

Gesto a myšlení kamery

Vážený pane rektore, ctěná umělecká rado, milí hosté,

Když jsem před 7 lety zde stála s habilitační přednáškou, tak ta svým způsobem uzavírala můj dlouhodobý zájem o obraz, který uniká různým normám, odpoutává se do prostoru a „zaměstnává“ nejrůznější média a stroje; zájem o pohyblivý obraz, jehož rozpínání dosáhlo podoby imersivního multimédia – konkrétněji Laterny magiky.

Tehdy jsem sledovala předchůdce virtuální reality, která je dnes již běžnou součástí našich životů. Následný vývoj vizuality, ztrácení pevných hranic médií, ale i reprezentačního významu jednotlivých zobrazení vedly k tomu, že mnoho obrazů se již odpoutalo a nabylo podoby imersivního prostředí či naopak nekonečné sítě fragmentů, mezi nimiž se těžko orientujeme. Obrazy se zároveň překryly s naší skutečností natolik, že svým způsobem přerážovaly jak naši každodennost, tak naše vzpomínky, a že pohyblivý obraz námi prorostl natolik, že zasáhl všechny oblasti našeho vnímání, vidění i prožívání – těžko pak hledat bod mimo zprostředkované obrazy, z něhož by bylo možné situaci reflektovat.

Současné teorie médií se rodí z postupného proplétání lidského a strojového, technologie a kultury či materiálního a symbolického. Spíše než viditelné objekty, pak sledují různé neviditelné roviny generativních či algoritmických obrazů. Přesto některé klasické podoby obrazů setrvávají, byť svoji pozornost na první pohled ztrácejí. To potvrzuje i vlivná debata o smrti filmu, která však nikterak nevyvrací, že film je považován za nadřazené médium. Naopak: David N. Rodowick zdůrazňuje, že film sám může zmizet, ale těžko se to přihodí „cinema“, a to i proto, že narativní (ale i formální) struktura, kterou rozpoznáváme jako (klasický narativní) film, přetrvává a zůstává pevně zakotvena v našem mediálním podvědomí. Klíčovou úlohu filmu pak potvrzují teorie, které v návaznosti na Annu Friedberg dokládají, že film jednou pro vždy změnil naše vnímání a vidění, respektive, že již podléháme „vědomí kamery“ a nejsme schopni myslet a vnímat jinak než filmově, pročež i píšeme a zobrazujeme cinematically, jak poznamenává Mieke Bal.

Na základě těchto debat jsem začala více a více přemýšlet o filmu nikoli jako materiálním produktu, výsledku, jednoznačné entitě, ale více jako interfacu, struktuře, kterou jako filmovou rozpoznáváme, kterou vnímáme, nebo možná jako určitou operaci a praxi, jako něco, skrze co vidíme a myslíme.

Co však znamená, že myslíme skrze film? Nebo že myslíme filmem? Nebo ještě zpět: jak myslí film?

S konceptem myslícího filmu se lze setkat minimálně již od poválečných let, přičemž jeho asi nejznámějším propagátorem je Jean Luc Godard, se svou slavnou tezí, že film „je forma, která myslí“. Ale co znamená, že forma myslí? Nebo: vzpomenu-li si na nedávnou výstavu, která se touto tezí zaštitila, ptám se, zda je to opravdu montáž, která dovoluje filmu myslet? Nenásleduje tato představa zejména linii strukturalistického myšlení, jež se pokouší filmové znaky spojovat s jazykem a hledat v myšlení jazykové struktury? A jak tento film pak myslí – promýšlí jevy, nebo je konstatuje?

Fred Keleman, kameraman režiséra pomalých filmů Bély Tárra, označuje jako myslící ten film, který se vzdává přísného diktátu narace a sleduje svou vlastní cestu. Ačkoli se mi toto zdá spíš jako jednoduchá metafora, přesto mám stále v mysli intenzivní obrazy těchto maďarských tvůrců, které dávají v dlouhých, často i nehybných záběrech (nebo záběrech pohybujících se s postavami) „pocítit kameru“, jak by řekl Gilles Deleuze.

Při přemýšlení nad filmovým či cinematickým myšlením, stále více však myslím na své oblíbené německé filosofy médií a začínám mnohem více uvažovat o filmu jako technickém pohyblivém obraze, jehož myšlení vychází z tohoto „pocitování“, jež je nutné hledat v jeho mediálním základu a v jeho základních technických operacích – v procesech natáčení, sledování, ostření, tónování aj. tedy v práci s kamerou. Zároveň je to kamera, která oproti střihu neopakuje gesto řeči, ale má svůj vlastní postoj, perspektivu, hledisko, což se mi pro myšlení a reflexi obecně zdá klíčové.

Ale i tak se ptám – jak lze uvažovat o tomto bodu reflexe? O myšlení kamery?

Podívejme se na vide, které zachycuje Viléma Flussera, jenž během letního dne roku 1972 pronáší velice údernou přednášku, jejímž hlavním cílem je ukázat video jako zcela zásadní nástroj filosofie ukázkou. Tento snímek lze uvést citátem z díla téhož filosofa: „Není pravda, že písmo zachycuje myšlení. Psaní je způsobem myšlení. Neexistuje žádné myšlení, které by nebylo vyjádřeno gestem. [...] Přísně řečeno, nelze provádět myšlení, aniž bychom prováděli gesta. [...] Mít napsané myšlenky neznámá nic.“ Flussera natáčí kameraman, francouzský novomediální umělec a videoartist, Fred Forest. Flussers zde – jako součást svých úvah o krizi lineárního písma – přesvědčivě artikuluje svou základní tezi, že se nemusí jednat pouze o jazyk, který je svébytnou myšlenkovou figurou, ale že stejnou úlohu může plnit právě filmový obraz, respektive, že právě pohyblivý obraz je jedinou možností, jak zachytit lidské gesto doprovázející myšlení a jak ho „přeložit“ budoucím, potenciálním divákům. Zatímco písmo kopíruje již výsledné jazykové konstrukce, jak říká Flussers, fotografie myšlenkové gesto fixuje do jednoho času a prostoru, tak video ho může zachytit ve své celistvosti. A to také dělá – Fred Foster využívá vlastnosti technického aparátu a jeho automatického programu, pracuje s konkrétními mediálními operacemi (jako jsou pohyb, řez, kompozice, vyrovnávání expozice či ostření), které jsou pro videokameru specifické a jež vedou k čitelnému záznamu a dokumentaci rozhovoru.

No jo, jenže poté, co Vilém Flussers domluví, zbývá ve videokameře ještě páska. Filosof, nejprve rozpačitý, začíná vést s kamerou dialog – sleduje ji, nechá se snímat z různých úhlů.

Ale ani to není vše. Následně kamera přebírá dominanci a začíná vést dialog s filosofem. Zatímco po dobu proslovu Flussers předpokládá, že kamera sleduje jeho gesta, nyní netuší, co kamera vidí. Kameraman ji nechává putovat prostorem, ona automaticky přeostruje, obraz rozmlžuje a rozkládá. Snímání kamery pracuje se stejnou sadou mediálních operací, ale ty již neslouží k transparentnímu zachycení zamýšleného obsahu, ale zviditelňují samy sebe. Gesto kamery lze chápat jako odlišný způsob artikulace, který není založený na jasném tvrzení (jako to dělá Flussers), ale na *ukazování* tezí a koncepcí, které mohou být protikladné i souhlasné. Snímání kamery se tedy v tomto filmu proměňuje od možnosti myšlení spolu s filmem (Flussers mluví do kamery a komentuje její způsob práce), k pozorování kamerou (kamera zkoumá Flussers a jeho rozpačitost, sleduje ho jako součást zahrady, zabývá se časem, který plyne, nevšímá si slov ani jejich absence) až k jejímu myšlení (sledujeme její gesto, které Flussers spojuje s myšlením).

Tato proměna práce s aparátem je blízká tomu, co možná paradoxně právě Vilém Flusser, zde nejistý před gestem kamery, pojmenovává jako „obrácený pohyb“ ve vztahu k technice. Podle Dietera Mersche, který na Flussera navazuje, je třeba si uvědomit, že technické aparáty se pojí zejména s postupy a pravidly (tj. operacionalitou) – kameraman sleduje gesta řečníka, natáčí je tak, aby byla jasná a komplexní, a tím potvrzuje jeho tvrzení. Ty však lze „obrátit“ proti jejich funkci, s technikou lze pracovat netechnicky (podle slov D. Mersche performativně); aparát lze přelstít. Lest tak může spočívat v tom, že kamera pracuje proti běžným pravidlům a automatickým procesům, zdánlivě sama proti sobě, proti svému „návodu“.

Na toto gesto kamery se lze dívat i v souladu s původním významem techniky, založené v „techné“, jež neznamená děláni, zhotovování, upotřebení prostředků a nástrojů, jak techniku většinou vnímáme (ačkoli se nám často z této služební role vymyká), ale odhalování či odkrývání pravdy věcí, která se skrývá (Flussera nám pak ukazuje zcela jinak, než jakou verzi sebe sama se nám pokoušel představit, když předpokládal, že technika je pro něj nástrojem; a zároveň odhaluje aparát o sobě, který pozoruje okolí a ustavuje si svoje hledisko/stanovisko).

Obrácený pohyb kamery může být do značné míry také subverzivní, expresivní či experimentální, může být blízko tomu, co Dieter Mersch popisuje jako potenciál mediálních paradoxů, které tvoří veškerá: „vměšování, narušení, překážky, strukturní převraty, extrémní zpomalení a zrychlení času, zdvojení či iterace znaků, zvětšeniny dohnané až k obscénnosti a mnoho dalšího [...]“. Paradoxy podle Mersche tvoří filmové záběry, které jsou rozrušovány chybami, nebo brázdami, stopami a trhlinami; na kameru nelze zapomenout, není transparentní, jak se děje ve většině filmové produkce, ale z obrazu vystupuje, je možné ji „pocítit“, jak bylo řečeno. Film jakožto uzavřený prostor zprostředkování je rozevřen, stává se přítomným a polemickým; v jeho „brázdách“ se pak může koncentrovat myšlení, je vně i uvnitř, vzdálené i přítomné, vytváří odstup a zároveň ho popírá.

O toto se pokoušela již meziválečná avantgarda, když se snažila co nejvíce využít veškeré možnosti moderního technického aparátu – na jedné straně pak vznikaly filmy se silným ideologickým a konceptuálním rámcem, pročež sloužily k nové konstrukci, nového světa (jako např. ruská avantgarda), nebo abstraktní snímky, jež se pokoušely odhalovat přehlédnutelné a neviditelné (jako např. francouzská, příp. německá avantgarda). Tyto postupy však byly hlavně reakcí na jiná média, jejich do značné míry radikální tvůrci hledali možnosti, jak se vymanit z dosavadních jazykových, literárních či divadelních norem a najít „správný“ výraz adekvátní novému médiu.

Pozdější avantgardní tvůrci však kameru používají jinak, a to k vymezování se vůči vlastním filmovým prostředkům. Způsobů, jak toto dělat je a bylo mnoho – jako příklad medializace a performativizace kamery uvedu jeden z nich, a to panoramatický záběr.

Panoramatický záběr je samozřejmě součástí filmové řeči; v klasickém narativním filmu je vždy částečný, většinou se jedná o záběr ustavující, který má ukázat divákovi kontext vyprávěného příběhu, ukázat mu, co se odehrává za hranicemi rámu a na jeho okrajích, aby měl pocit vševědoucnosti. Lze však použít i „obráceně“, subverzivně, jak to dělá například britská feministická teoretička a experimentální filmařka Laura Mulvey ve snímku *Riddles of the Sphinx* (1977) nebo Zbyněk Baladrán a Brabora Kleinhamplová ve videu *Práce oka* (2014). V prvním příkladu dlouhý panoramatický záběr zcela ignoruje principy vyprávění, mapuje každodenní život hlavní ženské postavy, péči o domácnost a dítě; kamera v plynulé jízdě ukazuje nejrůznější předměty dokládající stereotypní

vymezení ženského prostoru. V případě druhém se tvůrci pokoušejí napodobit závrať, jež může způsobit zkušenost s korporátním sektorem a jeho pracovním prostředím.

V obou případech je využívaná celkové panorama. Otáčející se „pohled“ (většinou je kamera upevněna na stativu, aniž by byla vedena kameramanem) je blízký mediální praxi původní malířské iluze panoramatu, které simuluje realistický vhled do krajiny; panorama je konkávně koncipovaný imersivní obraz s rotující perspektivou, kterému chybí střed, jež vyplňuje pozorovatel. V případě sledovaných filmů je však všemapující pohled omezen horizontálním rámem do té míry, že divák nemůže zahlédnout celek, přestává vnímat volný prostor (obdobně jako open space ve filmu *Práce oka* není pociťován jako skutečně otevřený) a naopak si uvědomuje sevřenost pohledu a jeho přísné, lineární vedení; nemůže najít místo, jež mu je vymezeno, jeho hledisko splývá s pohybem kamery a on tak zkoumá panoramatický plášť zblízka, respektive sleduje kameru, jež jej zkoumá. Jeho vidění tedy následuje technické médium, které na sebe strhává pozornost, namísto toho, aby je v souladu s pravidly aparátu (nyní panoramatu) zakrývalo.

Spolu s odhalováním a zdůrazňováním gesta kamery se postupně bortí filmová iluze, vyvstávají obecnější teze, které již není třeba pojmenovávat; myšlení takto stylizovaného filmu pak provokuje nejen k fenomenologickým a ontologickým tématům, ale i k přemýšlení o nadvládě dominantního mužského pohledu a řádu, uvěznění ve stereotypch, o moci, dohledu či manipulaci, o současné práci – a souběžně s tím i o stereotypch filmové řeči a pevné struktuře narativu, která nedovoluje pracovat s jiným (ženským) „rukopisem“. Toto myšlení kamery je však stále v souladu s avantgardní potřebou najít alternativu k většinové praxi, přidat člověku nový úhel pohledu, zkonstruovat „lepší“ oko a vytvářet mezery, kterými lze zahlédnout to, co jen těžko můžeme vidět či pojmenovat – myšlení kamery pak není vlastní aparátu, ale následuje teoretickou tezi, která za danými projekty stojí.

Podívejme se však na to, kdy kamera může skutečně nabídnout nové hledisko – co může kamera promýšlet za nás či bez nás, kdy není jen přesvědčivou ilustrací či teoretickou tezí, ale kdy nás může nechat na rozpacích stejně jako Viléma Flussera na začátku přednášky. Současná doba (mnoha krizí a rychlého technologického vývoje) neztrácí pouze původnost a autenticitu, ale postupně vede k odcizení sebe sama a k neustálému poukazování na to, že antropocentrické a nadřazené uvažování o světě je pouze racionalistický konstrukt, který nemusí trvat věčně. Film / pohyblivý obraz se v těchto letech i nadále a poměrně radikálně mění. Čím dál více jsme konfrontováni s jevy, rozměry i časy, které zcela unikají našim kognitivním schopnostem, čím dál více jsme nuceni nacházet způsoby, jak uvažovat o světě mimo naše vnímání, mimo subjekt, přemýšlet o realitě mimo člověka (tzv. *světě-bez-nás*) a přibližovat se (materiálním) dimenzím, které se vzdalují lidskému měřítku. Hranice mezi živým a neživým, organickým a neorganickým, lidským a ne-lidským, ale i řízeným a kontrolovaným se totiž také začíná rozpouštět. Kamera v tomto světě nemusí být už pouze nástrojem v ruce tvůrce a možností transformace vidění po způsobu avantgardy, ale může se do značné míry odpoutávat a stávat se samostatnou, být produktivní, a to nejen metaforicky, ale i technicky.

Její osamostatnění můžeme asi nejlépe ilustrovat na tříhodinovém snímku avantgardního kanadského tvůrce Michaela Snowa *La Region Centrále* (1971), jež zachycuje v dlouhém panoramatickém záběru vyprahlou quebeckou krajinu. Snow pro natáčení tohoto filmu sestrojil specifický pohyblivý stativ, který byl částečně naprogramovaný tak, aby se kamera mohla pohybovat různými směry a různou

rychlostí. Vzniká tak velice působivé gesto kamery – halucinační trajektorie posiluje vztah k okolnímu prostoru, sleduje mikroskopické děje, zcela se vzdává lidské i centrální perspektivy, gravitace i lidské zkušenosti. Na jedné straně pak odráží algoritmické myšlení, na straně druhé vidění stroje; nebo spíše dovoluje rozšířit hranice lidské zkušenosti se strojovým viděním. Zárodky ne-lidských modelů, jakož i strojové identity, naplňují jednu z definic posthumanního, od Kathrine N. Hayles, která mluví o tom, že posthumánní lidská bytost je konfigurována tak, aby mohla být snadno propojena s lidskými stroji. V těchto obrazech začínáme tušit, že se vytrácí rozdíl mezi počítačovou simulací, kybernetickým mechanismem a biologickým organismem, robotickou teleologií a lidskými cíli.

Myšlení kamery se tak dostává po bok postantropocentrickým a environmentálním teoriím, přičemž můžeme přemýšlet, jakou perspektivu nám poskytuje dnes, kdy digitální technologie dovolují obrazům ještě více unikat lidským vlivům nebo pohledům, vymykát se reprezentační funkci; dnes, kdy technologiemi generované obrazy již ani nepotřebují lidského recipienta, aby jim přidělil význam, jelikož v rámci planetárně rozprostřených sítí jsou procesovány dalšími ne-lidskými zařízeními, jak si všímá umělec a teoretik Trevor Paglen.

Kamera v tomto ne-zcela-lidském světě, pokud ještě vůbec něco zobrazuje, se může osamostatňovat ještě více, trajektorie může být určována větrem či vodním tokem, může být spouštěna automatickými čidly, podřízena ne/živým či ne-lidským „kameramanům“. Myšlení a vidění umělců pak nemusí být nadřazené obrazu a kamera nemusí být závislá na svém operátorovi (zřiká se lidského agenta, jak by mohl říct Harun Farocki), její pozornost může být postupně přenášena jak na techniku samotnou, tak na prostředí, v němž se nachází (asi tak jako když pozorovala Viléma Flussera jako pouhý rozostřený flek uprostřed zahrady), může se tak lépe přiblížit doposud nepředstavitelným strukturám, ne-lidským mediím a materialitám a an-organickým procesům.

Uvedme poslední příklad, a to dokumentární snímek Luciena Castaing-Taylor a Véréna Paravela: *Leviathan* (2012), který beze slovně zachycuje život na rybářské lodi. Snímání zajistily malé GoPro kamery, upevněné na povrch lodi nebo hozené do vody; jejich záběry zcela narušují klasické snímání a překračují i avantgardní gesto – výsledný obraz mění neustále svůj směr i hledisko, ztrácí horizont, obrazu začíná dominovat materialita obrazu a zvuku, do popředí vystupují zmiňované trhliny a mediální paradoxy, v nichž lze zahlédnout zmiňované myšlení (o světě mimo-nás). Lze tak reflektovat médium filmu, na nějž se díváme nově z jeho vlastního hlediska, přibližujeme se mu skrze jeho vlastní výraz. Tento výraz je však (podobně jako u Snowa) také gestem techniky – technika kamer v těchto případech až spontánně přebírá nadvládu nad obrazem i samotným natáčením a spoluutváří význam výsledného díla i jeho estetickou stránku. V návaznosti na Lyle Rexera lze mluvit o „nepoddajných“ pohyblivých obrazech, které na snímku neupřednostňují objekt, ale učí nás druhému pohledu – nikoli dívat se na něco, ale s něčím.

Zde se dostáváme ke klíčovému momentu: na začátku přednášky jsem mluvila o tom, že v současnosti, lze těžko hledat bod mimo zprostředkované obrazy, z něhož by bylo možné situaci reflektovat. Ale možná to mohou být právě tato mediální gesta, která ho zastupují, mohou nám přinášet jinou perspektivu, laterální pohled, pohled úkosem, jak říká Mieke Bal (či anamorfotický pohled podle Rolanda Barthese), která ukazuje, jak podstatné je se někdy souběžně dívat jak z boku, tak i zevnitř. Parafrázujeme-li zmiňovaného Dietra Mersche, tak lze říct, že tato gesta něco znázorňují či vyjadřují, ale zároveň v tomto znázornění spoluznázorňují způsob znázornění. Mersch podtrhuje

důležitost tohoto sebe-ukazování či sebe-reflexe, když říká: „Musíme se [...] zacvičit ve způsobech pohledu, které nesledují v popředí stojící funkce, nýbrž se zajímají spíše o zlomy a dysfunkce [...]“. A zde se opět vracíme k Flusserově obrácenému pohybu a netechnickému užívání techniky.

Díky tomuto bočnímu pohledu můžeme alespoň částečně pochopit jiné myšlení a vidění, a to jak to, co je snímáno kamerou, tak to, které patří aparátu-kameře samotné, můžeme sledovat, jak autonomně pozoruje skutečnost, jak se může vymykat kulturně ustanoveným vzorcům, jak může zasahovat do reality (tak jak ji zastupuje pohled zevnitř), ale zároveň nacházet kritickou pozici (, kterou zastupuje pohled zvnějšku). Gesto kamery se tak pro mě stává nejen gestem myšlení, poznání, odhalování a odkrývání věcí (v souladu s techné), ale má i etický potenciál (lze se zamýšlet nad jiným pohledem a lze naši situaci nahlížet zvnějšku, odjinud, z ne-lidské perspektivy).

Kateřina Svatoňová

