno *devět* Pelešjanových filmů.

<sup>289</sup> Jako v ruštině, kde je slovesná spona *být* nahrazována znakem „-“.

<sup>290</sup> U. Eco. *Hledání dokonalého jazyka*, s. 59–62.

univerzální.<sup>291</sup> Jazyk činu, jazyk pohybu. Jedním z důvodů, proč měl být Llullův jazyk univerzální, spočívá v tom, že při výběru vstupních hodnot (tj. otázek, principů, ctností a neřestí) kombinací Llull přijal mnoho i od „bezvěrců“ (nekřesťanů), čímž i je přizval k účastenství v tomto „logickém mlýnku“. Především je však univerzální proto, že je založen na univerzální matematické kombinatorice.

Llullův systém má několik omezení. Hlavním z nich je to, že počet vstupních dat je omezen na devítičlenné skupiny.<sup>292</sup> Llull však v tomto omezení spatřoval výhodu, neboť právě omezením mohl dosáhnout jisté univerzálnosti jazyka. Filmař, který je zvyklý se na svět dívat skrze hledáček kamery, si vždy nějak uvědomuje, že právě otevřenost světa a nikoli „univerzální“ redukce světa je jeho univerzálním rysem. Pelešjan však s nárokem jednotného jazyka prohlašuje, že kružnice v jeho rotujícím „vehikulu“ se podobají „do sebe špatně zapadajícím ozubeným kolům“. Něco dře.

Mám za to, že dření způsobují právě „zmatené jazyky“, tj. otevřená konkrétní skutečnost. Přesněji: dření je způsobeno tím, že jazyk a svět se nekryjí. „Prostor jazyka a prostor světa nejsou sice jedno a totéž (k jejich naprostému splynutí by došlo pouze v navždy ztracené době, předcházející stavbě babylónské věže), ale právě tak nejsou od sebe ani důsledně oddělené.“<sup>293</sup>

Otevřená konkrétní skutečnost vniká do filmu tam, kde sklouzáváme ke čtení snímané situace nikoli jako symbolické ale dokumentované. Dření je však charakterizováno podvojně: není pouze negativní (do sebe špatně zapadávající ozubená kola).<sup>294</sup> Dření totiž přináší „vzájemné strhávání“, které distribuuje pohyb po celém „vehikulu“ a film pak „vyvolává specifický efekt *pulzování* či *dýchání*“. Za cenu mechanického dření se dostáváme k nové, zcela jiné kvalitě

<sup>291</sup> Přestože mám za to, že příběh babylónské věže nemluví o původu rozdílů jazyků, nýbrž o neblahém působení velkých městských aglomerací na člověka, přebírám zde Pelešjanovu rétoriku postavenou na hledání „předbabylónského“ jazyka. Pelešjanovo tvořivé úsilí, které začíná „po potopě“ a končí „zmatením jazyků“, je vměstnáno do jediné biblické kapitoly (Gn 10). V této kapitole je uveden pouze rodopis Noemových synů. Jejich „celá země byla jednotná v řeči i v činech“ (Gn 11:1). Stavbou města Zmatku (= Babel) bylo Noemovo pokolení navždy rozehnáno, společná řeč ztracena. – Babylónské běsnění samozřejmě nepocítí uje neblaze jenom Pelešjan. Malevič o době, která předcházela nástup jeho suprematismu píše, že to byla „doba babylónského božího dopuštění v umění.“ (Malevič, tamtéž, s. 13) Malevič na rozdíl od Pelešjana chápe ztrátu univerzálního jazyka a diferenciaci mnoha jazyků za cosi, co umožnila vznik jeho suprematistického „jazyku“. Kdo je upřímnější: Malevič nebo Pelešjan?

<sup>292</sup> Připomínám, že tento text hovoří právě o devíti Pelešjanových filmech, jejichž témata jsou podobně abstraktně univerzální a ohraničené jako Llullovy vstupní principy.

<sup>293</sup> Josef Fulka: *Zmeškané setkání: Denis Diderot a myšlení 20. století*. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 136.

<sup>294</sup> Před svým studiem filmu Pelešjan pracoval jako technický návrhář a konstruktér.

pulzu a dechu. – Srdce. – Film je z hmoty oživen jako golem. Rozpor mezi nárokem stvořit univerzální systém a materiálem, který svou povahou již univerzální je, je plodný.

Jazyk takto otevírá otázku prolínání konečného (množina fonémů, slovník, zkratka systém *language*)<sup>295</sup> a nekonečného (promluvy, *parole*).<sup>296</sup> Vývoj Pelešjanovy tvorby ukazuje, jak se stále více a více soustředil na tvorbu mocného, uzavřeného, „kombinatorického“ symbolického jazyka právě prostředky montáže, přičemž skutečnost před kamerou (narozdíl třeba od S. Paradžanova) ovlivňoval se stále stejnou, minimální měrou. Stavba golema se soustředila stále více na organizaci hmoty.<sup>297</sup> Šém, kterým ho oživoval, byl stále tentýž.

Llullovo ožívání dopadlo jinak. Byl roku 1315 zavražděn Saracény, když se za pomoci své knihy *Ars magnum* vydal mezi ně šířit „univerzální“ víru.

---

<sup>295</sup> Tímto systémem je právě Llullova práce, která „není odhalujícím mechanismem, který by dokázal načrtnout dosud neznámé struktury kosmu.“ (Eco, tamtéž, s. 68)

<sup>296</sup> Komenský popisuje Llullovu cyklognomiku takto: „Praxe janualní cyclognomiky vykonává se tímto ředidlem: Cokoli podjímáš se mysliti, mějž se jako kruh, ve kterém nechat' věc, o kteréž máš mysliti, změstkná střed, ve kterém by ze všech stran celé věci veškerenstvo posýlalo paprsky, i budeš míti propast všelikých rozjímání. Pak množství podvojností (combinationum, sestav) bude *neskonalé*, když se pokusíš spínati své thema s kteroukoli jinou věcí po *celém veškerenstvu*; a k tomu přistoupí seznamy skupenin, zvláště zasady metafysické, na př. chceš-li míti s dostatek mnohé důvody syllogismů, projdi všechny zásady metafysické, i najdeš mnohé.“ (zvýraznil O. V.) (Jan Amos Komenský. „Trojumění všeobecné. (Triertium catholicum)“. Hlava XV. §12. Přeložil: Josef Šmaha. In: *Komenský: Týdenník vychovatelský, věnovaný učitelstvu našemu jakož i přátelům školstva a milé mládeže naší*. 1905, roč. 33., Olomouc: František Slaměník. s. 633.) Cyklognomika tedy podle něj není uzavřenou kombinatorikou, vztahuje se k veškerým věcem. Však pro Komenského není Llullovo „Velké umění“ projektem univerzálně platného jazyka jako spíše „prostředkem, jak myslí poskytovat bohatství námětů k uvažování, s nárokem činit tak soustavně a vyčerpávajícím způsobem!“ (Grulich, Tomáš: „Pojetí dokonalého jazyka u Komenského a Leibnize I“. In: *Paideia: Philosophical e-journal of Charles University*. [online] Vyd. 1, Sv. VI, 2009. [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: [http://paideia.pedf.cuni.cz/download/grulich1\\_zlom.pdf](http://paideia.pedf.cuni.cz/download/grulich1_zlom.pdf).)

<sup>297</sup> S výjimkou filmu *Život*. Tento film vůbec hraje zvláštní roli v Pelešjanově filmografii. Je to jeho první barevný film. Zatím jeho poslední film. Opouští složité budovanou strukturu, opakování záběrů se děje nanejvýše skrytě. Lloyd Dunn ho dokonce vylučuje před závorku: „Co si počít s jeho [Pelešjanovými] dvěma nejzajímavějšími filmy, které otevírají a uzavírají závorky jeho díla, s filmy *Začátek* a *Konec*? Nebo s jeho opakovaným požadavkem vnímat jeho filmy jakožto kruhy či dokonce koule? Chce jeho celoživotní koncept distanční montáže vyvolat Alfu a Omegu všeho?“ (Dunn, Lloyd: „Artavazd Pelechian: from Начало to Конец, and Beyond.“ In: *Poemas del río Wang*. [online] 15. 8. 2013 [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: <http://riowang.blogspot.cz/2013/08/artavazd-pelechian-from-to-and-beyond.html>.)



Ramon Lull na mluvící pásce říká: *Lux mea est ipse dominus* (světlo mé je sám pán). – Věta, která je v jeho cyklognomice nemožná.

## Blížkost a vzdálenost

Pokračujme dál v nejméně srozumitelných pasážích textu. Pelešjan rozehrává zvláštní dialektiku blízkosti a vzdálenosti.

„Jelikož interakce distanční metody mezi všemi montážními prvky probíhají rychle, okamžitě a téměř současně, *veličina rychlosti není závislá na veličině vzdálenosti* mezi nimi.

Jestliže metodika založená na spojení sousedících záběrů v podstatě vytvářela mezi záběry vzdálenosti či 'intervalů', distanční montáž tím, že 'slepuje' vzdálené záběry na dálku, vytváří spojení natolik pevné, že v podstatě ruší vzdálenost mezi nimi.“<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Pelešjan, tamtéž, s. 144n.

Právě tím, že se Pelešjan soustředí primárně na vzdálené, tím, že vzdálené spojuje, vytváří silnější typ vazby, než „klasická“ vazba „na blízko“. Za přispění rychlosti<sup>299</sup> vzniká spojení natolik pevné, že se vzdálenost ruší a vše se stává téměř synchronní. Tím se posouvá „klasický“ význam montáže. Jejím cílem není postupné rozvíjení, překonávání překážek, dospívání k dalším a dalším úrovním, nýbrž současnou působností celého filmu naráz dospět do jakéhosi absolutního bodu všepohybu.

O toto přesně Pelešjanovi jde: v „časoprostorovém umění“, které představuje film, zrušit čas.<sup>300</sup> Z pohybu, který pro kinematografii jakožto zápis pohybu představuje její hlavní téma, eliminovat čas a zachovat pouze stopy přesunů věčných či tělesných konfigurací. Jde mu vlastně o momentální rozklad všeho pohybu do jediného, „věčného okamžiku“, o totální víceexpozici všech fází pohybů do jediného okénka, které nebude v dalším zlomku sekundy nahrazeno okénkem jiným.<sup>301</sup>

Narozdíl od 19. století, které bylo „časové“, Josef Fulka ukazuje důležitou charakteristiku myšlení 20. století: prostorovost. Uvádí příklady: Freudův pojem předeterminovanosti, Warburgovo pojetí obrazu, Foucaultovu „metodologii“ zkoumání. Cítuje úvod Foucaultovy přednášky *O jiných prostorech*:

„Víme, že velkou posedlostí 19. století byly dějiny: motivy vývoje a přerušení, krize a cyklu, motivy akumulace minulosti [...] Současná epocha by byla spíše epochou prostoru. Žijeme v době simultánního, vedle sebe kladeného, v době blízkého a vzdáleného, seřazeného, rozptýleného. Domnívám se, že žijeme v okamžiku, kdy je naše zkušenost světa mnohem méně zkušeností dlouhého života vyvíjejícího se v čase, než zkušeností sítě, která spojuje body a proplétá se svým tkanivem.“<sup>302</sup>

<sup>299</sup> Odkud se tato rychlost bere? Rozhodně není mechanického původu (nevzniká např. nárazem), je to spíš rychlost uvnitř samé „hmoty“ nebo „materiálu“. „Magnetismus“ či „jaderná energie“ záběrů.

<sup>300</sup> Proto hrdinové, země, pohyby v jeho filmech nemají konkrétní jména, nemají původ, nemají příběh (samozřejmě se zmíněnou výjimkou záběrů V. I. Uljanova).

<sup>301</sup> Myslím na film *Pas de deux* (1968, Norman McLaren), který zachycuje více fází pohybu v jediném momentu filmu. Tento příklad však není dost ilustrativní proto, že u něj chybí totalita všech pohybů, které charakterizují Pelešjana. Druhý příklad, který také přesně nevystihuje Pelešjanovo usilování, představuje cyklus *Theatres* Hirošiho Sugimota, který v temnotě kinosálů na velmi dlouhou expozici fotografoval filmová plátna, na kterých běžel film. Tím kondenzoval celý film to jediné „momentky“. Zde se dostáváme k jakési totalitě pohybů, schází nám však pelešjanovský pohyb bez času.

<sup>302</sup> Fulka, tamtéž, s. 110.

To se týká i Pelešjana. Vyhýbá se diktátu časovosti, kterou si vynucuje rovnoměrně přímočarý pohyb filmového pásu.<sup>303</sup> Pelešjan klade hranici mezi mechanickou podstatu filmu, která spočívá v následnosti obrazů (v „dějinách“) a intenci filmu, kterou je právě zrušení této nadvlády ve prospěch *prostorové* simultaneity vytvářející „rotující celek“ charakterizovaný tím či oním tématem.

Ovšem povaha tohoto celku je paradoxní. Pouze distanční vztahy jsou s to vytvořit vazby pevnější než montáž, pracující se vztahy sousedících záběrů. Tedy simultaneita je vzdáleností podmíněna. *Blížkost nemůže simultaneitu vytvořit.*<sup>304</sup>

Distance, vzdálenost je zásadní pro Zde nemohu nezmínit Benjaminův pojem aury,<sup>305</sup> pro který je pojem distance zásadní. Aura uměleckého díla je jedinečným zjevením dálky. Ve „věku technické reprodukovatelnosti“ uměleckého díla je pak tato distance rušena. Masy vyžadují napodobeniny uměleckých děl, aby si je co nejvíce přiblížily. Pelešjanova distanční montáž se pak jeví jako pozoruhodný pokus čelící úpadku aury.

Pelešjanovo „vehikulum“ totiž ke svému „fungování“ *vyžaduje* vzdálenost. Potřeba této vzdálenosti však neparazituje na uměleckých dílech, které mají auratickou povahu, nýbrž „distanční“ film tuto vzdálenost vytváří svou stavbou. Paradoxní pak je, že tato vzdálenost je ihned „spotřebována“, čímž vzniká ona rotující struktura rušící vzdálenosti.

Možná, že právě z této perspektivy můžeme porozumět nepřítomným záběrům, podmiňujícím distanční montáž. Pelešjan totiž říká: „Záběr může být nepřítomen; je přítomen svou aurou.“<sup>306</sup> V samých jazykem neprostupných základech distanční teorie tedy tkví chybění. Ovšem není to chybění něčeho, co zde bylo, co místo, na kterém to spočívalo, ozářilo. Nejde o libido, které by ztratilo své obsazení, objekt touhy. Není melancholické povahy. Jde o zviditelnění něčeho, co existuje *pouze* jakožto aura. Zkrátka Pelešjan chce „divákům ukázat záběry, které ve filmu nejsou. Chybějící reprezentace může být ještě silnější.“<sup>307</sup>

<sup>303</sup> Proto asi pro něj nebylo během návštěvy Prahy podstatné promítat své filmy z filmových kopií, přestože byly k dispozici.

<sup>304</sup> Do jaké míry platí toto tvrzení? Čím je film „distančnější“, tím lépe vytváří prostor simultaneity? To jistě ne, neboť Pelešjan nemluví pouze o distanci, ihned jedním dechem dodává *celek*, který, jak vidíme z jeho filmů, je dán jednotou tvořenou tematickým zaměřením toho kterého filmu. Jak by vypadal polytematický „distanční“ film?

<sup>305</sup> Benjamin, tamtéž.

<sup>306</sup> Niney, François: „Entretien avec Artavazd Pelechian“ In: *Cahiers du cinéma*. 1992, č. 454 (duben) [cit. 17. 11. 2015] Dostupné také z: <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2010/01/17/70-pelechian>.

<sup>307</sup> Tamtéž.

Tyto záběry nejsou odrazy něčeho, je to spíše samotné odrazení: něco, co vzniká odražením, co však nemá svůj originál, vyvolávající odrážející se stopu. Nepřipomíná Pelešjanova aura simulakrum, kopii bez originálu? Pelešjan by jistě řekl, že ne: on sám je právě oním „originálem“ ručícím za nepřítomné záběry. Vědomě buduje auru, která se shoduje s aurou autora: autor sám svým dílem vytváří distanci mezi sebou světem. Jde však o budování aury nikoli na společném rituálním základě, nýbrž na základě individuálním. Jediná hvězda (star) namísto celého nebe.

František Vymazal v článku *Analogie a izolace*<sup>308</sup> popisuje dvě tendence, které v jazyku působí proti sobě. Sílu analogickou, která tvoří nové na základě blízkého vztahu, a sílu izolační, která zachovává původní mezi starým, čímž tvoří nové spojení mezi novým a starým. Jako příklad izolace uvádí slovo „Páně“, které užíváme v archaizujícím spojení „léta Páně“. Příklad analogie: „Slovo úterý znamená druhý (den, vterý, odtud vteřina doslova podle sekunda) a je patrně mužského rodu. A přece se říká to úterý. Čím to? Jsme zvyklí říkat za sebou pondělí, úterý. Pondělí je středního rodu a přenáší svůj rod na souseda tím snáze, poněvadž mají obě slova podobnou koncovku.“<sup>309</sup>

„Klasická“ montáž klade důraz na spojení záběrů, na onen zlomek sekundy, kdy probíhá změna záběrů. Právě toto *náhle* představuje její obor, který je třeba se učit. Vnímání, které preferuje nikoli fragment nýbrž výsledný tvar (Gestalt), z disparátních záběrů vytváří jednotu, spojitý význam. Právě kvůli schopnosti diferenciaci tohoto celku je třeba naučit se vidět ono *náhle*. Pelešjan jde dál. Chce nás naučit se dívat na izolované záběry, neupřednostňovat okamžité mezizáběrové vztahy nad vztahy distančními. Celek vytváří jinak: „emocionálním magnetickým polem“. Nejde mu o tvořivou sílu analogickou, nýbrž o sílu izolující. Právě tato izolace vytváří ostrovy (*isola* = ostrov) záběrů obklopenými moři nepřítomných záběrů. A právě tvary, obrysy těchto ostrovů určují tvar auroy se blyštícího, mocného, věčného moře.

---

<sup>308</sup> In: *Komenský: Týdenník vychovatelský, věnovaný učitelstvu našemu jakož i přátelům školstva a milé mládeže naší*. 1903, roč. 31, Olomouc: František Slaměník, s. 701–703.

<sup>309</sup> F. Vymazal. s. 703.



## Osy domova

Zaměříme-li se na záběry ve filmu přítomné, je na první pohled zřejmé, že Pelešjanovy film jsou jaksi *transportní*. Odněkud někam. Místo odněkud a místo někam mají existenciální význam a mezi těmito místy vzniká pelešjanovská distance. Válečné fronty, pohyby pohřbů, svateb, hnaní ovcí, cesta do vesmíru, cesta vlakem.

„Fakticky [...] neexistují izolované struktury, nýbrž vcházejí či zapadají do struktur vyššího řádu, vyznačených vždy vlastním polem, jako resultantou polí jejich komponent. Takováto pole, která tvoří jakoby společný domov (řecké slovo pro 'domov' zní 'oikos'), vymezují akční rádius struktur, které označujeme jako struktury ekologické. (Příkladem stůj sladkovodní tůň, rybník, jezero, moře, travnatá a polní oblast, step, les, džungle, poušť, pahorkatina, horská a velehorská pásma, samota, vesnice, malé město, velkoměsto atd.),“ píše Josef Ludvík Fišer.<sup>310</sup>

Jaké je „pole“ či „společný domov“ Pelešjanových filmů a jeho „teorie“? Nebo jinak: kudy se děje jejich „transportní“ pohyb? Pokud bychom se měli přiklonit k uvedeným Fišerovým příkladům, bez váhání je označíme těmi strukturami, u kterých převládá horizontalita odpovídající otevřené přírodní krajině. Přestože je v jeho filmech zřetelná postupná tendence k vertikalizaci, nikdy jí nedosáhnou a zůstávají v jakémsi diagonálním mezistavu. Pozorujeme osy zastoupené v Pelešjanových filmech.

Ve filmu *Horská hlídka* jde o zajišťování volného průjezdu vlakům v arménských horách. Téma horizontální. Ani ve filmu *Země lidí*, který je spíše „velkoměstský“, se Pelešjan zcela nepřiklonil vertikalitě města<sup>311</sup> (či nepokrytě traktované víry). V *Začátku* je střet „starého“ a „nového“, protestujícího a odporu bránícího, utlačovaného a utlačujícího zobrazen horizontálními srážkami lidských mas. V *My* se opět děje hlavní pohyb po horizontální ose: přibližování se k Hoře a pohyby davů lidí (pohřeb, genocida, repatriace). *Roční období* kromě horizontálního pohybu přináší náznak vertikality – diagonálnost, které jsou patrné v krásné scéně svážení sena z hor a v pohybu vody z hor, ve které byla zachráněna jedna ovce (anebo

<sup>310</sup> Fišer, Josef Ludvík: „Kvalitativní kosmos.“ In: Týž. *Filosofické studie*. Praha: Výzkumný ústav odborného školství, 1968, s. 85–111.

<sup>311</sup> Film je navíc v úvodním titulku označen jako „skica“, je tudíž nutné přijmout autorovy rozpaky, které již při jeho tvorbě zřejmě pociťoval.

to byl Beránek?). I téma filmu *Obyvatelé* je diagonální, jde o střet přírodní svobody (charakterizovanou mimo jiného ptačím letem) a jejího lidského omezování (zobrazeného mřížemi před obličejí zvířat, kterým je právě těmito mřížemi zamezováno v horizontálním pohybu). Téma cesty (vlakem) filmu *Konec* je horizontální již samo sebou. Dále horizontalita ležení rodičky ve filmu *Život*, po kterému následuje velký krok pro člověka a velký krok pro lidstvo – narození (tj. postupné „přivádění k vertikále“) dítěte. A dokonce i *Naše století*, jehož téma by se mohlo zdát bytostně vertikální (dobývání vesmíru), se obrací spíše k pádu, nehodě, tedy jakémusi odpadnutí od vertikálního směru – tedy opět k diagonále.<sup>312</sup>

„Polem“ či „společným domovem“ Pelešjanova díla je horizontální krajina přecházející v horské masivy. Rovina spějící v úpatí, hora svažující se v rovinu.

## Patos

Myslím si, že absence čisté (prostorové) vertikality v Pelešjanových filmech je způsobena specifickým pojetím patosu. Pelešjanovo pojetí patosu též ukazuje specifickou povahu třetího členu triády. Ke srovnání si vezměme Ejzenštejna.

„Neexistuje pouze protiklad země a vody, jednoho a mnohého, existuje přechod od jednoho do druhého a náhlé vynoření druhého započatého v prvním. Neexistuje pouze organická jednota protikladů, ale patetický přechod protikladu v jeho opak,“ píše Gilles Deleuze.<sup>313</sup> U Ejzenštejna je patetický kvalitativní skok na jinou kvalitu, překonání organického protikladu, absolutní změna. Pelešjan si je vědom organického protikladu (a na úrovni montáže jej vyváří duplikací záběru nebo jeho rozstříhnutím), považuje jej však za daný, není výsledkem

---

<sup>312</sup> Jsou v nějakém vztahu chybění čisté vertikality v Pelešjanových filmech a chybění, které je předpokladem a cílem distanční montáže?

<sup>313</sup> Deleuze. *Film I*, s. 48.

vývoje.<sup>314</sup> V jeho filmech však protiklad překonávání není.<sup>315</sup> Je ukázán a patetizován. Často jde o „mrtvolky“, zastavené záběry či fotografie obličejů,<sup>316</sup> který hledí přímo do kamery.<sup>317</sup>

Pelešjanův patos tak nesměřuje vzhůru, dále, na novou úroveň, nýbrž ustává v pohybu a směřuje ven z plátna. Takový patos je doslovným obrácením se (k divákovi), doslovným zastavením (filmu), představuje jakousi černou barvu (svědomí), slepou skvrnu (imaginace), představuje téměř slovesnou výzvu, je morálním apelem ke změně: Člověče dívej se, jako já na tebe patřím. I ty k tomuto tématu patříš, toto se týká předně *tebe*: ničivý postup revolucí (*Začátek*), svěhlové opanování přírody (*Obyvatelé*), oči dítěte, ve kterých se odráží veškerý čas, kterým jsme my (*My*) (+ my, kteří jsme vyšli ze svých bytů na balkóny našeho společného Domu), energie samotného vesmíru a energie člověka-dobyvatele (*Naše století*), neustálý boj člověka-pastevce s živlem (*Roční období*),<sup>318</sup> věčná podobnost filiací (*Život*<sup>319</sup>).

## Zakroužení: KOHEL

Ve ztvárnění patosu se odlišuje vlakový film *Konec*. Odlišnost je podmíněna strukturou filmu. Všechny ostatní Pelešjanovy filmy mají formu kruhu (buť třeba „jen“ nekonečného kruhu plození dvou párů hlubokých kaštanových očí matky a dítěte filmu *Život*). *Konec* přes jistě opakující se distanční figury formu kruhu nemá. Charakterizuje jej postup po železné dráze času kupředu, čehož je film v dráze promítačky fatalistickou analogií.<sup>320</sup> Rozvrh filmu není stočený, ale rozvinutý. – Jde resp. jede odněkud někam. „Transportní“ téma pronikálo i strukturou filmu.

<sup>314</sup> A proto by asi Deleuze řekl, že tímto pojetím organičnosti se Pelešjan blíží Griffithovi.

<sup>315</sup> Resp. je překonávána pouze vzdálenost mezi opěrnými úseky, které tvoří dialektickou dvojici.

<sup>316</sup> Ano, pulzování bílé skvrny ve filmu *Naše století* považují za „obličej“, tvář vesmíru.

<sup>317</sup> Výjimku tvoří až k „mrtvolce“ zpomalený (a levopřevě převrácený) záběr obličejů kosmonauta. Vidíme z boku jeho pusy, mikrofon vysílačky, límecovou obrubu skafandru, víc nic. To proto, že nelze frontálně natočit záběr kosmonauta *jako takového*, obecného, bezejmenného kosmonauta, kterého nikdo nezná.

<sup>318</sup> „Já jsem dobrý pastýř. Dobrý pastýř položí svůj život za ovce.“ (Jan 10:11.)

<sup>319</sup> Pozorujme, v případech jakých filmů se kryje moment patosu s opěrnými úseky distanční montáže!

<sup>320</sup> Tepelná smrt je produktem myšlení, které vnímá přírodu jako prostý neoduševnělý soubor věcí.

Film je dlouhý 8 minut. Nejprve detaily cestujících ve vlaku; vědí, že jsou natáčeni. Pohled ven z vlaku ve směru jízdy vlaku (kolem 2'30"). Ubíhání. Kromě vlaku nelze venku nic vidět, krajina je přeexponovaná. (Jde v podstatě o dvakrát zopakovaný záběr dlouhý 61 okének. Podruhé je ze záběru na konci odstříhnuto jedno okno. Druhý záběr je kopií prvního, což poznáme podle jeho vyššího kontrastu ve srovnání se svým předchůdcem. – Mimochodem: toto opakování, které je často při repríze doprovázeno levopravým otočením obrazu je jakousi mikrostrukturou, kterou Pelešjan využívá v každém ze svých filmů.) Rytmičtý zvuk jízdy se zesílí. Vítr. Vítr ve vlasech cestujících, vítr třepotající rukávem košile, vítr zvenku. Podobné detaily cestujících jako na počátku filmu, jen se zřetelně zakomponovaným, relativně dobře proexponovaným ubíhajícím pozadím. Opět záběr ven (kolem 3'30"), tentokrát z levé části vlaku, projíždíme otevřeným tunelem, jehož sloupy vrhají rytmické stíny na vagóny vlaku. Opět uvnitř. Usnutí a spánek cestujících. Třetí záběr zvnějšku vlaku (kolem 4'30"). Vracíme se na pravou stranu, krajina je jasněji exponována. Sloupy, roští, svah kolem trati. Ve srovnání s předchozími dvěma pohledy ven, které měly délku mezi čtyřmi a pěti sekundami, je tento více než třikrát delší. Zvykáme si proto na pohled ven a najednou! Trojitým opakováním a zpomalením stylizovaný vjezd do tunelu. K tomu troubí lokomotiva. Nastupuje Bach (Matoušovy pašije) a jasný pohled na ubíhající krajinu. Přizoomování na horu. Zopakování téhož záběru otočeného podle vertikální osy a zkráceného o jedno okénko (opět je kontrast druhého záběru ve dvojici vyšší). Pohled přímo do Slunce nad hladinou vody, v popředí míhající se vegetace. Pak tentýž záběr převrácený podle vertikální osy. Záběr však pokračuje dál, za délku jeho prvního převráceného uvedení, vegetace v popředí mizí, otevírá se přímý pohled do Slunce. Nad Vodou přeletí Pták. (Vypustil ho Noe?) Do záběru jsou podle rytmu kolejí vkládána tmavá okénka míhající se vegetace. Jsme opět uvnitř vlaku (6'00"). Do černé problikávají záblesky siluet lidí ve vlaku podle stejného rytmického vzoru. Hudba mizí. Chvilí zcela tma. Pak zjišťujeme, že jsme vlastně stále pod horou (7'00"), protože vlevo se občas mihne záblesk bezpečnostního světla uvnitř tunelu. Postupně přibližující se světlo na konci tunelu. Ven, vně těžký, temný masív hory! Prostřiháváno černými okénky podle stále pokračujícího rytmického vzoru. Vzor se ustálí na alternaci jednoho a dvou černých oken. Světlo na konci se blíží. Záběr vrcholí zatroubením lokomotivy,<sup>321</sup> výjezdem do světla a nájezdem titulku KOHEIĬ, který plní roli patetického pohledu: čiré světlo se na nás dívá písmem. a titulku KOHEIĬ, který plní roli patetického pohledu: čiré světlo se na nás dívá písmem.

<sup>321</sup> Polnice Zjevení? – „Ocitl jsem se ve vytržení ducha v den Páně, a uslyšel jsem za sebou mocný hlas jako zvuk polnice: 'Co vidíš, napiš do knihy a pošli sedmi církvím: do Efezu, do Smyrny, do Pergama, do Thyatir, do Sard, do Filadelfie a do Laodikeje.'“ (Zj 1:10–11) Pelešjan udělal právě sedm kanonizovaných filmů.

Právě tento titulek má v Pelešjanově tvorbě pozoruhodný význam. Jeho povaha je podobně jako povaha třetího členu triády *podvojná*: hraje jak roli počátečního, tak hned i koncového titulku,<sup>322</sup> přičemž film *Konec* sjednocuje s následujícím filmem *Život*.<sup>323</sup> Toto interpretační spojení dvou filmů v jeden není svéhlavé: mezi dokončeními těchto dvou filmů uběhl pouze jediný rok, natáčely se téměř souběžně. Právě spojením těchto dvou filmů v jeden diptych je nekonečného kruhu opět dosaženo...



Nedal nám právě povahou tohoto titulku velký magnetik Pelešjan konkrétní (a tak trochu mystické) ponaučení o tom, jak zakouší podvojnou povahu třetího členu triády, o které tu byla řeč?

---

<sup>322</sup> Asi právě tento pocit, že něco začíná tím, že to končí, je důvodem k jemnému smíchu, který se vždy na konci promítání tohoto filmu ozve ze sálu. Humor je v Pelešjanově díle téměř ojedinělý: jediný další lehký smích zní ze sálu během projekce filmu *My*, kdy je řidič mototrojky vyhnán ze svého sedla mocnými výdechy výfuku obrovského nákladního auta, které před ním stojí v dopravní zácpě.

<sup>323</sup> Zde oponuji L. Dunnovi (pozn. 297): Alfa a Omega, výraz, který se vyskytuje třikrát právě v knize *Zjevení*, spíše vystihuje právě toto volné spojení filmu *Konec* a *Život*. Toto propojení navíc můžeme číst dvěma způsoby: buď jako pozoruhodnou inverzi věcí prvních (*Život*) a věcí posledních (*Konec*) nebo, pokud diskutované zatroubení představuje „hlas polnic“, jako skutečný pokus „vyvolat Alfu a Omegu všeho“.

## Závěr (místo kadence)

Celá kompozice (podobně jako každá filmová slepka) ukazuje, že smysl montáže tkví v podvojném, vzájemně se prostupujícím a zároveň se vylučujícím, vztahu. První polovina práce ukazuje, že kinematograf, složený „stroj“, který jej představuje, jeho tvarové založení, není substanciální, nýbrž je výsledkem dialektického protikladu (Hérakleitos). Kruhovitost a obdélníkovitost, zapamatování a zapomenutí, blízké a vzdálené aj.

Druhá polovina kompozice na rozdíl od první poloviny nepoukazuje na hru mezi protiklady, na jejich sváření a prostupování, nýbrž vykresluje a charakterizuje dva základní – svým založením neslučitelně protikladné – typy tvarů, kterých film může nabývat. Jejich montážně stvořená podstata vychází buď z mechaniky anebo z živlů. Na konci kompozice jsou jakoby v repríze zpracovávány pojmy, které se v průběhu textu vyjevily jako klíčové: triáda, vzdálenost, domov aj.

V práci jsem ukázal, že myšlení o montáži filmu není něco nového, především je to něco původního, co se táhne dějinami myšlení. Proto se spíše konfrontuji se staršími texty a obrazy, které nám mohou pomoci udělat si o problematice méně zvyklou, bohatší a tím živější a jasnější představu. Možná, že právě staré a nikoli současné je dobré k porozumění věcem příštím. Pod Sluncem je sále něco nové: jaké je však samo Slunce?

Montáž není téma disertační, nýbrž životní. Navíc s tím, jak se montážnost (složenost) týká veškeré lidské tvorby, to není téma života jediného, nýbrž života všech. A film sám (a fotografie též) má tendenci stát se lidským vědomím,<sup>324</sup> vším.<sup>325</sup> Zkušenost psaní této kompozice mi zprostředkovala hluboký zážitek nutnosti paralelního soustředění se jak na „vše“ (celek) tak na jednotlivý filmový příklad nebo projev (detail). Právě tato dialektika – nepřevoditelná na nic jiného – činí z kinematografie (paralelní) „život“: opět „vše“.

S pohledem zpátky na celý text zjišťuji, že otevírá dveře k hlubšímu, syntetičtěji zaměřenému textu pojednávajícímu o **jednotě** – zázračné a přitom evidentní vlastnosti montážní tvorby. Film může vytvořit jednotu v onom „všem“ tak, aby toto „vše“ obsahovala. Větší v menším. Je možné, že potom se celý tento text stane jakousi předmluvou „obecné teorie montáže“. Povaha této budoucí kompozice je však krajně problematická: nemůže být „obecnou“ (protože hovořit o všem bez redukce nelze) a nemůže ani být „teorií“ (protože shrnující teorie by uzamkla otevřenost praktické filmové tvorby).

Spolu s tím se vyjevuje jazykový a metodologický problém výpovědi o kinematografii. Viděli jsme, že je nesubstanciální – či může být živlová. K vystihnutí této „nestabilní“, pohyblivé povahy by bylo vhodnější nevybírat si klíčové pojmy (substantiva) a nekroužit kolem nich. Bylo by nutné kultivovat nový, jakýsi kinematografický, „pohybový“ jazyk založený na slovesu.<sup>326</sup> To lépe vystihuje povahu tohoto světa,<sup>327</sup> který má dialektickou povahu:<sup>328</sup> nepopisuje, nýbrž přímo je pohybem. Kompozice však představuje jen pár kroků.

Právě proto si kladu otázku po samotné formě myšlení o filmu: zda-li myšlení o filmu by nemělo být myšlení filmem. Během více než tří let psaní této kompozice jsem pracoval na svých dvou celovečerních filmech – *Mezi námi* (2014) a *De potentia Dei* (2016), které v mnohých ohledech mnohem přesněji a výrazněji „ztělesňují“ některé zde uváděné problémy. (Samozřejmě, tematický rozptyl této práce je nesrovnatelný s tematickým rozptylem oněch filmů.) Jde především o problém sblížení protikladů, spojujícího rozdílu, jednotící

<sup>324</sup> Sontagová, tamtéž, s. 10.

<sup>325</sup> Biró, tamtéž, s. 3–4.

<sup>326</sup> Jistě není náhodou, že americký seriál krátkých filmů *Schoolhouse rock!* (1973–2009), který písní a animací demonstruje dětem elementární znalosti, situuje film *Sloveso* právě do kina. Tam je promítán exploatační titul, ve kterém hraje s typickou pláštěnkou a kombinézou superhrdiny právě svalnatec *SLOVESO*.

<sup>327</sup> Fenollosa, Ernest Francisco: *Čínský písemný znak jako básnické médium*. Praha: Agite/Fra, 2005.

<sup>328</sup> Zelený, Jindřich: *Dialektická ontologie*. Praha: Jiřina Zelená; KANT, 2002.

diskontinuity,. Film jej velice přirozeně, avšak vždy jinak – a zdá se, že někdy i mnohem elegantněji – „vyřeší“.

Na druhé straně text, myšlení o filmu – svou metaforikou, etymologií a možnostmi nezpomalujících poznámek – je velkou inspirací především v otázce jednoty filmu, což je otázka, na kterou je film mnohem citlivější. Jednota se ve filmu ustavuje jaksi přímo, protože filmový materiál primárně působí bez toho, abychom mu rozuměli. Text, kterému samozřejmě nelze upřít zvukové, rytmické kvality, jeho provázanost vyššími harmonickými významy slov a vět apod. v první řadě zve k rozumění: a tím k zastavení. Právě kvůli nemožnosti zastavit se je ustavení jednoty ve filmu mnohem citlivější otázkou.

S tím souvisí fakt, že v textu zhusta vycházím z jazykových příměrů, analogií, metafor (např. legenda, analogie/isolace, gramaticky založený model času, spojovník/pomlčka aj.). Jaký jiný bližší – a tím průhlednější – aparát zvolit, když zde vypovídám jazykem? Chci-li poukázat na podstatu něčeho, o čem píšu, předvádím podstatu toho, čím píšu. Cestu od textu k obrazu, od toho, že text je průměrem obrazu, pak již musí udělat čtenář sám, aby se mohl stát divákem.

Na otázku po formě filmového myšlení nemám odpověď. A asi právě absence takové odpovědi – možná že fakt, že otázka je špatně položena – způsobuje, že předložený text je tak otevřený, *scriptible*,<sup>329</sup> nutně a neustále připraven k tvorbě.

Děkuji.

Praha a Moskva, 2013–2016

---

<sup>329</sup> Barthes, Roland: *S/Z* Paris: Seuil, 1970.



## Bibliografie

- Arendtová, Hannah: „Metafora a nevyslovitelné.“ In: Petříček jr., Miroslav (ed.): *Myšlení o divadle. Díl 2*. Praha: Herrmann a synové, Praha 1993, s. 66–78.
- Arendtová, Hannah: „Řeč a metafora.“ In: Tamtéž, s. 51–65.
- Aristarco, Guido: *Dějiny filmových teorií*. Orbis. Praha, 1968.
- Aristoteles: *O vyjadřování*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1959.
- Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.
- Bagdasarov, Georgy: *Film alegorie (Michail Jampolskij)*. Rukopis nevydaného překladu, 2007.
- Baltrušaitis, Jurgis: *Fantastický středověk*. Praha: Jitro, 2008.
- Barrow, John D.: *Vesmír plný umění*. Praha: Jota, 2000.
- Barthes, Roland: „En sortant du cinéma.“ In: *Communications*, 23, 1975, s. 104–107.
- Barthes, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2015.
- Bataille, Georges: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*. Praha-Podlesí: Dauphin, 2003.
- Benedikt z Nursie: *Regula Benedicti. Řehole Benediktova*. Praha, Benediktinské arcidiákonství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 1998.
- Benjamin, Walter: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.
- Berger, John: „Appearances.“ In: Týž; Mohr, Jean: *Another way of telling*. New York: Vintage Books, 1995, s. 81–130.
- Berger, John: *Ways of Seeing*. London: BBC, 1979.

- Biró, Yvette: *Profane Mythology: The Savage Mind of a Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Blanchot, Maurice: *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999.
- Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
- Bouška, Kamil: *Hemisféry*. Praha: Fra, 2015.
- Bouška, Kamil: „Umění nezapomínat.“ In: *Labyrint revue*, č. 31/32, 2012, Praha: Labyrint – Via Vestra, s. 14.
- Braque, Geoges: *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor vitae, 1998.
- Buber, Martin: *Já a Ty*. Praha: Kalich, 2005.
- Burgin, Victor: „Barthes's Discretion.“ In: Rabaté, Jean-Michel: *Writing the Image After Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, s. 19–31.
- Burum, Stephen: *American Cinematographer Manual*. ASC Press, 2004.
- Calvet, Louis-Jean: *Histoire de l'écriture*. Paris: Hachette littératures, 2002.
- Canudo, Ricciotto: „La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe.“ In: *Les Entretiens idéalistes*, 6. ročník, sv. X, č. 61, 25. října 1911, Paris, s. 173.
- Civjan Jurij: „Teorii montaža: Amerika – Sovetskij sojuz.“ In: *Seans*, 57–58. Sankt-Peterburg: Masterkaja Seans, s. 67-83.
- Connerton, Paul: „Sedm typů zapomínání.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 169–174.
- Čihák, Martin: *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU, 2013.
- Červenka, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2003.
- Deleuze, Gilles: *Film I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
- Deleuze, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Hermann & synové, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Agite/Fra, 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Před časem*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008.
- Dunn, Lloyd: „Artavazd Pelechian: from Начало to Конец, and Beyond.“ In: *Poemas del río Wang*. [online] 15. 8. 2013 [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: <http://riowang.blogspot.cz/2013/08/artavazd-pelechian-from-to-and-beyond.html>.
- Eckhart, Mistr: „Komentář ke Knize moudrosti.“ In: *Jednota a mnohost. Sborník textů z česko-německého kolokvia*. Praha, listopad 2001. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 9–16.
- Eco, Umberto: *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Metod. Tom 1, Tom 2*. Moskva: Ejzenštejn-centr, Muzej kino: 2002.
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Montaž*. Moskva: Ejzenštejn-centr, Muzej kino: 2000.
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič; Pudovkin, Vsevolod Illarionovič; Alexandrov, Grigorij Vasiljevič In: Ejzenštejn, S. M.: *Izbrannye proizvedenja. Tom 6*. Moskva: Iskusstvo, 1968.
- Epos o Gilgamešovi*. Praha: Československý spisovatel, 1976.
- Fiala, Jiří: „Semiofyzika.“ In: *SciPhi*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, 1991, č. 3, s. 27–43.
- Fila, Kamil: „Režisér Aramisova: Talent, nebo spíše příznak všech bolístek FAMU?“ In: *Respekt* [online] 6. 7. 2015 [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/delnici-kultury/c1-64274960-reziser-aramisova-talent-nebo-spis-priznak-vsech-bolistek-famu>.
- Fišer, Josef Ludvík: „Kvalitativní kosmos.“ In: Týž. *Filosofické studie*. Praha: Výzkumný ústav odborného školství, 1968, s. 85–111.
- Floss, Karel: „Jednota a mnohost jako idea, osud a úkol.“ In: Jabůrek, Martin (ed.): *Jednota a mnohost: Sborník z mezinárodní konference Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty k osmdesátým narozeninám Karla Flosse*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 197–209.
- Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.
- Frodon, Jean-Michel: „Un langage d'avant Babel. Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard.“ In: *Le Monde*. Paris, 2. dubna 1992, s. 28 [cit. 17. 11. 2015] Dostupné také z: <http://www.zintv.org/Un-langage-d-avant-Babel>.
- Fulka, Josef: *Zmeškané setkání: Denis Diderot a myšlení 20. století*. Praha: Hermann & synové, 2004.
- Gautier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Praha: Odeon, 1982.
- Grulich, Tomáš: „Pojetí dokonalého jazyka u Komenského a Leibnize I“ In: *Paideia: Philosophical e-journal of Charles University*. [online] Vyd. 1, Sv. VI, 2009. [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: [http://paideia.pedf.cuni.cz/download/grulich1\\_zlom.pdf](http://paideia.pedf.cuni.cz/download/grulich1_zlom.pdf).
- Hackenschmied, Alexandr: „Výtvarnost fotografie.“ In: *Typografia*, roč. XLII, č. 1, 1935, s. 8–10.

- Hasenberg, Peter; Luley, Wolfgang; Martig, Charles: *Spuren des Religiösen im Film*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966.
- Hésiodos: *Práce a dny*. Brno: Rovnost, 1950.
- Hésiodos: *Zrození bohů*. Praha: SNKHLU, 1959.
- Hockney, David: *Tajemství starých mistrů*. Praha: Slovart, 2003.
- Hrozný, Ivan: *Stoglav*. Kap. 41, závěr otázky. [online] [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: [http://sidashtaras.ru/img/dejania\\_stoglava\\_1551.pdf](http://sidashtaras.ru/img/dejania_stoglava_1551.pdf).
- Ionina, N. A.: *Sto velikich kartin*. Moskva: Izdatel'stvo Veče, 2002 [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: [http://www.nearyou.ru/rublev/r\\_troit.html](http://www.nearyou.ru/rublev/r_troit.html).
- Izvolov, Nikolaj: *Fenomen kino: istorija i teorija*. Moskva: Materik, 2005.
- Jagodovskaja, Anna: *Andrej Rubljev: Troica*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii chudožestev SSSR, 1960.
- Jampol'skij, Michail: „Alegorická kinematografie.“ In: Gerasimov, Andrej; Kamionskij, Michail; Romanenko, Alla (eds.): *Kobrin...* Nižnyj Novgorod: MPK-SERVIS, 2005, s. 337–354
- Kahn, Charles H.: „Hérakleitos o proudu změny.“ In: Pokorný, Martin (ed.): *Hérakleitos z Efesu. Zkušenost a řeč*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 106–120.
- Kainar, Josef: *Nové myty*. Praha: B. Stýblo, 1946.
- Komenský, Jan Amos: *Informatorium školy mateřské*. Academia, Praha 2007.
- Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Melantrich, 1958.
- Komenský, Jan Amos: „Trojumění všeobecné. (Triertium catholicum)“. Hlava XV. §12. Přeložil: Josef Šmaha. In: *Komenský: Týdenník vychovatelský, věnovaný učitelstvu našemu jakož i přátelům školstva a milé mládeže naší*. 1905, roč. 33., Olomouc: František Slaměník.
- Kratochvíl, Zdeněk: *Délský potápěč k Hérakleitově řeči. Pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann & synové, 2006.
- Kratochvíl, Zdeněk: *Filosofie živé přírody. (Nová dosud nevydaná verze, předloha pro anglický překlad.)* [online] rukopis [cit. 17. 11. 2015] Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/FZP.pdf>.
- Kučera, Jan: *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta, 2002.
- Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006.

- Kundera, Milan: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantsovo*. Brno: Host, 2005.
- Kutra, Radoslav: *Slovník školy vidění*. Brno: Soliton, 2005.
- Langer, Radim: „Wade Guyton. Epson Stylus Pro 11880 inkjet a probuzení k „novému“.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 110–112.
- Luptáková, Marina; Řoutil, Michal: „Teologie krásy a krása teologie aneb Ikona jako prostředek k proměně vztahu člověka a umění.“ In: Cílek, Václav (ed.): *Něco se muselo stát. Nova kniha proměn*. Praha: Novela bohémica, 2014, s. 107–115.
- Machová, Jitka: *Biologie člověka pro speciální pedagogii*. Praha: Karolinum, 1994.
- Malevič, Kazimír: *Suprematické zrcadlo: texty k bezpředmětnosti*. Praha: Brody, 1997.
- Malikova, Marija: „Ob odnoj ošibke Valtera Benjamina.“ In: *Ot slov k tělu: sborník statej k 60-letiju Jurija Cijvana*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, s. 202–209.
- Mayer-Schönberger, Viktor: „Nezapomenutelný večírek.“ In: *Labyrint revue*, též, s. 201–202.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
- Metz, Christian: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav: 1991.
- Mojdl, Lubor: *Encyklopedie písem světa. Pisma Evropy, Kavkazu a helénské oblasti*. Praha: Libri, 2005.
- Nepauer, Jan: *Výroba kuželových ozubených kol*. Brno, 2010. Diplomová práce (Bc.). Vysoké učení technické, Ústav strojírenské technologie, s. 28. Dostupná také z univerzitního digitálního archivu: [http://www.vutbr.cz/www\\_base/zav\\_prace\\_soubor\\_verejne.php?file\\_id=33484](http://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php?file_id=33484).
- Neubauer, Zdeněk: *O pokladu v srdci Evropy. Jedna z cest k duchovnímu bohatství Vyšebrodského oltáře*. Praha: Malvern, MMXI.
- Neubauer, Zdeněk: „Základy biologického myšlení 9–10. *SciPhi*. Praha: Hrnčářství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, s. 1–29.
- Niney, François: „Entretien avec Artavazd Pelechian“ In: *Cahiers du cinéma*. 1992, č. 454 (duben) [cit. 17. 11. 2015] Dostupné také z: <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2010/01/17/70-pelechian>
- Nigg, Walter: *Benedikt z Nursie*. Praha: Zvon, 1991.
- Ortega y Gasset, José: „Dehumanizácia umenia.“ In: *Eseje o umení*. Bratislava: Archa, 1994, s. 7–44.
- Páral, Vladimír: *Soukromá vichřice*. Praha: Mladá fronta, 1967.

- Patočka, Jan: „Kacířské eseje o filosofii dějin.“ In: *Péče o duši III*. Praha: OIKOYMENH, 2002.
- Pelešjan, Artavazd Ašotovič: *Moë kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988.
- Pešek, Josef: *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a H&H, 1993.
- Petříček, Miroslav; Velíšek Martin: *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha: Univerzita Karlova, 2012.
- Petříček jr., Miroslav: „Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem.“ In: *Iluminace*. č. 3, 2000, NFA: Praha, s. 111–113.
- Platón: *Sofisté*s. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- Platón: *Symposion*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- Poe, Edgar Allan: „Filosofie básnické skladby.“ In: Zábřana, Jan: *Jak se dělá báseň*. Praha: Mladá fronta, s. 7–28.
- Polenský, Tomáš: *Fotochemická transformace kinematografického obrazu*. Praha, 2012. Diplomová práce (BcA.). AMU, Filmová a televizní fakulta.
- Popov, Gennadij: *Andrej Rublëv*. Moskva: Severnij palomnik, 2007.
- Prigogine, Ilya; Stengersová, Isabelle: *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- Propp, Vladimír Jakovlevič: „Morfologie pohádky.“ In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 1999, s. 11–128.
- Rabelais, François: *Gargantua a Pantagruel. Kniha čtvrtá a pátá*. Praha: Melantrich, 1953.
- Rejzen, Olga: „Zvezda kak zerkalo epochi.“ In: *Kino v mire i mir v kino*. Moskva: Materik, 2003, s. 205–211.
- Rezek, Petr: *Proklouznutí neboli smrt. K teorii soklu*. Praha: Ztichlá klika, 2014.
- Sadoul, Georges: *Dějiny filmu. Od Lumièra až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958.
- Serres, Michel: *Zahajovací přednáška konference na téma „L'innovation et numérique“ pronesená 29. ledna 2013 ve Francouzské akademii*. [online] Youtube [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PGsxBTVtI9Q>.
- Schadel, Erwin; Brünn, Dieter: *Bibliotheca Trinitariorum. Internationale Bibliographie trinitarischer Literatur. Bd. I: Autorenverzeichnis*. Paris – /München –/ New York – /London: K. G. Saur, 1984.
- Scholem, Gershom: *Počátky kabaly*. Praha: Malvern, 2009.
- Siničkin, Pavel: *Čaša iskuplenija*. [cit. 14. 4. 2015] Dostupné z <http://www.vokrugsveta.ru/article/193318/>
- Sokol, Jan: *Mistr Eckhart a středověká mystika*. Praha: Vyšehrad, 2000.

- Sontagová, Susan: *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2002.
- Sölleová, Dorothee: *Fantazie a poslušnost: úvahy o budoucí křesťanské etice*. Praha: Kalich, 2008.
- Sparshott, F. E.: „Základy filmové estetiky.“ In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha: 1991.
- Stewart, OSB, Columba: *Modlitba a komunita. Benediktinská tradice*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004.
- Straus, Erwin: „K vidění zrozen, k dívání povolán. Úvahy o 'vzpřímeném postoji'.“ In: Vojvodík, Josef; Hrdlička, Josef: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie*. Brno: Host, 2009, s. 298–324.
- Šimek, Vojtěch: *Sofistika v dílech Platóna*. Bakalářská práce. Praha: UK, Katolická teologická fakulta, Katedra filosofie, 2007. s. 25–26 [cit. 19. 7. 2015] Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/14944/>.
- Tarkovskij, Andrej: *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967–1986*. Příbram: Camera obscura, 2005.
- Thurner, Martin: „Nekonečné přibližování. K významu osobnosti Mikuláše Kusánského.“ In: *Jednota a mnohost*, tamtéž, s. 39–62.
- Tille, Václav: „Kinéma.“ In: Szczepanik, Petr; Anděl, Jaroslav (eds.): *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.
- Tresmontant, Claude: *Bible a antická tradice: esej o hebrejském myšlení*. Praha: Vyšehrad, 1998.
- Trier, Lars von. In: Tirard, Laurent: *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014, s. 131–132.
- Troncarelli, Fabio: *Jáchym z Fiore (cca 1135–1202). Život, názory a dílo*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2012.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- Verne, Jules: *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1976.
- Vymazal, František: „Analogie a izolace.“ In: *Komenský: Týdenník vychovatelský, věnovaný učitelstvu našemu jakož i přátelům školstva a milé mládeže naší*. 1903, roč. 31, Olomouc: František Slaměník, s. 701–703.
- Vzdornov, Gerol'd (ed.): *Troica Andreja Rublěva*. Antologija. Moskva: Iskusstvo, 1989.
- Weinreb, Friedrich: *Symbolika biblického jazyka. Úvod do struktury hebrejštiny*. Praha: Herrmann, 1995.

Zuska, Vlastimil: „Film jako/a zrcadlo. (Průzkum možnosti jedné analogie.)“ In: Týž: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

Žegin, Lev Fedorovič: *Jazyk malířského díla*. Praha: Odeon, 1980.

Bible je citována dle Českého ekumenického překladu.

Hérakleitovy zlomky jsou až na uvedené výjimky citovány v překladu Z. Kratochvíla.



## Filmografie

- American Beauty* (1999, rež. Sam Mendes)
- Antiphon* (2012, rež. Peter Kubelka)
- Arnulf Rainer* (1960, rež. Peter Kubelka)
- Cast Away* (2000, rež. Robert Zemeckis)
- Children of Men* (2006, rež. Alfonso Cuarón)
- Cloud Atlas* (2012, rež. Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski)
- Dobrodušství kriminalistiky. Epizoda 1. Stopa.* (1989, rež. Antonín Moskalyk)
- Dzieci z Leningradzkiego* (2005, rež. Andrzej Celiński, Hanna Polak)
- Fragments of Kubelka* (2012, rež. Martina Kudláček)
- Katapult* (1983, rež. Jaromil Jireš)
- Kladivo na čarodějnice* (1969, rež. Otakar Vávra)
- Konec* (1992, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)
- Koyaanisqatsi* (1992, rež. Godfrey Reggio)
- Lost, lost, lost* (1976, rež. Jonas Mekas)
- Malcolm X* (1992, rež. Spike Lee)
- Matrix Revolutions, The* (2003, rež. Andy Wachowski, Lana Wachowski)
- Milenci a vrazi* (2004, rež. Viktor Polesný)
- Mladý holky* (1985, rež. Pablo de Sax)
- Mladý muž a bílá velryba* (1979, rež. Jaromil Jireš)
- Mon oncle d'Amérique* (1980, rež. Alain Resnais)

*My* (1969, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Načalo* (1967, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Naš vek* (1982, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Nežnost'* (1966, rež. El'ěr Muchitdinovič Išmuchamedov)  
*Obiteteli* (1970, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Oblomok imperii* (1929, rež. Friedrich Markovič Ermler)  
*Parfum – Die Geschichte eines Mörders, Das* (2006, rež. Tom Tykwer)  
*Pas de deux* (1968, rež. Norman McLaren)  
*Posetitel' muzeja* (1989, rež. Konstantin Sergejevič Lopušanskij)  
*Quilpo sueña cataratas, El* (2012, rež. Pablo Mazzola)  
*Robe, The* (1953, rež. Henry Koster)  
*Samoorganizacija biologičeskich system* (1989, rež. Vladimír Michajlovič Kobrin)  
*Schoolhouse rock!* (1973–2009)  
*Shame* (rež. Steve McQueen, 2011)  
*Soukromá vichřice* (1967, rež. Hynek Bočan)  
*Staroe i novoe* (1929, rež. Grigorij Vasilijevič Alexandrov, Sergej Michajlovič Ejzenštejn)  
*Turksib* (1929, rež. Vladimir Anatolevič Turin)  
*Vertigo* (1958, rež. Alfred Hitchcock)  
*Vremena goda* (1975, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Za spásu duší* (1986, rež. Pablo De Sax, Pigi)  
*Zemlja ljudej* (1966, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)  
*Žizň* (1993, rež. Artavazd Ašotovič Pelešjan)