

Posedlost (Osessione; Luchino Visconti, 1942)

Rigolboche (Christian — Jaque, 1936)

Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1949)

Zběsilost v srdci (Wild at Heart; David Lynch, 1990)

Zločin a trest (Crime et châtiment; Pierre Chenal, 1935)

Zločin pana Langa (Le Crime de Monsieur Lange; Jean Renoir, 1935)

Zrodila se hvězda (A Star Is Born; George Cukor, 1955)

Barbara Klíngerová

Konečná a nekonečná historie filmu

Rekonstruování minulosti v recepčních studiích

Tony Bennett volal na počátku 80. let po revoluci v literárním bádání, v němž by již nemělo jít pouze o studium textu, ale také „všeho, co o něm bylo napsáno, všeho, co bylo v souvislosti s ním shromážděno, co je k němu nyní připojeno — jako mušle, které na skalním útesu mořského pobřeží tvoří celistvý povlak.“¹ Význam textu by v těchto oceánských termínech nepředstavoval funkci vlastního vnitřního systému, ale funkci toho, co John Frow později nazve „mnohočetnými dějinnostmi“ (*multiple historicities*) textu: „neslučitelných modů sociální inskripce textu“ v synchronní rovině, stejně jako jeho „několikanásobné reinskripce“ v rovině diachronní (Frow, 1986: 187–8). Tento entuziasmus pro radikálně historizující literárněvědný výzkum, vyžadující dlouhé cesty napříč textuálními minulostmi, ale nesdílí všichni badatelé. Kupříkladu Anthony Easthope zpochybňuje již samotnou uskutečnitelnost takového ambiciózního materialistického pohledu na literární produkci. Tvrdí, že „texty nelze adekvátně analyzovat ve vztahu k definici příslušného společenského a historického kontextu“, neboť „tento kontext překračují nejen diachronně, tím, že vždy časově přesahují dané čtení, ale také synchronně, neboť se vždy současně nabízejí jinému čtení, a to i v oné údajně „původní“ chvíli, kdy jsou vytvořeny“ (Easthope, 1991: 113). Na dějinnosti je něco tak neuchopitelně excesivního, že jejímu vztahu k textuálnosti nelze nikdy dostatečně porozumět.

Tento badatelský spor zasahuje i do výzkumné oblasti mediálních studií, která se specificky věnuje historickému odkrývání významu. Bennett a ostatní redefinovali předmět literární analýzy, když se namísto textu zaměřili na intertext — síť diskursů, sociálních institucí a historických podmínek obklopujících dílo —, čímž podnítili rozvoj historických recepčních studií filmu. Ti, kdo se zabývají výzkumem recepce, zpravidla zkoumají síť vztahů mezi filmem či některou jeho složkou (např. hvězdou), přílehlými intertextovými poli, jako např. cenzurou, praktikami předvádění, propagací hvězd a recenzentskými ohlasy, dominantními či alternativními ideologiemi společnosti v dané době. Taková kontextuální analýza doufá v odhalení bezprostředního vlivu diskursivních a společenských situací na filmový význam, a to na základě detailního popisu specifických aspektů existence kinematografie v různých historických režimech od němé éry až dodnes.

Chtěla bych se zde zamyslet nad problematikou, kterou otevírají polarizo-

1/ Tony Bennett, citující Pierra Machereyho in Bennett, 1982: 3.

vané pohledy Bennetta a Easthopea na dvojici text/dějiny, a to zejména ve vztahu k historickým recepčním studiím filmu. Tato otázka souvisí s potenciálem recepčních studií znovu v dostatečné míře odhalit minulost filmu a plně rekonstruovat jeho vztah ke společenským a historickým procesům. Mohou badatelé objevit „vše“, co bylo o daném filmu napsáno? Mohou vyčerpávajícím způsobem postihnout faktory, jimiž je utvářen vztah filmu a dějin, a poskytnout tak komplexní pohled na pestré kontexty, které v minulosti daly filmu vzniknout a obdařily jej významem pro celou škálu různorodých publik? Mohou se na výzvu jednoho z badatelů tázat, jak masmediální události „korespondují s obrovským množstvím dat o svém původu“, což by jim umožnilo „uchopit“ je v celé jejich „totalitě“ (Stoianovich, 1976: 216)? Pokud ne, znamená to ohrožení celého podniku historického výzkumu filmového významu, který by tak mohl nabídnout vždy pouze dílčí, a proto historicky nedostačující pohledy na textuální minulost? Totalita je samozřejmě utopickým cílem těch kritiků, kteří hledají „mnohočetné dějinnosti“, a terčem útoků pro všechny, kdo zastávají skeptický názor. Problém komplexnosti v tomto smyslu přetrvává na hranicích historických recepčních studií jako příslib i hrozba.

Mnoho filosofů dějin by navíc pohlíželo s vážným podezřením na každého historika, který by si činil nárok na úplnost, neboť by v tom spatřovali selhání toho, co Paul Ricoeur nazývá „epistemologickou obezřetností“ při historickém výkladu (Ricoeur, 1980:19). Tato obezřetnost se stává nezbytnou přinejmenším proto, že badatel připustí přítomnost prvku interpretace v každém historickém psaní i fakt, že samotný historický záznam je vždy svou povahou fragmentární a neúplný. Přesto budu ale trvat na tom, že je úplnost i ve své nedosažitelnosti nezbytná jako určitý ideál historického bádání. Její nedosažitelnost by neměla být důvodem — jako u Easthopea — k jejímu odmítnutí: to by znamenalo zhruba totéž, jako říci, že přestaneme s průzkumy vesmíru, protože jej stejně nelze poznat celý. Můžeme spíše v duchu konceptu *histoire totale* Fernanda Braudela uznat současně nedosažitelnost takovéto historie i přínos snahy o její dosažení.²

V rámci totální historie analytik zkoumá jednotlivá komplexní interagující prostředí či roviny společnosti, které se podílejí na vytváření konkrétní události, provádí historickou syntézu a skládá ucelený obraz jak synchronní, tak i diachronní změny. Řečeno foucaultovskými termíny — totální historie se jeví jako obecná epistéma archeologické vrstvy, jež sestává ze systému vztahů mezi heterogenními formami diskursu v této vrstvě. Marxistický přístup definuje totální historii jako „dialektickou historii neustálé interakce mezi politickou, ekonomickou a kulturní oblastí, v jejímž důsledku se celá společnost nakonec transformuje“ (Robert Mandrou, cit. in Stoianovich, 1976: 112). Takovéto

2/ Braudel píše, že jeho práce pojednávající o 15. až 18. století „netvrdí, že popsala veškerý materiální život napříč celým komplexním světem. (...) Nabízí toliko pokus o nahlédnutí všech těchto scén jakožto celku. (...) Nelze-li uvidět vše, je třeba alespoň vše lokalizovat, a to v nezbytně velkém měřítku“ (Braudel, 1967: 441–2).

ambiciózní ohlédnutí za *histoire totale* přisuzuje historii kinematografie řadu cenných funkcí, a to bez ohledu na určité specifické obměny. Jakožto koncept ztělesňuje badatelský cíl, spíše než zcela dosažitelnou realitu, a proto slibuje posunout bádání historiků za zavedené hranice, rozšířit tím rozsah jejich působení a nadále vylepšovat jejich historické metody a perspektivy. Postup, který David Bordwell v jiném kontextu vymezuje jako „totalizovaný pohled“ na dějiny, naznačuje, že znovuobjevování minulosti se významně pojí nejen s odhalováním dokumentů minulosti, ale též s reflexí otázky, jak se minulosti věnovat co nejkompletněji (Bordwell, 1979: 58).³ Přenesení této myšlenky do kontextu *film studies* nám poskytne příležitost představit si, co může obnášet kinematografická verze *histoire totale*, která by vytvářela panoramatický pohled na kontexty související především se sociálními a historickými podmínkami existence filmu. Tím nás znovu staví před otázku, o co přesně v materialistických přístupech k textuálnosti jde.

Ještě než se začneme zabývat podrobnostmi kinematografické *histoire totale* ve vztahu k dominantnímu typu filmové produkce, tj. klasickému hollywoodskému filmu, ráda bych se krátce zamyslela nad tím, jak takovýto podnik nutně přeorientovává některé existující badatelské tendence výzkumu na poli recepčních studií. Ač je třeba mít na paměti, že historikové, které zmiňuji, nikdy nezamýšleli vytvořit syntetický obraz společnosti, vznášejí globálnější pohled na dějiny filmové recepce řadu otázek ohledně parametrů současného kontextuálního výzkumu.

První otázka se vztahuje k výběru a užití vnějších diskursů, které badatel při rozboru daného problému bere v úvahu. Někteří badatelé, jako např. Mike Budd a Maria LaPlaceová, za účelem zkoumání vztahu filmu k jeho historickému kontextu uvádějí do hry řadu různých vnějším oblastí — reklamu, cenzuru a recenze v případě KABINETU DOKTORA CALIGARIHO; hvězdný diskurs, konvence románů pro ženy a konzumerismus v případě snímku NOW, VOYAGER (Budd, 1990; LaPlace, 1987). Hermeneutický význam této pozice vyjde najevo, když zvážíme důsledky, jaké má vzhledem k recepci přístup „jednodiskursivní“. Výzkum spojení filmu s jedinou vnější oblastí, jakou představují například recenze, zjevně nestačí pro úplný popis prvků zapojených do cirkulace filmu ve společnosti. Takovýto výzkum nám může říci, jak příslušná oblast vytvářela pro film význam, a poskytnout parciální náhled na jeho diskursivní okolí.⁴ Současně ale, byť by to možná nebylo příliš zjevné, může skončit u nedostatečného popisu vztahu filmu k jeho společenskému kontextu, což se promítne do našich hypotéz o historickém a ideologickém významu filmu.

Příkladem může být komentář Mary Beth Haralovichové k filmu VŠE, CO NEBE DOVOLÍ, o jehož mizanscéně chce autorka nejprve uvažovat na pozadí „vnější

3/ Užívám Bordwellova označení „totalizovaný pohled“ z důvodu jeho inspirativnosti pro mou analýzu, přiznávám ovšem, že naše pohledy na vztahy mezi filmem a kulturou se různí.

4/ Za vytvoření výstižného termínu „diskursivní okolí“ pro popis kontextuální situace filmu zde vděčím Danu Polanovi.

sociální skutečnosti předměstí 50. let“. Vnímá tento film z hlediska jeho podílu na společenském povědomí o bydlení a jeho roli ve společenském uspořádání, a to zejména na základě výrazné mizanscény snímku, která působí tak, že se potenciálně vzpírá „idealistickým diskursům o přednostech předměstského bydlení.“ Autorka ale s vědomím toho, že jediný historický rámec nepostačuje, navrhuje podrobněji zkoumat produkci filmu, stav domácí architektury, konsumerismu dané doby a další faktory, jež jsou nezbytné pro úplnější sociální historii (Haralovich, 1986: 12–13). A opravdu se ukazuje, že pokud bychom měli o průmyslových výrobních strategiích, využitých pro styl tohoto snímku, a ohlasech recenzentů uvažovat na pozadí konsumerismu a dalších historických tendencí, shledali bychom, že film *VŠE, CO NEBE DOVOLÍ* byl zamýšlen a obecně přijímán jako propagace konzumní kultury a atmosféry blahobytu 50. let. Tím chci říct, že pokud se badatel spokojí s úvahou o vazbě filmu na jeden určitý kontextový rámec, hrozí mu, že roli tohoto filmu v dějinách a jeho ideologii posoudí příliš ukvapeně. V uvedeném případě může vést takovýto spěch k tomu, že bude film *VŠE, CO NEBE DOVOLÍ* pojímat monoliticky, jako podvrtný vzhledem k domácí ideologii 50. let, neboť se příliš úzce zaměří na vztah jeho sebereflexivní mizanscény k dobovým diskursům o bydlení. Nebere-li badatel v potaz, jak je mizanscéna situována v širším rámci diskursivních aktivit, je jeho hodnocení ideologie filmu předčasné.

Totalizovaný pohled naproti tomu přináší představu ne o *jedné* ideologii, kterou text v historickém kontextu nesl, ale o jeho *mnoha* ideologiích. Jestliže se film zasadí do rozličných intertextuálních a historických rámců — prvků, které jeho situaci definují v komplexním diskursivním a sociálním milieu —, vystoupí do popředí jeho rozmanité i protikladné ideologické významy. Totalizovaná recepční studia tedy usilují o jistý efekt na způsob RAŠOMONU, kdy badatel odhaluje různé historické „pravdy“ o filmu prostřednictvím analýzy funkcí, které film plnil v sociálních vztazích minulosti. Totalizovaný pohled se nutně zabývá rozpornými hlasy, které utvářejí veřejný význam příslušného filmu, a pokouší se tak popsat jeho úplnou dějinnost. Současně se vyhýbá závěrům, jež by u filmů odkrývaly pouze předčasné, parciální ideologické identity, které by byly výsledkem postulování jednoty mezi filmem a jeho historickým momentem bez promyšlení spletité neuspořádanosti tohoto vztahu.

Úsilí o kinematografickou *histoire totale* stojí ještě jiným způsobem v cestě další tendence historických recepčních studií. V tomto případě badatel zůstává příliš blízko vlastního hřiště. Oním „hřištěm“ je filmový průmysl, prostředí s nejtěsnějšími vazbami na filmový text, které je už dlouhou dobu v centru zájmu historiků. Recepční studia zaměřená na průmysl opomíjejí otázku, jak je průmyslový kontext svázán s okolními sociálními a historickými procesy. Část tohoto provincialismu pramení z poplatnosti recepčních studií „nové“, revizionistické filmové historii: recepční studia zažila revoluci právě díky zájmu této historie o nahrazování sekundárních a anekdotických forem historie primární dokumentací, archivním výzkumem a dalšími historiografickými nástroji dokazování a verifikace. Nová filmová historie se zaměřuje zejména na průmyslové

praktiky, od modů produkce a předvádění po filmový styl a technologii. Jak ale upozorňuje Miriam Hansenová, toto zaměření někdy vede k „dobrovolné abstinenci (...) ve vztahu k sociální a kulturní dynamice filmové konzumpce, diskursům zkušenosti a ideologie“ (Hansen, 1991: 5).

Na příkladu prací Ley Jacobsové a Annette Kuhnové o filmové cenзуře můžeme vidět rozdíl mezi historickým popisem zdůrazňujícím aspekty průmyslu, a popisem, zkoumajícím vazby na vnější sociální a historické diskursy. Jacobsová analyzuje, jak působení cenзury ovlivnilo styl a narativ cyklu o „padlé ženě“ v ženském filmu (*woman's film*) z konce 20. let a z let 40. Osvětluje složitou práci cenзury, která se v tomto významném subžánru snaží kontrolovat zobrazování odlišnosti pohlaví, ale nerozvádí svou analýzu dále, aby zvážila postavení cenзury v širším rámci společenských procesů. Kuhnová volí odlišný přístup a své pojednání o cenзуře v raném britském filmu kontextualizuje tím, že bere v úvahu eugenické hnutí, sexuologii, situaci v Británii v období války a širší pojetí kinematografie ve veřejné sféře (Jacobs, 1991; Kuhn, 1988). Cíle těchto dvou autorek se zjevně liší. Totalizovaný pohled vyžaduje rozšíření historických otázek nad rámec průmyslu a jejich promítnutí do potenciálně nekonečného systému propojení, od filmu a jeho bezprostředního průmyslového kontextu k liniím společenského a historického vývoje.

Kromě toho, že tento přístup bere v úvahu problémy jednotlivých diskursů a průmyslových zájmů, vyžaduje i dimenzi diachronní. Téměř všichni filmoví historikové „lpějí na synchronii“, zaměřují se na okolnosti, ve kterých se filmy původně objevily, aby ukázali původní podmínky jejich produkce, předvádění a recepce. Badatelé zaměřeni na výzkum recepce se s filmovým významem téměř výhradně vyrovnávají tak, že zvažují vliv, jaký měly původní podmínky vzniku filmu na jeho společenský dopad. Zkoumání počátků, byť by bylo zcela vyčerpávající, může nakonec upadnout do jistého druhu historicismu, který uhýbá před velkým problémem významu: čili před radikální nestabilitou významu způsobenou v čase se proměňujícími sociálními a historickými horizonty. Výzkumy recepce mohou odkrývat texty synchronně, aniž by nutně musely uvažovat zároveň i o tom, jak tento kontext pomáhá nově pochopit proces produkce významu — tedy o tom, jak akt historizování zpochybňuje představy o trvalosti textuálního významu. V krajním případě by textuální exegeze mohla být nahrazena exegezí historickou: *NOW, VOYAGER* by pak již nebyl vizuální esejí o odlišnosti pohlaví, znázorňující potenciálně osvobozující artikulaci ženské touhy, jak ukazují psychoanalytická *close readings*. Podle historické analýzy by se jevil spíše jako nový způsob přivlastnění diskursů konsumerismu, kterým ve vztahu k ženám ze 40. let přisuzuje osvobozující charakter (Jacobs, 1981: 89–104; LaPlace, 1987).

Historická recepční studia mají bezesporu výrazný interpretační rozměr: hlavní pole objevování významu a dopadu se v jistém smyslu posunulo z textu na kontext (o tomto bodu viz Culler, 1988: 148). Jak ale píše Janet Staigerová, hlavním cílem materialistických přístupů není pouze zajistit textům nové kontextualizované významy, ale pokusit se i o „historické vysvětlení“ události inter-

pretování textu“ prostřednictvím vystopování „rejstříku [interpretačních] strategií, jež se nabízely v příslušných sociálních uskupeních“ (Staiger, 1992: 80–81). Jakmile učiníme tento meta-interpretační krok, zkontextualizují se samotné otázky hodnoty, ležící trvale v jádru interpretačního působení. To znamená, že estetická či politická hodnota filmu již nebude věcí jeho daných vlastností, nýbrž způsobu, jak se tyto vlastnosti rozvíjejí prostřednictvím různých intertextuálních a dějinných sil. Jisté riziko synchronního výzkumu spočívá v tom, že badatelé mohou sami sebe přistihnout při snaze definitivně ustavit historický význam filmu, a to obdobným způsobem, jakým by standardní interpretace určovala význam textuální. Kulturním a historickým materialismem ovlivněná recepční teorie analyzuje v ideálním případě spíše diskontinuity a rozdíly, jimiž se vyznačuje užívání příslušného filmu v rámci, ve kterém se původně objevil, ale i mimo něj. To neznamená, že zkoumaný film nemá žádné konečné historické významy; jde pouze o to, že co se zdá být v jednom okamžiku konečné, bude s nástupem nových kulturních etap vystaveno pronikavým změnám.

Diachronní výzkum je tedy pro recepční studia obzvláště důležitý, neboť nás nutí brát v úvahu nestabilní, proměnlivý a pomíjivý vztah filmu k dějinám. Tyto přívlastky jsou nezbytné, máme-li si uvědomit historičnost významu za hranicí jeho původů a nepřehlédnout žádnou z jednotlivých sémiotických nástrah, jimž jsou filmy vystaveny během svého společenského a historického oběhu. Problém diachronie tím posouvá vztah filmu a kultury daleko za hranice „obrovského množství dat o podmínkách jeho vzniku“, obrací pozornost k nepřetržitému přetváření tohoto vztahu v různých institucích a za různých historických okolností v průběhu desetiletí, následujících po datu původního uvedení.

Diachronní rozměr práce Charlese Malanda o Charliem Chaplinovi kupříkladu vysvětluje, jak podmínky znovuvedení filmů tohoto režiséra pomohly v 60. a 70. letech obnovit jeho uměleckou reputaci a hvězdnou osobnost, a to po veškeré předcházející negativní publicitě, jež měla své kořeny v režisérově kontroverzním radikalismu a manželských skandálech. Měnící se sebekritičtější politické klima 60. a 70. let ve spojení s *auteurismem* a dalšími proměnami filmového recenzentství a kritiky přispělo k přehodnocení Chaplina i jeho filmů. Namísto „komunismu“ a katastrofálních partnerských vztahů se zdůraznila Chaplinova pozice oběti fanatiků studené války, jeho umělecká genialita a osobnost komika, což ve spojení s ostatními historickými faktory vedlo k tomu, že bylo dílo tohoto autora nově kanonizováno.⁵

Kinematografická *histoire totale* otevírá hranice recepčních studií přinejmenším požadavkem, aby badatelé analyzovali spíše veřejný zápas o význam filmu než jeho jednotný charakter, aby svá zkoumání historizovali a přitom překračovali hranice průmyslových praktik a sledovali diachronní významy nejen za účelem lepšího popisu sociálního oběhu textu, ale také pro zohlednění

5/ Maland, 1989: zejm. 317–60; viz také evolucionistické pojednání o Hitchcockovi od Roberta Kapsise in Kapsis, 1992.

vlivu historického kontextu na význam. Zbývá ještě otázka: jak by vlastně taková kinematografická verze *histoire totale* měla vypadat?

Než se dostaneme k jádru věci, je na místě pár slov o parametrech tohoto pojetí. Základní oblast výzkumu pro velkou část historických recepčních studií představuje klasický hollywoodský film, a proto se i mé pojednání bude primárně vztahovat k tomuto typu filmu. Zaměřím se na faktory kontextu, jež tvořily součást vyjednávání významu filmů vyrobených v Hollywoodu zhruba v letech 1917 až 1960 — v takzvaném klasickém období americké filmové tvorby. Model, který navrhuji, lze aplikovat i na další módy produkce (jako např. film dokumentární či avantgardní), jiné národní kinematografie a jiná vizuální komunikační média (jako např. televize), rozhodně ale netvrdím, že totální historie jednoho specifického typu filmové tvorby, jakkoli dominantního, nějak souhrnně zastupuje všechny ostatní.⁶

Totální historii tohoto typu filmu rozdělují do dvou velkých kategorií: synchronní a diachronní. Specifičtější podkategorie v synchronní kategorii jsou uspořádána postupně, s odstředivou tendencí — začínáme oblastmi, které jsou nejtěsněji spjaté s výrobou filmu („kinematografické praktiky“), pokračujeme k těm, které se prakticky vzato nacházejí mimo průmysl, jsou však se vznikem filmu těsně spojené („intertextové zóny“), a nakonec se budeme věnovat společenským a historickým kontextům, které se šíří kolem hranic filmu i napříč jimi. Jak uvidíme, specifikum diachronní dimenze si vynucuje lehce odlišné uspořádání, byť všechny zmíněné oblasti zůstanou stále ve hře.

Tyto podkategorie jsou označeny tak, aby zachovávaly známá rozlišení mezi kontextovými oblastmi, které badatelé obvykle zkoumají. Nechci tím popírat intertextovost a diskursivnost všeho, co film obklopuje, jakož i filmu samotného: ale s ohledem na srozumitelnost výkladu chci předejít spojování všeho kontextuálního do jediného chaotického celku. Tyto tři podkategorie — filmové postupy, intertextové zóny a sociální a historické kontexty — znázorňují geografický prostor, který naznačuje složité situace, v nichž se kinematografie z historického hlediska ocitá. Je samozřejmé, že ne všechny tyto oblasti mohou být pro každý analyzovaný film stejně důležité. Badatel se snaží odhalit, které z nich se nabízejí jako obzvláště použitelné pro rekonstrukci rozhodujících vztahů určujících kontexty, v jejichž rámci jsou jednotlivé filmy vytvářeny a recipovány.

Povaha vzájemných vztahů mezi různými oblastmi je navíc hluboce interaktivní. Daný film není například pouze *ovlivňován* vnějšími silami, ale může naopak ovlivňovat a proměňovat kontextové aktivity, které jej obklopují — jako např. když polemika, která se rozpoutá kolem cenzurních zásahů do daného filmu, vede ke změnám v cenzurních předpisech nebo k veřejné debatě o re-

6/ Mezi příklady prací v oblasti recepčních studií věnovaných jiným módům produkce patří: Suarez, 1996; a Rabinovitz, 1991. V oblasti jiných národních kinematografií viz Kuhn, 1992; a Gripsrud — Skretting, 1994. Protože jsou televize a film tak odlišná média, nemohu mezi ně jednoduše klást rovnítko. Recepční studia filmu se nicméně mají hodně co učit od podobných výzkumů na poli studií televizních.

gulaci mediálního obsahu. Podobně i vztahy mezi jedním aspektem filmové praxe, tedy třeba filmovým stylem či předváděním, a intertextovými zónami a historickými kontexty by se neměly chápat jako v důsledku oddělitelné, nýbrž jako prostupné a reciproční: bohatost melodramatické technicolorové mizanscény v Hollywoodu 50. let je například intertextově propojena s vybavením domácností, které ukazuje časopis *Better Homes and Gardens* v rámci souhrnné přehlídky poválečné konzumní kultury (Klinger, 1994: 57–68). V tomto příkladu intertexty a dějiny prostupují vizualitu filmů, která na druhou stranu současně vytváří utopickou vizi konzumpce. Když si mezi jednotlivými oblastmi představíme takovouto reciprocitu, uvidíme v historické perspektivě, jak se film a jeho kontexty zapojují do diskursivního boje, jehož jsou součástí.

Recepční historie usilující o totalizovaný pohled by se tedy tázala, jak mohou různé faktory těchto obecných oblastí napomoci k rekonstrukci historických podmínek existence určitého filmu, a to v okamžiku jeho prvního uvedení i při uvedeních následujících. Nicméně badatelé v oblasti recepce se primárně nezajímají o tyto podmínky *per se*, což by se mohlo týkat jiných historiků. Ti, kdo se věnují problémům recepce, spíše usilují o stanovení významů, které jsou v daném historickém okamžiku v oběhu, a jejich podrobné zkoumání kontextuálních prvků je vedeno snahou pochopit, jak tyto prvky pomohly vyjednávat sociální významy filmu a jeho veřejnou recepci.

Je důležité poukázat na to, že divák je v této sémantické geografii všude a zároveň není nikde, není ani produktem, ani subjektem nějakého specifického diskursu.⁷ Divák ve vztahu k proudění historických významů kolem filmu neexistuje v jedné neměnné pozici, a proto nemůže být v této interakci výhodně umístěn do středu, na okraj či do nějaké jiné „niky“. Totální historie nám tudíž neříká (kromě příkladu empirického výzkumu fanoušků a diváků), jak specifictví jedinci na filmy reagují: nemůže diváka jako subjekt obecně přiřadit k sérii diskursivních manévřů. Poskytuje však představu o tom, jaké historické vyhlídky se v daném okamžiku pro sledování nabízely, a to tak, že osvětlí významy, které byly v rámci tohoto okamžiku k dispozici. Aniž by zachycovalo diváka vtěleného, postihuje takto totalizované hledisko způsob, jakým společenské síly vybízejí diváky k zaujímání různých pozic, čímž nám poskytuje škálu možných vlivů na diváctví. Důsledkem není popis „bez subjektu“, nýbrž popis založený na předpokladu, že společenské diskursy získávají společenské subjekty, které se stávají jejich oporou.

Následuje schematický popis specifictějších faktorů, které vstupují do totální historie klasického hollywoodského filmu. Řada z těchto faktorů již byla jednotlivě identifikována jako relevantní pro pochopení historičnosti filmu. Pokud je uchopíme souhrnně, začínají dávat představu o důležitosti totální recepční historie filmu.

7/ Viz pojednání o subjektivitě ve vztahu k diskursivnosti u Michela Foucaulta v *Archeologii vědění* (Foucault, 2002). Foucault nechce problém subjektu vyloučit, nýbrž „definovat pozice a funkce, které tento subjekt mohl zastávat v rozmanitosti diskursu“.

Synchronní oblasti výzkumu

Kinematografické praktiky

Primárně jde o veškeré praktiky související s filmovou produkcí, distribucí a předváděním, které utvářejí film do podoby, v jaké jej obecnstvo nakonec vidí. Současně produkují různé druhy materiálů, od studiových oběžníků po plakáty, které historikovi umožňují pochopit jejich boj o to, jaký význam má ten který film nakonec pro obecnstvo mít, aby přinesl zisk. Průmysl jakožto „významotvorná“ instituce obecně zodpovědná za první předvedení filmu divákům představuje důležitý zdroj pro historické zkoumání vlivů jednoho kontextového pole na tvorbu „preferovaných“ čtení jednotlivých filmů.

Filmová produkce. Jaké faktory v rámci této sféry ovlivnily konečnou podobu daného filmu (daných filmů)? Výzkum se zde může zaměřit na to, jak ekonomická struktura a výrobní praktiky určitého studia během specifického historického období pomáhají formovat filmový produkt. Jakým způsobem určoval specifický styl studia výběr producentů, režisérů, hvězd, scenáristů a dalšího personálu? Jak ovlivnil žánr, narativ a styl svého produktu (např. jaký podíl měla expanze studia Warner Brothers po nástupu zvuku či jeho hospodárnost v období hospodářské krize na vzniku příběhů převzatých „přímo z novinových titulků“ / *direct form the headlines!*, na úsporné mizanscéně a podobně účelné kameře, střihu, zvuku, scénáři a tak dále, jimiž se vyznačoval jejich cyklus „realistických“ gangsterek a filmů o sociálních problémech z počátku 30. let)? Výzkum by navíc vzal v úvahu i technologický vývoj a to, jak ovlivňuje filmový styl (oblouková světla, Technicolor, širokoúhlé formáty atd.). Do procesu produkce se výrazně promítá též filmová cenzura, obzvláště vyjednávání mezi studii, státem a cenzory filmového průmyslu a/nebo specifickými zájmovými skupinami o obsahu a formě jednotlivých snímků. Tato vyjednávání, jak ukazují historici, vedou k zápasům o téměř jakýkoli aspekt filmu a jeho potenciální změny, dialogem počínaje a rozuzlením konče.

Analytik tedy u studovaného filmu zkoumá dějiny jeho výroby a snaží se pochopit, jak se jeho vyprávění a styl vyjednávaly pod vlivem jednotlivých průmyslových faktorů a událostí, majících vliv na průmyslovou praxi. Nové filmově-historické práce o Hollywoodu poskytují takovými analýzami názorný model pro produkční aspekt recepčních studií.⁸

8/ Modelovou prací nového filmového historismu se stala kniha *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a Janet Staigerové (Bordwell — Thompson — Staiger, 1985). Badatelé jako Tino Balio a Tom Schatz kromě toho nabídli vzhled do podstaty vlivu, jaký mělo spojení s určitým studiem na jednotlivé snímky, pokud jde o jejich „studiový styl“ (*house style*) i další aspekty — viz Balio, 1976, a Schatz, 1988. Studie o filmové technologii, jako např. práce Johna Beltona o širokoúhlém formátu, jakož i výzkumy cenzury, jako např. práce Ley Jacobsové, ukazují, jak hluboce filmová technologie či morální zásady průmyslu ovlivnily podobu některých filmů — viz Belton, 1992, a Jacobs, 1991.

Filmová distribuce. Jaká byla národní a mezinárodní distribuce daného filmu, jež ovlivnila, kde a za jakých podmínek se snímek objevil v kinech? Existuje mnoho možných uplatnění tohoto pohledu — názorným příkladem je práce Douglase Gomeryho o domácích distribučních taktikách studií „velké pětky“ v klasickém období. Gomery ukazuje, jak se prostřednictvím distribučních výměn těchto studií zachovával přísný model, regulující uvádění filmů v rámci určitých druhů kin a v určitých geografických oblastech podle systému „prvního“ a „druhého“ nasazení a stažení filmu z oběhu v periodě mezi nimi (*clearance*).⁹ Takovéto definice odbytišť pro filmy, představující ziskem motivovanou strategií ze strany studií, rovněž pomáhaly definovat divácké postoje stálých návštěvníků kin k těmto filmům (např. z hlediska toho, zda uvidí dlouho očekávaný blockbuster plný hvězd věhlasných jmen při jeho uvedení v prvním týdnu za nejvyšší vstupné, nebo se na tento film půjdou podívat o celé měsíce či roky později, s podstatně menší pompou a do méně honosných kin se zlevněným vstupným — srov. Gomery, 1992: 66–9).¹⁰

Filmové předvádění. Ide o zvlášť plodnou půdu pro úvahy o vlivu průmyslu na veřejnou prezentaci filmu. Je zde možné zkoumat přinejmenším tři ústřední oblasti: celostátní uvádění, lokální uvádění a samotné místo kina.

Materiály, které studio využívá při celostátním uvádění, sahají od trailerů, plakátů a reklamních fotosek vyvěšených v prostorách kina až k celonárodně vysílaným rozhovorům s hvězdami a ke sdruženým propagačním kampaním (*tie-ins*) s velkými společnostmi typu General Motors či, v současnosti, McDonald's. Badatel zkoumá, jak efemérní prvky provázející uvedení filmu — trailery, plakáty a sdružená propagace — dotvářejí jeho sociální identitu. Trailery kupříkladu jasně ukazují, jak si studio přeje film prodat. Současně nám použité strategie prodeje říkají, jak byl film sémioticky prezentován potenciálním publikům — to znamená, jakým způsobem studia zdůraznila určité jeho aspekty, aby dostála průmyslovým a společenským trendům dané doby (např. když studiové trailery posilovaly „nedovolený“ sexuální obsah hollywoodských melodramat

9/ Ve 30. a 40. letech byl americký filmový průmysl ovládnut specifickým oligopolistickým marketingovým systémem osmi velkých Hollywoodských studií, přičemž pět z nich, tzv. „velká pětka“ vlastnilo i řetězce převážně premiérových kin (tzv. vertikální integrace). Tento systém přísně reguloval načasování, geografické rozvržení a cenovou strategii jednotlivých period a způsobů nasazování filmů do kin. Základem systému byly tři koncepty: nasazení (*run*), odbytiště (*zone*) a stažení z oběhu (*clearance*). Při prvním nasazení se film promítal ve vybraných exkluzivních kinech vlastněných některým ze studií „velké pětky“ či (v menší míře) „malé trojky“, které měly premiérový status pro danou oblast (*zone*). Teprve po několika měsících se dočkali druhého nasazení diváci, kteří byli ochotní zaplatit za vstupné jen podstatně nižší cenu. Doba, po kterou museli čekat na toto druhé nasazení a kdy film musel z daných kin v dané oblasti zmizet, se nazývala *clearance*. Až do antitrazostového soudního procesu proti Paramountu a dalším velkým studiím v r. 1948 se musely nezávislé společnosti, které nebyly členy oligopolu, spokojit s méně lukrativními reprízovými kiny a pozdějšími dobami uvádění. (Pozn. překl.)

10/ Distribučními praktikami se dále zabývají Guback, 1969, a Thompson, 1985.

50. let a prodávaly je tímto způsobem jako příklad sílící tendence „předvádění sexuality“ v kontextu kultury 50. let — srov. Klinger, 1994: 36–57). Taktiky a materiály, které majitelé a ředitelé lokálních kin při prodeji filmů specifickým demografickým publikům uplatňovali, zahrnovaly speciálně navržené plakáty, jakož i využití takových exploatačních prostředků, jakými byly reklamní dárky či soutěže o to, kdo se nejvíce podobá určité hvězdě. Tyto materiály opět ukazují, jak mohou být motivovány významy filmů: soutěž o nejvěrnější nápodobu hvězdy nejen zdůrazňuje jednu konkrétní hvězdu jakožto komoditu a umocňuje již působící síly identifikace mezi hvězdou a jednotlivými publiky, ale také dává konkrétní podobu filmu jako spektaklu rodově podmíněného (*genderized*) půvabu a vizuální přitažlivosti.¹¹ A nakonec — diváckou zkušenost rozhodujícím způsobem utvářejí rovněž vzhled, prostředí a další vlastnosti samotného kina. Trendy, jejichž vlivem se proměňuje místo předvádění, jako např. rozvoj palácových kin¹² s majestátní architekturou, zavedení klimatizace, bufetů, dvojprogramů a mnoha dalších inovací, tvoří „rámující“ prostředky, které výrazným způsobem určují fenomén diváctví a ovlivňují historické vnímání filmů (Gomery, 1992: 57–82).

Filmový štáb. Tato kategorie náleží do sféry produkce i předvádění, její význam pro sociální oběh filmu ale zasluhuje zvláštní pozornost. Způsob, jakým si studio vybírá herce, scenáristy, režiséry, producenty apod., má určující vliv na to, jak je film společensky přijímán, a sice pomocí příběhů o štábu, které studio šíří prostřednictvím tištěných a vizuálních médií. Ač bývá za nejdůležitějšího pracovníka štábu zpravidla považován režisér, příběhy ze zákulisí, rozhovory a drby se často vážou k hvězdám, scenáristům, autorům původní předlohy a dalším, kteří se na vytvoření filmu podíleli. Cílem takových sdělení je často probudit mezi diváky větší zájem o film a vést publika k preferovanému čtení (čtením), jež mohla předpokládat výrobní společnost. Současným příkladem jsou rozhovory s hvězdami Demi Moorovou a Michaellem Douglasem, ve kterých se herci snaží diváka přesvědčit, že na SKANDÁLNÍ ODHALENÍ nemá pohlízet jako na film útočící proti sexuálnímu obtěžování. To, co Terry Eagleton kdysi nazval autorskou ideologií (Eagleton, 1978: 58–60), se tedy netýká pouze primárního autora, ale v rámci kolektivního podniku výroby filmu potenciálně všech, kdož jsou v tomto procesu zapojeni. Životopisy různých členů štábu, jejich komentáře a prohlášení vyjadřující jejich světonázory se pro veřejnost stávají součástí principů strukturujících sledování filmů.

Mezi práce, které usilují o syntetickou produkční historii specifických filmů a dotýkají se mnoha z výše uvedených úvah (ačkoli ne nutně z hlediska recepčních výzkumů), patří monografie Stephena Rebella *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (Rebello, 1991).

11/ O tomto aspektu exploatačních triků pojednává Diane Waldmanová (Waldman, 1984: 40–48).

12/ *Picture palaces* (*movie palaces*) — velká, honosná a přepychová americká kina, stavěná od poloviny 10. let 20. století, zpočátku především v New Yorku. (Pozn. překl.)

Intertextuální zóny

V těchto zónách se především projevují vztahy filmu k jiným médiím a obchodním odvětvím, vzájemné vlivy mezi filmem a přidruženými praxemi, nacházejícími se vně filmového průmyslu. Patří sem adaptace původní předlohy či odkazy ke konvencím již existujících forem, které do divácké zkušenosti s filmem vstupují, jako v případě působení vaudevillu na publikum raného filmu v USA. Pro recepční výzkumy mají tyto intertextové situace obzvláštní význam, neboť pomáhají vykreslit další vlivy určující pro samotný filmový text, soubory očekávání či tužeb, které si diváci mohli do kina přinést z jiných přílehlých sfér, a způsoby hodnocení, kterým v různých specifických dobách vystavovala film jiná média. Výzkum spojení filmu s blízce spřízněnými oblastmi objasňuje, jak silně intertextovou povahu má jeho existence, a současně nabízí další krok při rekonstrukci jeho historického významu.

Jiná obchodní a průmyslová odvětví. Sem by patřily průmysly módní, reklamní a automobilový, obchod s rychlým občerstvením a bezpočet dalších odvětví, které představují pro Hollywood nejen příležitostné modely pro podnikání, ale také vydatné zdroje marketingové provázanosti (*tie-ins*) ve filmové propagaci, publicitě a exploataci. Vnější vlivy, jako například móda, mají moc ovlivnit vizuální stránku filmu, ale též nabídnout strategii oslovení diváků. Plodný výzkum v této oblasti, zaměřený na sdružené propagační kampaně, provádí mimo jiné Jane Gainesová v práci o KRÁLOVNĚ KRISTINĚ. Na historickém pozadí vývoje obchodní výlohy a filmového plátna coby přehlídek konzumentů zde mapuje jednotlivé strategie používané v amerických obchodních domech za účelem prodeje verzí kostýmů ze zmíněného filmu (Gaines, 1989).

Další média a umělecké druhy. Performační umění,¹³ populární média a formy „vysokého“ umění tvoří nezbytné intertextové prostředí, ve kterém se filmy vyrábějí a sledují. Vaudeville, rozhlas, komiks, braková literatura, bestsellery, televize, hudba, „klasická“ literatura, divadlo, malířství, tanec a opera, to vše představuje potenciální vlivy na filmy a jejich recepci. Formy tohoto druhu nejběžněji slouží jako zdroje adaptací (např. filmová adaptace DAVIDA COPPERFIELDA studia MGM). Mohou však také ovlivnit ekonomická rozhodnutí, která průmysl učiní (když se například studio rozhodne vyrábět „A“ produkce, aby si udrželo nebo dobylo premiérový trh výrobou prestižních snímků podle klasické literární předlohy). Mediální intertexty navíc výrazně působí na filmový styl: můžeme zde uvažovat o tom, jak pohotově odpovědi postav literárního *noiru* Raymonda Chandlera ovlivnily styl hereckého projevu a dialogy ve *filmu noir* nebo o všeovládajícím rychlém stylu střihu hudebních videoklipů, jak se projevuje v nejrůznějších médiích od reklam až po film.

13/ Termín *performing arts* v tomto širším pojetí označuje veškeré kulturní formy založené na živém vystupování, fyzické přítomnosti aktéra a jisté míře kontaktu s vnímatelem (např. divadelní, taneční či cirkusová představení nebo pěvecká vystoupení). (Pozn. překl.)

Mimofilmové formy prostřednictvím svých postav, konvencí, žánrů a stylů vytvářejí pro svá publika horizonty očekávání a zároveň také určují, jak budou diváci film sledovat. Filmoví historici hodně píšou o působení vaudevillu na film — konkrétně o vlivu vaudevillových jevištních čísel na strategie narace a předvádění v raném americkém filmu a také na očekávání jeho nově vznikajících publik.¹⁴ Pokud jde o méně prozkoumané intertextové vazby, Gaylyn Studlarová tvrdí, že vývoj v oblasti tance (jako např. umělecký tanec navazující na evropskou tradici a tango) ovlivnil textuální rysy filmů Rudolpha Valentina i veřejné přijetí této hvězdy, a to skrze kontroverzní obraz maskulinity, který tyto taneční formy naznačovaly (Studlar, 1993: 23–45).

Recenzentská žurnalistika. Tímto termínem se míní filmová kritika, která se objevuje v novinách, časopisech, rozhlase a televizi. Takováto kritika, jak poznamenávají Robert Allen a Douglas Gomery, pomáhá utvářet podmínky, ve kterých bude veřejnost o filmech diskutovat a také je hodnotit (Allen — Gomery, 1985: 90). Analýza recenzentské žurnalistiky osvětluje kritické normy a vkus spadající do rámce estetických ideologií a společenských zájmů v daném historickém okamžiku, a tím prozrazuje velmi mnoho o podmínkách, které určují kulturní oběh filmu.

Žurnalistika zabývající se hvězdami a kultura fanoušků. Příběhy o hvězdách se objevují v bezpočtu pramenů, včetně ženských a fanouškovských časopisů, bulvárního tisku, skandálních životopisů a televize. Příběhy hvězd — stejně jako materiály o hvězdách vyráběné filmovými studii, které často do této oblasti přesáhnou — a jejich oběh v širším kontextu kultury jsou nezbytné pro porozumění sociální sémiotice obrazu celebrity ve spojení s jejími rolmi a tím, co může značit pro různé sociální skupiny. Práce Richarda Dyera o Marilyn Monroe, Paulu Robesonovi a Judy Garlandové s názvem *Heavenly Bodies* působivě ukázala důležitost takovýchto forem intertextovosti pro pochopení způsobu, jak tyto hvězdy za specifických historických okolností představovaly buď bílou ženskou sexualitu, nebo černošské či homosexuální ikony (Dyer, 1986).

Společenské a historické kontexty

Ačkoli kinematografické praxe a intertextuální zóny zaujímají odlišné sféry, s nimiž se pojí specifické operace, nejenže se navzájem protínají, ale také vstupují do interakce se společenskými a historickými liniemi vývoje. Tato kategorie má postihnout řadu rozsáhlejších společenských procesů, které v souladu s kinematografickými praxemi a intertextovými zónami pomáhají filmům vytvářet

14/ Práci, která analyzuje ostatní intertextové vlivy, včetně shakespearovského dramatu, na ranou kinematografii, je *Reframing Culture: the Case of Vitagraph Quality Films* (Uricchio — Pearson, 1993).

významy. V následující části textu uvádím řadu bezesporu rozsáhlých oblastí, které naznačují aspekty společenského uskupení, podílejícího se na komplexním vyjednávání veřejného významu filmů.

Ekonomika. Kinematografickou instituci, její praktiky a vazby s jinými médii a obchodními odvětvími lze spojit s ekonomickými zájmy v rámci jakýchkoli oblastí (může se jednat například o rozmach nadnárodních korporací v 60. letech a jejich vliv na vytvoření toho, co Thomas Schatz nazval „blockbusterovým syndromem“ v hollywoodské filmové výrobě 70. let — viz Schatz, 1993). Filmoví historici také často podtrhují vztah mezi konzumerismem a kinematografií, když analyzují řadu souvislostí mezi historickými obdobími s důrazem na konzumerismus, módní a reklamní průmysl, filmový styl (včetně výpravy a kostýmů), praktiky předvádění a ženského konzumenta.¹⁵

Právo. Zde analytik zasazuje film, příbuzné kinematografické praxe a intertextuální zóny do rámce právních předpisů. Podobně jako v jiných oblastech, i zde lze zkoumat všechny aspekty dané kategorie a možnosti aplikací závislé na specifické historické situaci filmu. Badatelé zabývající se dějinami amerického filmu mohou studovat vztah mezi filmovou cenzurou a zákazy obscenity, a to od úrovně městského soudu až po soud nejvyšší. Na zcela jiných rovinách mohou zkoumat dopad lokálních či federálních předpisů týkajících se urbanismu, vytváření městských zón a bytové výstavby (např. praxe „red lining“ a „green lining“ po druhé světové válce¹⁶) na uvádění filmů, nebo působení trendů importu a exportu na uvádění filmů a celou filmovou kulturu. Jak poukázala Janet Staigerová, příliv zahraničních filmů do Spojených států po druhé světové válce ovlivnil měřítko recenzentské žurnalistiky uplatňovaná na domácí filmovou tvorbu, neboť umožnil klást velký důraz na filmový realismus a vážná témata (Staiger, 1992: 178–95).

Náboženství. Produkci, veřejné šíření a přijetí konkrétních filmů mohou ovlivnit i náboženské skupiny či směry. Výrazné působení náboženských zájmů, sahající od nejranějších okamžiků dějin média až po současnost a projevující se v cenzuře i při roznecování veřejné představitosti o nemorálnosti určitých filmů, je dobře zdokumentováno. Navíc existují nábožensky orientované časopisy, které recenzují filmy — např. katolická periodika *Commonweal a America*, začleňující náboženství do intertextových okolností recepce.

15/ Rané práce Charlese Eckerta vybuodovaly na tomto tématu takové malé domácí průmyslové odvětví. Viz Eckert, 1978.

16/ *Red lining* — dnes již neuplatňovaná regulační strategie bank, které odpíraly poskytování hypoték na koupě či přestavby budov v určitých částech města (vyznačených na mapě červenou linií), které byly považovány za upadající na kvalitě (což bylo považováno za diskriminační opatření vzhledem k minoritám, obývajícím chudší čtvrti). *Green lining* je ekologicky motivovaná strategie rozvoje města vyznačující oblasti, mimo něž již není možná výstavba. (Pozn. překl.).

Politika. Badatelé filmy již dlouho spojují s různými momenty politického vývoje, počínaje imigrační politikou Spojených států na přelomu 19. a 20. století až po reaganismus 80. let. Kritici kupříkladu popsali zesílený vliv, jaký měla vláda na Hollywood během druhé světové války, který dal vzniknout filmům podporujícím oficiální hesla typu národní jednoty a rovnosti (viz např. Polan, 1986; Koppes — Black, 1987). Stejně tak ukázali, jak v období těsně po válce tato hesla inspirovala Hollywood k sérii filmů „liberálního svědomí“ (*conscience liberal*), potýkajících se s problémem antisemitismu a rasismu ve Spojených státech (Cripps, 1993). Totální historie by vztáhla film a jeho diskursivní kontext k politickému klimatu, vládní politice, legislativě a dalším faktorům, tvořícím politické dějiny na rovinách lokálních i celonárodních.

Třída. Třídní vztahy prostupují filmy a jejich diskursivní okolí četnými způsoby, dělbou práce v rámci studiového systému samotného počínaje a zobrazováním tříd a třídních konfliktů ve filmech konče. Známými příklady tohoto druhého případu jsou muzikály z prostředí pracující třídy a gangsterky z produkce studia Warner Bros. na počátku 30. let, tedy bezprostředně po velké hospodářské krizi, která v USA uspišila přehodnocení třídních vztahů. Jane Gainesová také zkoumá způsob, jakým film o rasovém problému (*race film*) SCAR OF SHAME prostřednictvím narativu a postav apeloval na afroamerické městské voličstvo té doby, jakož i na postoje publika k rasovému kastovníctví (Gaines, 1991). Debaty o americké rané kinematografii poukázaly na ústřední roli, již hrála třídní příslušnost filmových diváků ve vývoji filmového vyprávění a modelů předvádění. Faktor třídy tedy ve svých účincích sahá od ekonomické struktury filmového průmyslu k demografii jeho publik.

Rasa a etnická příslušnost. Podobně je film široce ovlivňován i společenským ustavováním etnických a rasových identit. Můžeme zde vzpomenout neonativistické hnutí 20. let, které demonizovalo etnickou odlišnost. Toto hnutí, jak poukazuje Miriam Hansenová, výrazně ovlivnilo ambivalentní veřejné přijetí Rudolpha Valentina, jehož filmy jeho etnickou jinakost a „exotičnost“ výrazně umocňovaly (Hansen, 1991: 245–68). Již zmíněný poválečný rozvoj „rasového liberalismu“ dal v Hollywoodu vzniknout celé sérii filmů o rasovém problému, mezi nimi i DOMOVU STATEČNÝCH. Richard Dyer kromě toho podotýká, že obraz Paula Robesona od 20. do 40. let utvářely též představy veřejnosti o lidové kultuře, atavismu a afroamerickém mužském těle (Dyer, 1986: 67–139). Ve všech těchto případech společenské postoje k rase a etnické příslušnosti, jakož i pohledy na rasovou a etnickou skupinu samotnou, prostupují filmy a jejich diskursivní okolí a současně se podílejí na vyjednávání podmínek recepce.

Gender a sexuální odlišnost. Badatelé hojně dokumentovali vztah mezi momenty společenského vývoje ustavujícími definice ženskosti, mužskosti a sexuality na jedné straně a filmem na straně druhé. V USA 50. let například dochází k rozšíření „sexuálního liberalismu“, a to na základě myriády faktorů,

mezi něž patří i uveřejnění studií Alfreda Kinseyho o mužské a ženské sexualitě. Vydávání časopisu *Playboy* na počátku 50. let vystupňovalo atmosféru předvádění sexuality a pomohlo definovat půvab řady plavovlasých sexbomb na plátně — od Marilyn Monroe po Jayne Mansfieldovou či Mamie Van Dorenovou.¹⁷ V průběhu téhož historického období vyústila větší viditelnost homosexuálů po druhé světové válce do série hollywoodských filmů zabývajících se homosexualitou, mezi něž patří např. *ČAJ A SYMPATIE* a *NÁHLE MINULÉHO LÉTA*. V poválečné éře tyto a další vlivy, jako např. mocný obraz nukleární rodiny,¹⁸ různými způsoby definovaly *gender* a sexualitu. Reprezentace *genderu* a sexuality v každé éře reagují na takovéto společenské trendy a diskursy, když se pokoušejí stanovit kritéria normální a deviantní sexuality, jakož i náležité role jednotlivých pohlaví. Stejně jako u předchozích kategorií, i v oblasti *genderu* působí filmy a okolnosti jejich předvádění na specifická demografická publika (jako například v případě produkce ženských filmů či propagačních strategií zacílených na ženu v domácnosti). Výzkum vlivu faktorů třídy, rasy a *genderu* na filmovou recepci se navíc může věnovat empirickému/etnografickému studiu reakcí specifického publika na film.

Rodina. Recepční studia mohou rovněž zkoumat společenské síly, které ve specifických historických okamžicích ovlivňují definici rodiny. Ve Spojených státech došlo například těsně po válce k proměně uspořádání ideální rodiny od rozšířené městské etnické rodiny k bílé středostavovské nukleární rodině. Příčinou byly zčásti nároky expandující konzumní ekonomiky, která ke svému růstu vyžadovala spotřebitelské jednotky na způsob předměstské rodiny. S touto změnou, ke které došlo v reakci na měnící se ideály, se pokoušely vypořádat filmy typu *VZPOMÍNÁM NA MAMINKU* či *MARTY*.¹⁹ Diskursy vztahující se k rodině, které cirkulují v daném společenském řádu, popisují její ideální uspořádání, její krize a její nedostatky. Teoretici recepce se mohou zabývat vlivem, jaký mají různé historické definice rodiny na filmový průmysl (kde rodina určitým produkcím slouží jako cílové publikum a ohnisko marketingových strategií), na intertextuální zóny, které film obklopují, a na zobrazování rodiny ve specifických filmech, které se současně podílejí na společenském dialogu o stavu rodiny v daném období.

Ideologie. Je málo badatelů, kteří by v debatě o filmu a jeho kontextu na poli recepčních studií dále uplatňovali klasický marxistický a althusserovský koncept vládnoucí ideologie. Vědci nyní pod vlivem prací Raymonda Williamse, Foucaulta a Gramscio často pohlížejí na určitý historický okamžik jako na soubor

17/ Pojednání o rozvoji sexuálního liberalismu v 50. letech viz D'Emilio — Freedman, 1988: 239–74; o spojení mezi *Playboyem* a plavovlasými sexbombami viz Dyer, 1986: 19–66.

18/ Nukleární rodina — rodinná skupina tvořící společnou domácnost a složená z rodičů a jejich dětí. (Pozn. překl.)

19/ George Lipsitz se touto proměnou zabývá z hlediska jejího vztahu k televizní situační komedii in Lipsitz, 1990: 39–96.

diskursů, od filmových k sociálním, které existují ve vybojovávaném ideologickém prostoru, zmítány nerovnoměrným vývojem. Byl to zejména výzkum filmu a veřejné sféry, který upozornil na nutnost nereduktivního přístupu k filmu a ideologii. Miriam Hansenová se kupříkladu snaží z teoretického hlediska určit, jaké místo zaujímá film na „vybojovávaném poli (*contested field*) mnohočetných pozic a soupeřících zájmů“ (Hansen, 1991: 7). Annette Kuhnová tvrdí, že pokud se film aktivně podílí na vytváření „určitých diskursivních pozic“, činí tak „složitým a kontradiktorním způsobem“, protože významy „se mohou vzhledem k jednotlivým okolnostem měnit“ (Kuhn, 1992: 10). Totalizovaný pohled takto nahlíží nestálosti historického okamžiku, seskupení rozporných hlasů v něm. Současně takový pohled bere v úvahu i to, jak si potenciálně kontradiktorní ideologické zájmy v rámci jednoho společenského uspořádání různé přisvojují jednotlivé filmy. Totální historie se pokouší vyhnout zjednodušujícímu ztotožňování textu s ideologií (kdy text je buď reakcionářský, nebo subverzivní). Badatelé se místo toho snaží postihnout množství ideologických zájmů, které se s filmem během jeho veřejného oběhu protínají, a postihnout přitom co nejuplněji škálu jeho sociálních významů v rámci daného historického momentu.

Interkulturní recepcce. Další dimenzí „významuplné“ existence filmu je jeho recepcce v zahraničí. Průzkum interkulturní (*crosscultural*) recepce se dotýká oblastí již zmíněných, které je ale nutné znovu prostudovat s ohledem na specifčnost národních kultur. Interkulturní analýzy možná mají zavedenější pozici ve výzkumech současné televize,²⁰ odborníci ale začali tento aspekt zkoumat i v případě recepce filmu. Jackie Staceyová píše o obrovské přitažlivosti, jakou měly hollywoodské ženské hvězdy pro britské ženy 40. a 50. let, zčásti proto, že publikum uvyklé válečné nouzi o zboží přitahoval hollywoodský lesk a obrazy bohatství. Podobně Helen Taylorová analyzuje, jak ženy v Británii a na jihu Spojených států četly a sledovaly *JIH PROTI SEVERU*, nepopíratelnou „klasiku“ literatury i filmu, a to prizmatem svých domácích kulturních, historických a osobních zájmů (Stacey, 1994; Taylor, 1989). Takovéto přístupy zdůrazňují tvárnost a proměnlivost filmového významu, neboť ukazují, jak rozdílnému osvojování textů vlivem různých národních kontextů dochází.

Diachronní oblasti výzkumu

I když je pro debatu o diachronních dimenzích významu stále relevantní uvažovat o filmu ve vztahu ke kinematografickým praxím, intertextuálním zónám a historickým kontextům, bude tyto kategorie nutné poupravit. Nejdůležitější je změna v definici jevu, který jsem dříve nazvala kinematografickými praxemi. Protože filmy jsou po svém prvotním uvedení často dále šířeny v náhradních

20/ Viz např. nedávno publikovanou interkulturní studii (*crosscultural study*) Josteina Gripsruda *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies* (Gripsrud, 1995).

formách — v televizním vysílání, na videu, na laserdiscích²¹ a v dalších formátech nových technologií —, nejsou již průmyslové praxe, jež se podílejí na výrobě, distribuci a předvádění filmů, omezeny pouze na studiový systém, nýbrž zahrnují i další platformy. Produkční společnosti či studia dnes často vyrábějí verze svých filmů i na laserových discích, ale příležitostně vydávají své vlastní laserdisky také společnosti zabývající se jejich prodejem, jako např. Voyager (podnik s majetkovou účastí Criterion — Janus Films), jež je prodávají ve spojení s filmovými distributory, kteří vlastní práva k určitým titulům.²² Současné uvádění klasických hollywoodských filmů navíc podléhá institucionálním praktikám uměleckých muzeí, retrospektivních přehlídek, univerzitních poslucháren, televizního vysílání a kabelových stanic, prodejen videokazet a dalších odbytišť, které dnes „starým“ filmům zajišťují veřejnou existenci. O kategorii kinematografických praxí je třeba uvažovat obecněji, jako o konglomerátu mediálního průmyslu a praxí s ním spojených.

Tyto různé praxe dávají filmu novou veřejnou přítomnost, ale rovněž vytvářejí určité intertextuální komentáře a s nimi nové významy filmového textu, značně vzdálené významům, jež jej definovaly původně. Protože tyto praxe a intertextuální zóny působí nejviditelněji při znovuobjevování a šíření filmů klasického období v nových historických momentech, budu o nich obdobně uvažovat i já — zaměřím se na několik důležitých způsobů ožívání hollywoodských filmů pro současnou publika. Abychom dostali totalizovanému přístupu, vyžadují níže popsané praxe podrobnější pohled, zejména pokud jde o specifčnost prostředků produkce, distribuce a uvádění, uplatňovaných různými zúčastněnými průmyslovými odvětvími. Film a jeho diskursivní okolí působí při vytváření prostoru, ve kterém je příslušný film přijímán, symbioticky s liniemi společenského a historického vývoje, ke kterým je proto rovněž nutné tyto praxe a intertexty vztáhnout.

Následující řádky zamýšlím jako přehled oblastí, které jsou pro diachronní výzkum klasického filmu důležité — nejde tedy o vyčerpávající pojednání. Je nasnadě, že složité otázky diachronního života tohoto typu filmu vyžadují další výzkum.

Různé praxe a zóny

Obnovená uvedení a retrospektivy. Filmy z minulosti se objevují v kinech obnoveného uvádění²³ (zvláště v 60. a 70. letech), dále na retrospektivách, které se pořádají v uměleckých muzeích umění či na filmových festivalech a v archivech, a při slavnostních obnovených premiérách restaurovaných, dříve cenzurova-

21/ *Laserdisc* — dnes již zastaralý formát oboustranného digitálního záznamu filmů na plastické disky (uživatelé neumožňoval zapisovat a většinou ani zastavovat a zpomalovat obraz), který byl nahrazen formátem DVD. (Pozn. překl.)

22/ Za tento vhléd vděčím Krissu Ravettovi.

23/ *Revival houses* — kina zaměřená na uvádění starších filmů, která fungovala ve velkých amerických městech. (Pozn. překl.)

ných, zapomenutých či vzácných filmů (kupříkladu na počátku 80. let bylo na velkém plátně znovu uvedeno několik filmů Alfreda Hitchcocka, včetně OKNA DO DVORA a VERTIGA, poté co byly tyto filmy na mnoho let staženy z distribuce 35mm filmů). Teoretici recepce se mohou zaměřit na vznikající nové významy filmu, když zváží vliv specifického místa uvedení na recepci filmu (kino zaměřující se na obnovená uvádění filmů či muzeum umění). Do hry vstupují i další prvky: doprovodné materiály jako např. anotace v tištěném programu, propagace v novinách a komentáře filmových recenzentů či kritiků „umělecké scény“; situace alternativního způsobu navštěvování kina v okamžiku znovuuvedení filmu; i relevantní aspekty momentu uvedení.

Recenze. Recenzenti se k znovuuváděným filmům přímo vyjadřují, hodnotí je na pozadí estetických kánonů, které v dané době v žurnalistice převládají, a obnovují tak jejich přitažlivost pro nová publika v rámci existujících systémů profesionálního vkusu a společenských i estetických ideologií. Pozoruhodným rysem recenzentské estetiky ve Spojených státech 70. let byla kupříkladu pronikavá nostalgie po filmech klasického Hollywoodu a jejich *auteurs* — mezi nimi např. Franku Caprovi, Howardu Hawksovi, Alfredu Hitchcockovi či Douglasu Sirkovi. Recenzenti opěvovali originalitu a mistrovství děl těchto filmařů a zároveň do kontrastu s nimi stavěli to, co se tehdy vnímalo jako větší komerčnost filmů nového Hollywoodu. V důsledku této nostalgie se nešetřilo chválou takových děl klasické éry jako PAN SMITH PŘICHÁZÍ a WRITTEN ON THE WIND, a s její pomocí se také rozšířil vliv *auteurismu* z akademického prostředí do populárního tisku. Počínaje kanonizovanými díly typu JIH PROTI SEVERU a CASABLANCA až po snímky méně známé jsou tyto filmy minulosti běžně zmiňovány a často i hodnoceny v novinách a časopisech, doprovodných komentářích k filmům v televizi či na videu, ve filmových encyklopediích tištěného formátu i na CD-Romu a v knihách věnovaných natáčení určitého konkrétního díla (např. současná publikace *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller* z pera Janet Leighové, nahlížející do zákulisí Hitchcockova filmu).

Akademická teorie, kritika a historie. Patří k nejproduktivnějším oblastem, pokud jde o nové motivování významu filmů prostřednictvím soudobých institucí a hledisek. Jak vyčerpávajícím způsobem ukazuje David Bordwell, akademická interpretace používá vlastního souboru pravidel, zvyklostí a konvencí, na základě kterých přiděluje filmům význam (Bordwell, 1989). Akademické prostředí, stejně jako obnovená uvedení a retrospektivy, formuluje hodnocení, jež se výrazně odlišují od těch, která mohl příslušný film získat ve svém původním kontextu. Lze pozorovat, jak změny v zavedených akademických interpretačních postupech, jakož i takové vývojové trendy teorie a kritiky, jakými jsou např. *auteurismus*, sémiotika, psychoanalýza, feminismus a nová filmová historie, ovlivňují proměny filmového významu v čase, a to v rámci instituce samotné.²⁴

24/ Zajímavou esejí o akademické interpretaci avantgardy je Taylor, 1992.

Televizní vysílání, satelitní a kabelová televize. Není možné zabývat se recepcí filmu pokaždé, když je uveden v televizi. Badatelé se mohou nicméně začít zabývat fenoménem televizního znovuuvádění (*rebroadcast*) s důrazem na specifické případy a historické situace. Příklad výzkumu tohoto druhu představuje práce Roberta Raye, který psal o tom, jak vysoká míra uvádění klasických hollywoodských filmů v americké televizi v 50. a 60. letech přispěla k vytvoření publika, jež mělo „v krvi“ konvence hollywoodských vyprávění, a připravila tak cestu autoreflexivním a někdy parodickým produktům nového amerického filmu (*New American Cinema*) v rámci „revolučního“ kontextu této éry (Ray, 1985). Badatelé mohou také uvažovat o tom, jak se specifické televizní stanice pokoušejí film určený ke konzumpci definovat. Zdá se, že každá má při prezentaci filmů specifickou „tvář“, ať se jedná o archivní vnímavost, která film prezentuje jako klasiku, nebo neuctivý „kýčovitý“ formát, který zábavní hodnotu starého filmu aktualizuje skrze jeho parodizaci.

Jakékoli uvažování o této diachronní dimenzi života filmu by se také muselo teoreticky zabývat účinky sledování filmů v televizi, při kterém jsou tyto filmy uváděny do amerických domácností a do specifického sociálního uspořádání.²⁵ Badatelé by se při výzkumu vlivu uvádění filmů v televizi měli každopádně zabývat faktory, které ovlivnily způsoby, jak jsou filmy různými publiky v podstatné míře „znovusledovány/přezkoumány“ (*re-viewed*) v jednom z nevlivnějších post-filmových médií.

Reprodukce prostřednictvím videa a laserdisků. Obdobně jako vysílání v televizi, představuje i uvádění filmů na videu a laserdiscích významnou diváckou platformu, která by se mohla stát předmětem výzkumu recepčních studií. Tyto formáty s sebou nesou zcela odlišný modus reprodukce a předvádění, který zahrnuje praktiky specifických mediálních průmyslů, jakož i proměněnou situaci sledování. Existuje mnoho různých typů otázek, které je zde možno vznést: týkají se technologií a obchodních praktik, které se podílejí na rozvoji a zavádění těchto nových formátů, jakož i klasifikace filmů a komentářů užívaných v obchodech s videokazetami, na obalech laserdisků i v příbuzných médiích, která diváka orientují na příslušný film. Jak se kupříkladu laserdisky publikům prodávají ve specializovaných časopisech typu *Widescreen Review*? Jakým způsobem speciální vydání filmů, která se objevují v laserdiskových formátech — přinášejících rozsáhlé komentáře kritiků, režisérů a hvězd, jakož i pokyny pro využívání filmu ke „studijním účelům“ — mění identitu filmu a jeho recepci? Budeme-li dopad laserdisků a videa na recepci zkoumat dále, nabídne se nám otázka, jaké možnosti častého znovusledování filmů tyto formáty implikují. A nakonec bude třeba položit si otázku nejobtížnější — jakou roli hrají laserové či video reprodukce filmů v oblasti sociálních interakcí, širších modelů konzumpce a dějinných vývojových procesů, které kolem vztahu film/divák v konkrétním diachronním období krouží?

25/ Jednalo by se možná o filmovou obdobu toho, co činí David Morley ve studii *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (Morley, 1986).

Kultura fanoušků. Hvězdy mohou mít svoji kliku fanoušků či fanklubů již při prvním uvedení filmu. Kritici jako Helen Taylorová ale ukázali, že kultura fanoušků přesahuje prvotní momenty recepce a přetrvává dlouho po nich, kdy upevňuje identitu skupiny ve vztahu k mediálním produktům a rozvíjí či zpochybňuje určité strategie čtení (Taylor, 1989). Jde tedy o významnou oblast pro úvahy o tom, jak mohou být média v čase reaktivována specifickými skupinami se specifickými sociálními identitami a interpretačními programy. To badatelům rovněž umožňuje studovat, jak nová čtení, až k extrému fetišizovaného opakovaného čtení, ovlivňují jednotlivé mediální produkty. Jak naznačuje práce Henryho Jenkinse z poslední doby, současná fanouškovská kultura si žádá, abychom uvažovali o roli nových technologií, jako jsou např. počítačové sítě a skupiny, již hrají při tvorbě, udržování a rozšiřování textuálních identit značně vzdálených „oficiálním“ čtením, která nabízí příslušná produkční společnost (Jenkins, 1992; viz též Taylor, 1989).

Životopisná legenda. Většina komentářů náležejících do výše zmíněných oblastí pomáhá konstituovat „životopisné“ legendy pro rozličné členy filmového štábu — legendy, které hluboce ovlivňují soudobé významy minulých artefaktů. Životopisná legenda členů filmového štábu začíná v synchronním okamžiku, ale potenciálně nejvyššího vlivu na význam filmu dosahuje až prostřednictvím kumulativních účinků času. Charles J. Maland a Robert Kapsis ve svých studiích o Chaplinovi a Hitchcockovi (Maland, 1989; Kapsis, 1992) ukázali, jak reputace obou těchto režisérů — utvářené prostřednictvím tak rozmanitých zdrojů, jako jsou jejich filmy, produkční společnosti, masmédiá a univerzity — ovlivňují recepci jejich díla v současných kontextech. Vytváření a znovutváření autorovy osobní i tvůrčí „legendy“ v čase (např. Hitchcock jako bavič, katolický *auteur*, moralista a od 50. let do současnosti subverzivní a sexuálně obsedantní autor) jde v ruku v ruce s působením žurnalistickým a akademickým. Současně se vztahuje i k vývoji kulturních dějin (například po období politického exilu byl Chaplin se zpožděním přijat cinefily v rámci radikálnější americké kultury 60. a 70. let). Životopisné legendy podobně jako v případě synchronní dimenze filmového významu nevznikají pouze v souvislosti s filmovými režiséry, nýbrž vztahují se ke všem filmovým „autorům“, včetně scenáristů, skladatelů, kameramanů a obzvláště hvězd. Rock Hudson může být jedním z nejpozoruhodnějších současných příkladů toho, jak nové odhalení týkající se identity hvězdy ovlivnilo dnešní recepci jejich filmů, a to dlouho po jejich uvedení. Veřejné odhalení Hudsonova onemocnění AIDS a homosexuálního životního stylu vedlo k radikálnímu zlomu ve vnímání jeho legendární heterosexuální identity na plátně, což retrospektivně narušilo jednolitou sexualitu jeho minulých rolí.²⁶

Interkulturní recepce. Zahraniční festivaly, retrospektivy a promítání mohou stejně jako obnovené premiéry (*revivals*) ve Spojených státech oživit staré

26/ Více o Hudsonově ikonické proměně viz Meyer, 1991.

americké filmy pro recepci v různých národních kontextech a historických situacích. Skotský Edinburgh Film Festival a anglický National Film Theatre například v 70. letech podnítily vlnu *auteurismu* v přístupu k takovým režisérům, jako byli Frank Tashlin a Douglas Sirk, když uspořádaly přehlídky filmů těchto tvůrců. K podobnému znovuuvádění klasických hollywoodských filmů v zahraničí dochází neustále. Projekce v pařížských kinech Action Rive-Gauche a Action Ecoles se zaměřují na nové kopie starých klasických děl a francouzská art-kina pořádají obnovené mini-premiéry (*mini-revivals*) filmů různých amerických režisérů. Hojněji se klasické hollywoodské filmy v kontextech jiných národů objevují prostřednictvím televizních uvedení a distribuce na videokazetách či laserdiscích. Badatelé musejí při studiu těchto případů trans-národních oživování amerických filmů brát potenciálně v úvahu také všechny další výše zmíněné problémy spjaté s diachronní rovinou. Existují navíc otázky specificky příznačné pro recepci tohoto druhu, týkající se aktuálních vztahů příslušné země ke Spojeným státům, jakož i jejich vlastních kulturních, historických a národních charakteristik.

Totální historie může nakonec představovat i neuskutečnitelný podnik. Jak jsem se ale snažila ukázat, zkoumání řady „mnohočetných dějinností“ nevyhnutelně vyžaduje reflexi praktik recepční teorie. Současně staví do popředí znepokojující tázání, které již nyní ve velké míře tvoří součást filmové historiografie. Jak historik pojímá interakci mezi textem a dějinami? Jak stanovuje vztahy mezi různými jevy, které zamýšlí popsat? Existuje nějaké konečné vymezení či hierarchie vztahů mezi těmito rovinami (otázka, kterou komplikuje zejména postmarxistické myšlení se svými útoky na klasický model základny/nadstavby)? Jaká je badatelova pracovní koncepce dějin?

Souhrnný pohled poněkud paradoxně — tím, že nám ukazuje nemožné perspektivy — odhaluje, jak textualitu v její veřejné existenci obtěžkává sémiotická zátěž všeho druhu. A vznášeli-li obtížné otázky, upozorňuje na nutnost věnovat se těmto citlivým bodům historiografie. Nelze navíc očekávat, že jediný přístup vyřeší všechny záhady vztahu textu a ideologie, a stejně tak neexistuje žádný přístup, který by nemusel provádět kritiku vlastních základních pojmů a předpokladů. Textuálně i kontextuálně založené výzkumy zjišťují, že jejich prvotní předmět — text — v důsledku uniká z jejich sevření, transformován novými kritickými paradigmaty, novými informacemi a dalšími událostmi, jež jsou vlastní běhu času a „přirozeným“ rytmům revizionismu v akademickém prostředí i v oblasti okolní kultury.

Převědeme-li tento bod do specifické souvislosti s filmovou historií, neznamená zmíněný stav věcí s ohledem na historický výzkum nevyhnutelně absolutní relativismus a cynismus. Nevyplývá z něho nutně, že, jak píše Tony Bennett,

nemůžeme prokázat absolutní pravdivost jistých tvrzení (...), a proto ani nemáme prostředky k tomu, abychom potvrdili jejich provizorní pravdu — abychom stanovili, zdali odpovídají podmínkám, které ospravedlňují fakt, že na ně nahlížíme jako na pravdivé, a tedy i použitelné jako základ dalšího myšlení a konání (Bennett, 1990: 55–6).

Historie jakožto disciplína zajišťuje některé z těchto podmínek na základě svých protokolů, jež pomáhají stanovovat standardy důkazů a verifikace. „Důkazní hodnota“ historických faktů musí přinejmenším projít „testem disciplinárního přezkoumání“ (Bennett, 1990: 55–6).²⁷ „Kontroly kvality“ historického zkoumání uplatňované prostřednictvím jeho oborové instituce nezaručují pravdu, ale prosazují přísnou obezřetnost při tvorbě tvrzení o minulosti, která jsou v době psaní ta nejlepší možná.

Při psaní historie, když dáváme minulosti budoucnost, je navíc v sázce mnoho.²⁸ Vědění, šířené prostřednictvím historických pojednání, se stává součástí sociální struktury. Vstupuje do boje o určení významu minulosti pro současnou kulturu, a tak získává politický rozměr — takticky se totiž snaží přivést opětovně k životu koncepty minulosti a využít je ve službách přítomnosti: povšimněme si, jak politici využívají určitý obraz 50. let jako opory pro své volání po návratu k „rodinným hodnotám“ v 80. a 90. letech. Recepční historie nám svým zaměřením na primární prameny ve vztahu k takovým problémům, jako je *gender*, rasa nebo třída, umožňuje minulost znovu promýšlet. To, co nachází, demonstruje složitou heterogenost minulosti, a proto se může pouštět do boje s oním druhem monolitických shrnutí, kterými se obvykle vyznačují veřejné popisy uplynulých období. Recepční historie může takto učinit minulost užitečnou v současných zápasech o společenské otázky dneška. V tomto smyslu nepředstavuje proměnlivost minulosti nevýhodu, nýbrž naopak významný způsob aktivity konfliktních a soupeřících ideologických zájmů: nemít slovo při interpretaci dějin může v této situaci znamenat umlčení sporu.

Ani z nekonečné složitosti otázek, jimiž jsou tvořeny úvahy o totální historii, nakonec nevyplývá, že takováto historie musí být bez konce. Stejně jako Freudův model psychoanalytické terapie je i filmová historie ukončitelná a neukončitelná zároveň. Budeme-li parafrázovat Freuda — analýzu je možné náležitě ukončit, když se historik postaral o to nejlepší možné vysvětlení fungování určitého historického okamžiku (srov. Freud, 1998). Toto se ale může teoreticky protahovat do nekonečna vzhledem k rozsáhlosti celého podniku — problémům s určením veškerých komplikujících faktorů, jež minulost utvářejí —, ale také kvůli nepředvídatelnosti zájmů přítomnosti a budoucnosti, které nepřestávají oživovat i jinak ovlivňovat události minulé. Cílem není toto úsilí opustit, nýbrž prohloubit je tím, že se postavíme čelem k jeho nesnáším, a potvrdíme tak status historického psaní jako výrazné sebereflexivní činnosti.

(Barbara Klinger: *Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies*. *Screen* 38, 1997, č. 2, s. 107–128, přeložil Jakub Kučera.)

27/ O tomto problému viz též Bordwell — Thompson, 1983.

28/ Jak píše Raymond Aron: „Minulost je definitivně neměnná až tehdy, když již nemá budoucnost“ (Aron, 1959: 158).

Citovaná literatura

- Allen, Robert C. — Gomery, Douglas (1985): *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Aron, Raymond (1959): Relativism in history. In: Hans Meyerhold (ed.): *The Philosophy of History*. Garden City: Doubleday.
- Balio, Tino (1976): *United Artists: the Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bennett, Tony (1982): Text and Social Process: the Case of James Bond. *Screen* č. 41 (zima/jaro), s. 3–14.
- (1990): *Outside Literature*. London: Routledge.
- Bordwell, David (1979): Our Dream Cinema: Western Historiography and the Japanese Film. *Film Reader* č. 4.
- (1989): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bordwell, David — Thompson, Kristin (1983): Linearity, Materialism, and the Study of Early American Cinema. *Wide Angle* 5, č. 3, s. 4–15.
- Bordwell, David — Thompson, Kristin — Staiger, Janet (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Braudel, Fernand (1967): *Capitalism and Material Life, 1400–1800*. London: Weidenfeld and Nicolson; přel. Miriam Kochan (*Civilisation matérielle et capitalisme, XVIe–XVIIIe siècle*).
- Budd, Mike (1990): The Moments of Caligari. In: Mike Budd (ed.): *The Cabinet of Dr Caligari*. New Brunswick: Rutgers University Press, s. 7–119.
- Cripps, Thomas (1993): *Making Movies Black: the Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*. New York: Oxford University Press.
- Culler, Jonathan (1988): *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.
- D'Emilio, John — Freedman, Estelle B. (1988): *Intimate Matters: a History of Sexuality in America*. New York: Harper and Row.
- Dyer, Richard (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St Martin's Press.
- Eagleton, Terry (1978): *Criticism and Ideology*. London: Verso.
- Easthope, Antony (1991): *Literary Into Cultural Studies*. London: Routledge.
- Eckert, Charles (1978): The Carole Lombard in Macy's Window. *Quarterly Review of Film Studies* 3, č. 1, s. 1–21.
- Freud, Sigmund (1998): Konečná a nekonečná analýza. In: *Spisy z let 1932–1939*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, s. 51–85; přel. Ludvík Hošek — Jiří Pechar — Otakar Vochoč (Die endliche und unendliche Analyse).
- Foucault, Michel (2002): *Archeologie věděf. Praha: Herrmann & synové; přel. Čestmír Pelikán (L'archéologie du savoir, 1969)*.
- Frow, John (1986): *Marxism and Literary History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gaines, Jane (1989): The Queen Christine Tie-ups: Convergence of Show Window and Screen. *Quarterly Review of Film and Video* 11, č. 1, s. 35–60.
- (1991): *The Scar of Shame: Skin Color and Caste in Black Silent Melodrama*. In: Marcia Landy (ed.): *Imitations of Life*. Detroit: Wayne State University Press, s. 331–48.
- Gomery, Douglas (1992): *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Gripsrud, Jostein (1995): *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge.

- Gripsrud, Jostein — Skretting, Kathrine (eds.) (1994): *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*. Oslo: Research Council of Norway.
- Guback, Thomas (1969): *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hansen, Miriam (1991): *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, M.A.: Harvard University Press.
- Haralovich, Mary Beth (1986): Film History and Social History. *Wide Angle* 8, č. 2, s. 4–14.
- Hirano, Kyoko (1992): *Mr Smith Goes to Tokyo Under the American Occupation, 1945–52*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Jacobs, Lea (1981): *Now, Voyager: Some Problems of Enunciation and Sexual Difference*. *Camera Obscura*, č. 7, s. 89–104.
- (1991): *Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Kapsis, Robert (1992): *Hitchcock: the Making of a Reputation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Klinger, Barbara (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Koppes, Clayton R. — Black, Gregory D. (1987): *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, Annette (1988): *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909–1925*. London: Routledge.
- LaPlace, Maria (1987): Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*. In: Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is*. London, s. 138–66.
- Leigh, Janet (1995): *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller*. New York: Harmony Books.
- Lipsitz, George (1990): *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maland, Charles (1989): *Chaplin and American Culture: the Evolution of a Star Image*. Princeton University Press.
- Meyer, Richard (1991): Rock Hudson's Body. In: Diana Fuss (ed.): *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, s. 259–88.
- Morley, David (1986): *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Routledge.
- Polan, Dana (1986): *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press.
- Rabinowitz, Lauren (1991): *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–1971*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ray, Robert (1985): *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1960*. Princeton: Princeton University Press.
- Rebello, Stephen (1991): *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. N. York: Harper Perennial.
- Ricoeur, Paul (1980): *The Contribution of French Historiography to the Theory of History*. Oxford: Clarendon Press.
- Schatz, Thomas (1988): *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon.
- (1993): The New Hollywood. In: Jim Collins — Hillary Radner — Ava Preacher Collins (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, s. 8–36.
- Stacey, Jackie (1994): *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Staiger, Janet (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

- Stoianovich, Traian (1976): *French Historical Method: the Annales Paradigm*. Ithaca: Cornell University Press.
- Studlar, Gaylyn (1993): Valentino, „Optic Intoxication“, and Dance Madness. In: Steven Co-han — Ina Rae Hark (eds): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, s. 23–45.
- Suarez, Juan (1996): *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taylor, Helen (1989): *Scarlett's Women: Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brun-swick: Rutgers University Press.
- Taylor, Gregory T. (1992): „The cognitive instrument in the service of revolutionary change“: Sergei Eisenstein, Annette Michelson, and the Avant Garde's Scholarly Aspiration. *Cinema Journal* 31, č. 4, s. 42–59.
- Thompson, Kristin (1985): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–34*. London: British Film Institute.
- Uricchio, William — Pearson, Roberta E. (1993): *Reframing Culture: the Case of Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton University Press.
- Waldman, Diane (1984): From Midnight Shows to Marriage Vows: Woman, Exploitation, and Exhibition. *Wide Angle* 6, č. 2, s. 40–48.

Filmografie

- Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- David Copperfield* (aka The Personal History, Adventures, Experience, & Observation of David Copperfield the Younger; George Cukor, 1935)
- Domov statečných* (Home of the Brave; Mark Robson, 1949)
- Vzpomínám na maminku* (I Remember Mama; George Stevens, 1948)
- Jih proti severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939)
- Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Doktor Caligari; Robert Wiene, 1919)
- Královna Kristina* (Queen Christina; Rouben Mamoulian, 1933)
- Marty* (Delbert Mann, 1955)
- Pan Smith přichází* (Mr Smith Goes to Washington; Frank Capra, 1939)
- Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942)
- Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954)
- Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950)
- Scar of Shame* (Frank Peregrini, 1927)
- Skandální odhalení* (Disclosure; Barry Levinson, 1994)
- Náhle minulého léta* (Suddenly, Last Summer; Joseph Mankiewicz, 1959)
- Čaj a sympatie* (Tea and Sympathy; Vincente Minnelli, 1956)
- Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)
- Vše co nebe dovolí* (All That Heavens Allow; Douglas Sirk, 1956)
- Written on the Wind* (Douglas Sirk, 1956)

Thomas Elsaesser

Historie rané kinematografie a multimédia *Archeologie možných budoucností?*¹

Může se filmová historie digitalizovat?

Filmová studia pronásleduje přízrak — přízrak jejich vlastní zastaralosti. Všeobecně se předpokládá, že digitální konvergence mezi médiem obrazu, zvuku a písma — čili praxe multimédií — musí nevyhnutelně modifikovat a nakonec vyvrátit naše tradiční představy o filmových dějinách jako uspořádané chronologii filmů, hnutí a mistrovských děl. Taková domněnka se ovšem opírá o několik nevyřčených premis, týkajících se této konvergence i filmové historie. Je evidentní, že elektronická média nezapadají příliš hladce do lineárně nebo teleologicky koncipované filmové historie, zaměřené na film jako text či artefakt. Není již ale vůbec jasné, zda je digitalizace důvodem, proč nová média představují pro naši ideu kinematografie takovou teoretickou i historickou výzvu. Nevynáší třeba pouze na povrch základní omyly a kontradikce, chyby a mylné představy našeho současného pojetí? Představuje digitální obraz radikální zlom v praxi zobrazování, nebo je pouze logickým technologickým pokračováním dlouhých a komplexních dějin mechanické vizuality, kterou se tradiční filmová teorie nikdy nepokoušela uceleně obsáhnout? Je filmová historie napadnutelná, protože operuje s pojmy počátků a teleologie, které nejsou udržitelné dokonce ani v rámci svých vlastních předpokladů, pokud se ně podíváme například ve světle nových poznatků o rané kinematografii? Druhá z uvedených otázek bude pracovní hypotézou tohoto textu, a proto začnu s identifikováním řady filmologických přístupů, které považuji za typické vzhledem k jejich reakcím na nová média či multimédia.

Musíme nakreslit dělicí linii v křemíkovém písku

Podle některých filmových badatelů elektronická média do historie kinematografie vůbec nepatří. Na této straně barikády jsou především ti, pro něž je fotografický obraz posvátný a pro něž celuloid představuje základnu stopadesátiletého vizuálního dědictví, jež nesmí být vyplněno, znehodnoceno, zfalšováno nebo paděláno. Jean Douchet, respektovaný kritik navazující na tradici Andrého Bazina, považuje ztrátu indexového spojení s realitou v digitálním obraze za hlavní hrozbu pro obrazové dědictví lidstva i pro cinefilní svět, jehož se cítí být ochráncem:

1/ Tato studie rozšiřuje některé myšlenky, které jsem poprvé publikoval v článku *Convergence, Divergence* (Elsaesser, 1998a).

Janet Staigerová

Mody recepce

V roce 1994 byly uvedeny dva filmy, které velmi barvitě zobrazovaly násilí a násilníky. Jedním bylo PULP FICTION Quentina Tarantina, druhým TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI Olivera Stonea. Spojuje je nejen podobnost tématu, ale také podobnosti v afektivním působení: oba divákovi předkládají neustálé náhlé výbuchy násilí v kontextu každodennosti.

Jsou ale také dosti odlišné. PULP FICTION představuje spleť příběh s dlouhými pasážemi dialogů mezi hlavními postavami a je natočen v klasickém hollywoodském stylu. TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI, ačkoli se jedná rovněž o narativní film, důsledně využívají transgresivní filmové postupy k tomu, aby upozornili na film jakožto film. Třebaže se PULP FICTION z různých důvodů dostalo více chvály a cen nežli TAKOVÝM NORMÁLNÍM ZABIJÁKŮM, formální a stylistické rozdíly mezi těmito filmy recenzenti zpravidla přehlíželi. Považovalo se navíc za nepochybné, že oba filmy jsou příkladem silně deviantních linií narativního filmu. Ale proč?

Odpověď na tuto otázku se může zdát zřejmá, já chci ale oba filmy použít jako současné ukazatele při úvahách o problému psaní historie filmové recepce. Dvě hlavní otázky týkající se dějin a budoucnosti filmu znějí: Jaké jsou zkušenosti diváků, sledujících filmy? Jaké mají tyto zkušenosti významy? Současní badatelé se sice i nadále zajímají o otázky průmyslových a sociálních institucí kinematografie a filmové formy a stylu, zároveň ale připouštějí, že otázky recepce jsou pro sociologickou, kulturní a estetickou teorii stejně důležité. Za uplynulých dvacet let nabídli různé hypotézy týkající se chození do kina. Tyto spekulace byly užitečné, protože stimulovaly započítí výzkumu filmové recepce, nicméně dnes je na čase způsob, jak se píše historická pojednání, od základu změnit. Je potřeba vymanit se z některých konceptuálních omezení, jež tvoří základ těchto spekulací, a vytvořit komplexnější popisy filmové recepce.

V následujícím textu budu dokazovat, že binární opozice, tvořící strukturu spekulací tří významných filmových badatelů, nelze analyzovat na základě jednotlivých dějinných období; tyto binární opozice přetrvávají po celé dějiny kinematografie. Fakt, že se PULP FICTION a TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI objevují ve stejném okamžiku, nepředstavuje kontroverzi, neboť takovéto zjevné protiklady, jakož i prožitky, které tyto filmy mohou vyvolávat, vedle sebe existovaly po celou dobu uplynulých sta let a je pravděpodobné, že přetrvávají i do století následujícího. Dalším problémem těchto binárních opozic je, že v současnosti mohou působit jako omezení našich možností popisu.

Tři typy spekulativní historie recepcce

Účelově se zde zaměřím na tři hypotézy, které měly a mají ve *film studies* značný vliv: na koncepcce Toma Gunninga, Miriam Hansenové a Timothyho Corrighana. Každý z těchto badatelů navrhl teorii, která si klade za cíl vysvětlit celé dějiny americké kinematografie.¹

Gunning prosazuje rozlišení kinematografie atrakcí a narativní kinematografie (viz tabulku 1; srov. Gunning, 2001; Gunning, 1989; Gunning, 1993; Gunning, 1995; viz také Gunning, 1994). Kinematografie atrakcí klade důraz na prezentování sérií nespojitých pohledů, někdy spektakulárních, zatímco narativní kinematografie upřednostňuje vyprávění příběhů. Gunning ve svém binárním systému, postaveném na dřívějších strukturalistických a sémiotických rozlišeních mezi spektáklem a vyprávěním, připojuje na stranu spektáklu požadavek šoku či úžasu. Umožňuje mu to zdůraznit v celé řadě opozit účinky, jaké mají filmy na diváky. V poslední době navíc tuto kinematografii spojuje se zkušeností modernity. Kinematografie atrakcí tak představuje filmovou zkušenost, při které u diváka dochází ke konfrontaci a kritickému zapojení, narozdíl od kinematografie narativní, jejíž účinek spočívá v pohroužení do iluze. Gunning kromě toho chápe první z modů recepcce jako populární a druhý jako buržoazní.² V Gunningově historické koncepci převládá tato populární, atrakcemi naplněná kinematografie v prvních letech filmových dějin, souběžně s nástupem modernity; následně je pohlcena klasickým hollywoodským narativním filmem a v jeho područí dodnes zůstává; vždy se ale znovu sporadicky vynořuje ve filmech avantgardních a modernistických, jakož i v některých žánrech, jako například v muzikálu nebo současných akčně-dobrodružných snímcích.

Tabulka 1. Koncepcce Toma Gunninga

KINEMATOGRAFIE ATRAKCÍ	KINEMATOGRAFIE NARATIVU
	<i>Převládá v době</i>
před rokem 1906 a pokračuje v: avantgardě, modernistických postupech, některých žánrech (např. muzikálu) a současné kinematografii spektáklu (např. u trojice Spielberg — Lucas — Coppola)	kinematografie dominantní po roce 1906

1/ Tito autoři se zaměřují na americkou kinematografii. Pravděpodobně by se zdráhali (a právem) zevšeobecňovat své pohledy i za hranice Spojených států. Jsou zde i další teoretikové, jejich modely se ale vztahují pouze k částem dějin amerického filmu. Jako příklad srov. zejména teorie 70. let spjaté s brechtovským filmem.

2/ K dalším teoretikům, kteří v současnosti představují modernitu částečně jako prudký nápor smyslových podnětů, patří Mary Ann Doaneová (Doane, 1993) či Ben Singer (Singer, 1995). O problému účinku těchto podnětů na pozornost diváka viz níže.

<i>Oslovení diváka</i>	
identifikace s kamerou, ale za účelem předvedení výjevů; vyvolává a uspokojuje vizuální zvědavost; přímé oslovení diváka	identifikace s kamerou za účelem vyprávění příběhu; představuje záhadu, která vyžaduje rozřešení; nebere přítomnost diváka na vědomí
<i>Oslovení z hlediska psychoanalýzy</i>	
exhibicionistické	voyeuristické
<i>Formální a stylistické rysy</i>	
přítomnost/nepřítomnost prostředku, který má být v rámu	prostředek je začleněn do rozsáhlejšího schématu
<i>Mody recepcce / účinek na obecnost</i>	
konfrontace úžasu divák se zapojuje, je kritický	pohroužení v iluzi sledování dramatu „statický“, pasivní pozorovatel
<i>Ideologická kategorizace</i>	
populární	buržoazní

Koncepcce Miriam Hansenové v mnohém následuje Gunningovu, ačkoli Hansenová některé teze jemně upravuje (tab. 2) (Hansen, 1991; Hansen, 1993; viz také Hansen, 1995). Projevuje trochu větší dávku skepse ohledně ideologické síly raného moderního filmu, který nazývá „modernistickou brikoláží i ideologickou fatou morgánou současně“ (Hansen, 1991: 30). Hansenová zastává toto stanovisko s přesvědčením, že raná kinematografie vybízí k vytvoření „ideálního publika/veřejnosti“ prostřednictvím širokého intertextového horizontu filmů samotných, ale ještě významněji skrze aktivní zapojení obecnosti. Hemžení, které se v kině odehrává, představuje společně s nejrůznějšími žánry filmů a živých vystoupení celou paletu soupeřících spektáklů, odlišnou od pevně ohraničené zkušenosti „voyeuristického“ dlouhého sledování jediného, narativně soběstačného celovečerního filmu.³ Proti těmto pozitivním atributům rané moderní kinematografie stojí skutečnost, že tato kinematografie rovněž propaguje komodifikovanou touhu, a to zčásti prostřednictvím estetizace a erotického předvádění mužských hvězd pro ženské publikum.

3/ Tuto hypotézu pojímající *nickelodeon* jako potenciálně pozitivní sféru zkušenosti pro ženy původně představila Judith Mayneová (Mayne, 1982).

Tabulka 2. Koncepce Miriam Hansenové

RANÁ MODERNÍ KINEMATOGRRAFIE A POSTMODERNÍ KINEMATOGRRAFIE	KLASICKÁ KINEMATOGRRAFIE
<i>Doba existence</i>	
po dobu, kdy se užívá živý zvuk; postmoderní film	od 30. do 50. let, ale přetrvává až dodnes
<i>Oslovení diváka</i>	
přímé oslovení diváka jakožto člena sociálního, veřejného publika; různé jazyky; oslovení „ideální veřejnosti“; identifikovat se s veřejnou událostí	divák osloven jako „neviditelný, soukromý konzument“; univerzální jazyk; oslovuje „izolované, odcizené jedince“; identifikovat se s událostmi na plátně jako unitární divák
<i>Oslovení z hlediska psychoanalýzy</i>	
exhibicionistické	voyeuristické
<i>Formální a stylistické rysy</i>	
prezentační; předvádí atrakce; krátkodobé a nepřetržité;	reprezentační; artiklace příběhu; dlouhodobé sledování jediné události či objektu;
mnoho žánrů;	žánry jsou variantami relativně homogenního modu reprezentace;
trhliny v soběstačném světě; široký intertextuální obzor; estetizace předvádění erotické persony mužských hvězd	klíčová dírka, fetišistická distance; do sebe uzavřené vyprávění
<i>Modus recepce / účinek na obecnost</i>	
rozptýlení, zábava; příklad modernity; transformuje prostorové vnímání; uvádí divácký subjekt do pohybu	kontemplace, soustředění
<i>Modus předvádění</i>	
rozmanitost soupeřících spektaklů	jeden dlouhý film
<i>Ideologická kategorizace</i>	
vztah k vaudevillu; kritika buržoazní kultury, ale spjatá s modernitou („modernistická brikoláž i ideologická fata morgána současně“); potenciální ženská veřejná sféra	vztah k tradičním uměním; spojená s konzumní společností; strukturně maskulinizovaná patriarchální ekonomie

Ačkoli mezi prací Gunninga a Hansenové existuje řada podobností, Hansenová se od Gunninga liší v tom, že vášnivěji obhajuje ranou moderní kinematografii jakožto potenciální veřejnou sféru, nabízející více možností ženskému publiku, třebaže tyto možnosti byly vždy společensky přizpůsobeny požadavkům konzumní kultury. Hansenová také ranou moderní kinematografii vidí jako mnohem dlouhodobější jev než Gunning, neboť tvrdí, že tato kinematografie přetrvává až do počátku období synchronizovaného zvuku, kdy se ruch kina podřizuje tichému homogennímu sledování klasických filmů. V poslední době navíc Hansenová odkazuje i k práci Corriganovým, když do svého modelu zahrnuje také část kinematografie současné. Sdílí s Gunningem a Corriganem názor, že potenciální veřejná sféra rané moderní kinematografie se znovu objevuje ve zkušenostech spojených s fenoménem zvaným postmoderní kinematografie.

Autorem třetí spekulativní koncepce je Timothy Corrigan, který navrhuje třídílné rozdělení amerických filmových dějin (tab. 3; srov. Corrigan, 1991). Corrigan vytváří kategorie „předklasické kinematografie“ (od roku 1895 zhruba do 1917), „klasické a modernistické kinematografie“ (od roku 1917 do současnosti, respektive od 50. let do současnosti) a „postmoderní kinematografie“ (od 70. let do současnosti). Stejně jako v případě Gunninga a Hansenové, i Corriganův systém se zaměřuje na zkušenost diváka. Zdůrazňuje opozici mezi „letmým pohledem“ a „pohledem upřeným“⁴ a tvrdí, že předklasická i postmoderní kinematografie vyvolávají spíše sporadický zájem o plátno, kdežto klasický a modernistický film představují kinematografii upřeného pohledu. Kinematografie upřeného pohledu (*gaze cinema*) vytváří pevně danou subjektivitu a sjednocenou identitu prostřednictvím prvků narativní kontinuity, rozřešení, ústředních postav a přizpůsobivého realismu. Kinematografie upřeného pohledu se pro diváka pojí s interpretací a čtením, zatímco kinematografie letmého pohledu s předváděním (*performance*).

Zdá se, že se Corrigan narozdíl od Gunninga, ale podobně jako Hansenová, kloní spíše k názoru, že předklasická kinematografie „mizí“ s nástupem klasického filmu, a nezastává tedy Gunningovo pojetí, podle kterého jisté praktiky prostě převládají nad jinými. S Gunningem je ovšem Corrigan zajedno v tom, že některé filmy dneška působí na obecnost podobně jako filmy předklasické éry, přičemž toto tvrzení v poslední době přijímá i Hansenová.

4/ Corrigan toto rozlišení mezi termíny *glance* a *gaze* připisuje Johnu Ellisovi (Ellis, 1982), který je užívá pro zdůraznění rozdílu mezi díváním se na film (*gazing*) a sledováním televize (*glancing*). Viz také přehled těchto pojmů in: Flitterman-Lewis, 1992. Toto rozlišení má však hlubší kořeny. Randolph Starn (Starn, 1989: 217) uvádí, že jeho trojčlenný systém pozornosti (viz níže) je ovlivněn textem „The Gaze and the Glance“ Normana Brysona (Bryson, 1983).

Tabulka 3. Koncepte Timothyho Corrigan

PŘEDKLASICKÁ KINEMATOGRFIE	KLASICKÁ KINEMATOGRFIE (KK) A MODERNISTICKÁ KINEM. (MK)	POSTMODERNÍ KINEMATOGRFIE
<i>Doba existence</i>		
1896–(přibližně) 1917	KK: od 1917 do dneška MK: od 1950 do dneška	od 70. let do dneška
<i>Oslovení diváka</i>		
rozptýlení pohledů; roztříštěné identity	pevně daná subjektivita; sjednocená identita	rozptýlení pohledů; roztříštěné identity
<i>Formální a stylové rysy</i>		
rozičné spektáky	narativní kontinuita; uzavřenost ústřední postavy; přízřusobivý realismus; KK — neviditelná narace; MK — viditelná narace	nečitelnost dramatizace mnohonásobných identit
<i>Modus recepce / účinek na obecnstvo</i>		
aktivní, méně kódovaný vztah; předvádění (<i>performance</i>); letmý pohled, sporadická pozornost;	interpretace, čtení čtení; upřený pohled; udržovaná pozornost; KK — stabilní divák zapo- jený v klasickém filmu MK — stabilní divák, v opozici proti KK	předvádění; letmý pohled; sporadická pozornost; „za hranicemi zapojení, neboť diváci nejsou nikde a zároveň jsou všude“
<i>Modus předvádění</i>		
jít na představení je důležitější než to, co uvidíme na plátně	společenský rituál	vyrazit si ven (<i>outing</i>) ⁵

Jak tyto modely přezkoumat, abychom pochopili, který (které) z nich je (jsou) správný (správné), či zda by nějaký jiný teoretický model neposkytl lepší teorii dějin amerického filmu? Je například možné začít tím, že zvážíme empirické důkazy proti ústředním тезám, na kterých tyto hypotézy zakládají své argumenty.

5/ T. Corrigan rozlišuje dvě základní divácké strategie spojené se současnou filmovou kulturou: a) fragmentarizovaná domácí recepce prostřednictvím videorekordéru a televize; b) *public outing* — nová forma chození do kina ovlivněná videem a televizí; diváci již neparticipují na společenském rituálu (jako ve 30. a 40. letech), ani nechodí do kina primárně proto, aby se podívali na konkrétní film (jako v 60. letech), ale chodí do kina prostě proto, aby si vyrazili ven, přičemž film je zde pouhou záminkou; současná kina tedy fungují jako veřejná místa umožňující únik z domácího prostředí (srov. Corrigan, 1991: 27–30). (Pozn. překl.)

Žádný ze zmiňovaných autorů neříká, že tato tvrzení mají základ v dějinách modů produkce. Spíše své názory zakládají na proměňujících se modech diváckého oslovení a měnících se podmínkách předvádění. Zastávají tak názor, že proměny způsobů, jak filmy oslovují různá publika, či to, jak publika zakoušejí filmy, dávají vzniknout různým kinematografiím v jednotlivých, po sobě jdoucích etapách dějin. Mody oslovení a mody předvádění vytvářejí alternativní mody recepce. Chci tyto dva rozsáhlejší soubory faktorů — mody oslovení a mody předvádění — přezkoumat, a tím ověřit výchozí oprávněnost daných tvrzení. Zaměřím se, stejně jako moji kolegové, pouze na americkou kinematografii. Následně si pološím stručnou otázku, zdali je ona teze předpokládající kauzální vztah (mody oslovení či předvádění způsobují mody recepce) dostatečující pro to, abychom porozuměli diváctví v jeho historickém rozměru.

Mody oslovení

Nyní se vrátím k PULP FICTION a TAKOVÝM NORMÁLNÍM ZABIJÁKŮM. Zastávám názor, že tyto dva filmy jsou současnými příklady protikladů, které ve svých teoriích proti sobě stavějí Gunning, Hansenová a Corrigan. PULP FICTION je narativní/klasický film *par excellence*. Vyžaduje, aby se divák identifikoval s kamerou a sledoval peripetie záhady související s tím, co se přihodí Vincentovi a Julesovi. Voyeurismus *očekávaného* násilí nás vtahuje do dramatu vyprávění. Sledujeme, přesně jak to popisuje Hansenová, dlouhé scény zobrazující jedinou událost nebo předmět. Navzdory četným intertextovým odkazům ke konzumním produktům typu Big Mac a Sprite — tyto odkazy jsou jednoduše prostředkem vyvolání *dojmu reálnosti (l'effet du réel)* — představuje tento film v zásadě omezený intertextový horizont, soběstačné vyprávění; nepotřebujeme žádné rozsáhlejší vnější odkazy, abychom mohli tvořit jeho význam nebo se o něm dohadovat. Jde o film pro čtení, který má stabilizovaného diváka, jenž se podílí na trpělivém a pozorném sledování.

TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI jsou ale přesným opakem. Ačkoli nepochybně obsahují vyprávění, jde převážně o film atrakcí a postmoderní kinematografii, ve které nám identifikace s kamerou dovoluje sledovat škálu nejrůznějších populárních vizuálních materiálů, z hlediska žánru a stylu dosti odlišných. Zpravodajské programy, populární hudba, televizní sitcomy, westerny, kriminální drama a další, to vše se na plátně simultánně mísí, v barvě i černobíle, v podobě filmu i televize a ve vychýlených úhlech, které brání jakémukoli pocitu iluzionistického textu. Režisér Oliver Stone tyto rozličné texty zabírá společně v jednotlivých záběrech, používá ale rovněž intelektuální montáž k prostrhům mezi zabijáky Mickeyem a Mallory v letech devadesátých a televizními diváky let padesátých, kteří narozdíl od diváků v kinech vyjadřují při konfrontaci s těmito událostmi velké zděšení. Jedná se o text exhibicionistický. Text, který se obrací přímo na diváka a šokuje jej, přičemž divák se musí opírat o svou znalost populární kultury a moderních médií, aby před tímto textem v jeho fragmentárnosti

a vnější rozptýlenosti obstál. Chceme-li text skutečně uvidět, nezbyvá nám než při několika sledováních klouzat letným pohledem sem a tam. Jde o film, u něhož lze manipulaci prostorem a časem nepochybně spojit s modernitou, zatímco jeho odkazy na populární kulturu spadají do proudu intelektualismu středních vrstev. Ocitáme se „mimo rámec participace“, protože divák „není nikde, a současně je všude“ (Corrigan, 1991: 19).⁶

PULP FICTION nás vrhá do vyprávění a obklopuje nás jeho vírem. TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI nás naopak svou intertextovostí vypuzují z filmu ven, do veřejného světa, o kterém jsme nuceni nově uvažovat. PULP FICTION si pohrává s fabulí a syžetem, aby diváka zaujalo, ale nikdy se nestaví proti homogennímu, koherentnímu narativnímu světu. Hranice TAKOVÝCH NORMÁLNÍCH ZABIJÁKŮ jsou tvořeny virtuálním světem obrazů, ve kterém se veškerá populární kultura nabízí k multimediální montáži.

Proč se oba tyto filmy objevují právě nyní? Jde snad o nějakou dějinnou anomálii? Gunning, Hansenová i Corrigan naznačují, že existují podobnosti z hlediska formy i zkušenosti mezi filmovým oslovením atrakcí (rané moderní) předklasické kinematografie a kinematografie postmoderní, a rovněž naznačují, že narativní/klasická kinematografie dominující v čase mezi raným obdobím a tímto pozdním obdobím takový druh oslovení výrazně zastínila, ne-li eliminovala. Gunning toto tvrzení zmírňuje, když připouští, že podobný druh oslovení mohou vykazovat i některé žánry narativní, jako např. muzikál. Jistě by rád připojil i některé typy komedií, kupříkladu film KACHNÍ POLÉVKA bratří Marxů, nebo dokonce i dramatickou koláž textu INTOLERANCE. K této otázce se ještě vrátím, prozatím chci ale podotknout, že s teorií, jež tvrdí, že různá dějinná období vytvářejí různé mody filmového oslovení, zřejmě není něco v pořádku, obzvláště může-li se staré oslovení objevit znovu v takové síle o sto let později.⁷

Mody předvádění

Nyní bych se ráda zaměřila na další soubor faktorů: mody předvádění. Hansenová věnuje velkou pozornost tomu, jak podmínky navštěvování kina ovlivňují modus recepce a působí na obecnost. Zejména tvrdí, že vaudevillový formát, prezentující paletu různých soupeřících materiálů, byl „současně modernistickou brikoláží a ideologickou fatou morganou“. Všeobecná živost této události, obohacená až do nástupu mechanicky synchronizovaného zvuku o skutečné hudebníky, navíc posilovala pocit veřejné sféry, a to i poté, co se již modus oslovení posunul ke klasické narativní kinematografii.

Chci zde tedy uvažovat o dějinách chození do kina ve Spojených státech,

6/ Srov. s Gunningovou definicí modernity v textu „Tracing the Individual Body“ (Gunning, 1995: 16).

7/ Jde v podstatě o problém, se kterým se potýká Hansenová v esejí „Early Cinema, Late Cinema“ (Hansen, 1993; zde s. 263–279). Dochází k závěru, že tato otevřenost existuje v obdobích transformace kapitalismu a kulturních formací.

počínaje popisem Vachela Lindsaye z jeho knihy *The Art of the Moving Picture* z roku 1915. Lindsay, populista a pokrokový básník, původem ze střední třídy, věděl ve filmech tutéž velkou potenciální veřejnou sféru, kterou vyzdvihuje Hansenová. Lindsay obhajuje přístup k filmovému představení založený na principu „debatní scény“ (*conversation theater*):

Navrhuji zcela potlačit orchestr a pobízet obecnost k tomu, aby o filmu debatovalo. (...) Pokoušel jsem se společně s Christopherem Morleyem tuto tezi prosadit v praxi. Jen co umklk orchestr a představení probíhalo v celé své nádheře, rozhovořil jsem se o hlavních bodech této knihy a jal se je přitom ilustrovat na filmu odvíjejícím se před námi. Téměř vše, co se odehrávalo, bylo šťastným důkazem mých tezí. Před námi ale seděly dvě mladé prodavačky, ukrutně zamilované do jistého druhořadého herce, jenž se vždy čas od času domáhal polibku od hlavní hrdinky, kterážto zjevně nebyla proti. Pokaždé, když jsme o tom hovořili, nás tyto prodavačky probodávaly pohledem, jako bychom je okrádali o jejich čas a peníze. Nakonec jedna z nich vytáhla tu druhou do uličky a i se svou drahou přítelkyní vyrazila kalupem z kina, pronášejíc k ní tak, abychom to všichni slyšeli: „Nuže, Teraso, tak půjdeme my, když ti dva užvanění otrapové za námi ne a ne přestat.“ Hlas se té chudince třásl. Plakala. Zmizela dříve, než jsme se mohli omluvit nebo ji utěšit květinami. (Lindsay, 1970: 15–16)

Na uvedeném příběhu je zajímavé, že ony dvě skupiny se chovají z hlediska své třídní příslušnosti nesprávně. Mužský příslušník buržoazní střední třídy by měl obhajovat tiché, pozorné sledování filmů, a ne při představení mluvit; žena z nižší třídy by neměla představovat obecnost, oddávající se tichému, upřenému pohledu na plátno, modu upřeného zírání. Pokud existuje alespoň jedno rané svědectví o sledování filmů, které je v rozporu s uvedenými spekulacemi, nevyvrací to obecný princip?

Jsem ale toho názoru, že — alespoň pokud jde o sledování filmů ve Spojených státech — se celá událost chození do kina po nástupu synchronizovaného zvuku nijak dramaticky neproměňuje. Ve třetí kapitole⁸ nabídnou více příkladů, ale nyní chci stručně nastínit některé klíčové body. Kina i v éře po nástupu synchronizovaného zvuku nabízela nejrůznější průvodní materiály před hraným filmem tvořícím hlavní část programu (formát předvádění tohoto druhu se standardizoval koncem desátých let a pocházel z vaudevillu a dalších forem zábavy 19. století).⁹ Tento varietní formát se vytratil až v 50. letech, když byla televize schopna poskytovat větší počet krátkých snímků a aktuální informace se mohly šířit rychleji.

Během 30. a 40. let se navíc v kinech stále ještě odehrávalo mnoho živých událostí: na začátku hospodářské krize tvořily součást večerních představení bingo a reklamní dárky; v průběhu válečných let byly běžnou praxí reklamní kampaně spojené s prodejem státních dluhopisů (*bond drives*). Protože se na kina pohlíželo jako na rodinnou zábavu, bylo zde přítomno hodně dětí — což zajisté k utváření nerušeného prostředí nepřispívalo.

8/ Přítomný text je první kapitolou knihy *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Třetí kapitola nese název *Writing the History of American Film Reception*.

9/ O heterožánrovosti zábavy 19. století viz Cohen, 1995.

I když se u diváků v období klasické narativní kinematografie předpokládalo, že budou vycvičení k tichému diváctví, je zřejmé, že vždy poslušní nebyli. Podle záznamů studia došlo při zkušební předpremiéře SKVĚLÝCH AMBERSONŮ Orsona Wellesa v californské Pomoně k tomu, že „obecenstvo filmem přímo opovrhovalo, smálo se na nesprávných místech, hlasitě komentovalo akci na plátně a v komentářích na kartičkách používaných při předpremiérových představeních napadalo jeho „uměleckost““ (Jewell, 1988: 330). Ve skutečnosti se ale často stávalo, že provozovatelé filmových představení takovouto interakci podporovali, přinejmenším v kinech s pozdějšími uvedenými. Výzkum způsobů uvádění exploatačních snímků v letech dvacátých až šedesátých ukazuje, kolik aktivit se odehrávalo v kinosálech, ať díky komentátorům, kteří filmy přerušovali, aby vysvětlili jednotlivé scény, či zdravotním sestram, rozdávajícím výchovně-vzdělávací letáky. Znáám dokonce příklad jednoho z předních texaských řetězců kin, „Interstate“, který vybízeli provozovatele filmových představení, aby s obzvláště špatným filmem nakládali jako s „uhozeným“ (*corny*), nejhorším filmem všech dob, a aby povzbuzovali vokální participaci ze strany diváků (Schaefer, 1999).

V průběhu 50. let, když televize poskytovala v protikladu ke kinu uvolněnější společenské prostředí, zažila rozkvet autokina (*drive-ins*, jež pro mnoho lidí představovala nový typ veřejného místa a sociální zóny (viz Cohen, 1994). Ačkoli by si Linda Williamsová přála připsat ve prospěch filmu PSYCHO, že umožnil „publikům užívat si ztrátu toho druhu kontroly, z jaké se naučily těšit v klasickém narativním filmu“, zážitek tohoto filmu byl jen součástí rozšířenější neurvalosti, kterou umožňovali a ke které vybízeli provozovatelé kin, soupeřící s televizí (Williams, 1994: 15).¹⁰

Ne, nepovažuji za zcela zřejmé, že by podmínky předvádění klasické narativní kinematografie jednotně propagovaly voyeuristický film, pohroužení se do iluze a „statického“ pasivního diváka. Stejně tak samozřejmě není veškerá současná kinematografie kinematografií atrakcí či postmoderních zážitků. Některé z oněch takzvaných postmoderních filmů, jako např. akčně-dobrodružné snímky, jsou ve skutečnosti extrémně omezené ve škále intertextových recepčních horizontů (nezbytných pro vznik veřejné sféry filmu, jak ji popisuje Hansenová). Jaké závěry bychom z toho tedy měli vyvodit?

10/ Hitchcock nezapřičinil ani „přeměnu dřívějšího přibližného chození do kina v disciplinovanější aktivitu příchodu včas a ukázněného čekání ve frontě“ (s. 15). Tato zásluha dozajista náleží projekcím v systému Cineramy a spektakulárním biblickým eposům 50. let, kde rezervovaná místa, jakož i pevně stanovené časy začátků kopirovaly zkušenost divadla — opět v konkurenčním boji s televizí.

Hansenová předpokládá, že kina byla v klasické éře tichá, a přijímá otřepaný názor, že bavení se diváků při filmech v kině vychází z jejich zvyku koukat na televizi doma, v „institucionálně méně řízených situacích sledování“ (Hansen, 1993: 198). To ovšem neodpovídá pramenům, a ani to nevede ke zrovna nejelegantnějšímu vysvětlení dějin americké kinematografie.

Nová hypotéza: mody recepce

Odpověď myslím nalezneme u André Bazina, který v jedné ze svých nejslavnějších esejí „Vývoj filmové řeči“ upozorňuje, že je možná chyba členit dějiny kinematografie na základě nástupu mechanicky synchronizovaného zvuku. Je lepší, poznamenává, budeme-li v našem pojetí dějin filmu rozlišovat mezi režiséry věřícími v obraz a těmi, kteří věří ve skutečnost (Bazin, 1979). Bazin dále provádí komplikovaný dialektický rozbor vztahů mezi stylem a tématem od raných let až do let čtyřicátých, ale jeho základní teze, že zlomovou linií filmových dějin není technologická změna, zůstává dle mého názoru dobře patrná.

Dovolte mi navrhnout tezi, že každé historické období (a pravděpodobně i každé místo) je spojeno s několika mody filmového oslovení, několika mody předvádění a několika mody recepce. Každý jednotlivý divák se navíc může zapojit do těchto různých modů recepce *i v rámci jedné návštěvy kina a jedné divácké zkušenosti*. Corrigan ve snaze vysvětlit svoji pozici a vyhnout se přitom nesplnitelným nárokům píše, že „v podmínkách současné kultury existuje mnoho druhů filmů, které mají patrně pramálo společného s postmodernismem“. Rovněž připouští, že ne všichni diváci jsou diváky postmoderními (Corrigan, 1991: 3). Dodala bych, že žádný divák nepředstavuje vždy jen jeden divácký typ. Snažím se navrhnout novou, komplexní historii chození do kina, jež by se nepokoušela tyto rysy určit na základě binárních opozic a přísně vymezených dějinných období.

Co tedy tato rekonceptualizace učiní s některými z oněch anomálií, o nichž byla řeč výše? Jak se takovýto přístup vypořádá se skutečnostmi překračujícími normu? Za prvé — pokud jde o mody oslovení, považuji jakožto divák za samozřejmé, že se mi líbí všechny druhy filmů. Ačkoli pochopitelně preferuji určité žánry, můj vkus je vcelku eklektický. Třebaže z ideologických důvodů film PULP FICTION odsuzuji (způsob, jímž využívá násilí jako prostředku k rozvíjení zápletky), byla jsem při jeho prvním sledování plně zaujatým divákem — dokonce do té míry, že pro mě bylo nakonec obtížné vytvořit si odstup a kriticky jej hodnotit. Naopak TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABÍJÁCI pro mě představují jeden z velkých okamžiků mé divácké zkušenosti, protože tento film projevuje skutečnou odvahu. Ani na okamžik jsem u něj nepřestala být rozptýleným, kritickým divákem.

Dějiny kinematografie jsou dějinami rozličných modů oslovení. Pokud bychom na okamžik přijali ony binární opozice představené uvedenými třemi teoretiky, lze podle mě dokonce o některých žánrech prohlásit, že náleží více k modu upřeného pohledu a narace; jiné k modu letmého pohledu a atrakcí. Mezi žánry „upřeného pohledu“ (*gaze*) patří kupříkladu detektivní příběhy, romantické příběhy, thrillery a gangsterky. K žánrům „letmého pohledu“ (*glance*) se naopak řadí akční–dobrodružné snímky, mnoho komedií, fantastické filmy, spektakulární sci-fi filmy, westerny. Horory a muzikály mohou existovat v obou těchto skupinách, podle toho, jak působí. Tyto žánry existují víceméně od po-

čátek filmu, a proto se všem divákům nabízejí k libovolnému užívání a zábavě.

S mody oslovení, které údajně ovlivňují recepci, souvisejí i mody předvádění. V rámci jediného večera v kině roku 1942 se mohl návštěvník pohybovat od rozptýleného, spektakulárního modu — který odpovídal úvodní části programu, tvořený týdeníkem, krátkými filmy či animovanými, vysoce intertextuálními kreslenými filmy, obzvláště těmi z produkce Warner Brothers — k pohrouženému prožívání melodramatu. Nepřekvapuje mě, že se určité typy kin začaly spojovat se specifickými žánry: pokud se kina typu „drive-in“ stavěla jako kratochvíle pro letný pohled, je jejich základní spojení s žánry letného pohledu více než pochopitelné.

Stává se také, že se určité varianty těchto kinematografických modů předvádění a recepce začnou spojovat s představou „vysokého“ a „nízkého“ vkusu, a to by možná zasluhovalo historický výzkum. Vůbec ovšem nerozumím tomu, proč by měli jedinci určité třídní příslušnosti, rodu, sexuální orientace či etnika nebo rasy plně a bezvýhradně odpovídat kategorii recepčního modu, kterou jim připsali nějací badatelé.

Binární opozice „upřený“ (*gaze*) versus „letný“ (*glance*) pohled (či narace versus atrakce) ve skutečnosti popisu jednotlivých modů recepce překáží. Jonathan Crary v pojednání o modernitě na přelomu století tvrdí, že s rostoucím počtem stimulů v každodenním světě rostl i zájem věnovaný pozornosti. Jak lze v přítomnosti tolika soupeřících vizuálních podnětů ukázat její zaměření? Moderní kapitalismus se musel potýkat s „posouváním pozornosti a rozptýlením k novým hranicím a prahům (...) a následně odpovídat novými metodami řízení a usměrňování percepce“ (Crary, 1995: 47). Randolph Starn obhajuje trojitou kategorizaci „modů vizuální pozornosti“ (Starn, 1989: 210): 1) „letný pohled“ (*glance*), ke kterému dochází tak, že obraz „vyvolává vizuální výměnu, při níž jsou faktory vidění a poznání prakticky neoddelitelné“ (s. 210), který ale představuje krátkou výměnu; 2) „odměřený pohled“ (*measured view*), který „vnucuje přísnou vizuální disciplínu výměnou za obraz konečného světa ovládnutého pozorovatelem a přízpusobeného jeho oku“ (s. 220); a 3) „přelétnutí pohledem“ (*scan*), jež představuje „zběžný způsob vidění, které postřehne vzorec, rozpozná rozdíl a složí tvar vnějšího vzhledu“ (s. 222). Starnovo schéma může mít své chyby, ale naznačuje, že pokud mody oslovení souvisejí s otázkami pozornosti a zaměření diváků, lze vyvinout bohatší popis této části recepce, než jaký se uplatňuje v doposud zdůrazňovaných binárních opozicích.¹¹

Problémy související s pozorností, které přináší různé mody oslovení a předvádění, ale tvoří jen jednu malou část toho, co je možné mezi vlivy na mody recepce počítat. Recepce rovněž zahrnuje emocionální a kognitivní typy chování a aktivity, které nepramení zcela z fyziologických, psychologických či sociálních faktů pozornosti. Miriam Hansenová v poslední době zastává názor, že užitečným teoretickým nástrojem pro zkoumání modů recepce může

11/ Zde by mohly být k užítku teorie kognitivní či psychoanalytické.

být výzkum horizontů recepce v rámci teorie veřejné sféry (Hansen, 1993). Nicméně používá tuto teorii způsobem, jenž tihne k výše popisovaným binárním kategoriím, které se zakládají na vnějších podnětech (podmínky sledování, intertextové horizonty předkládané filmem).

Ve své práci *Interpreting Films* jsem obhajovala přístup k modům recepce vycházející z historického materialismu (Staiger, 1992). Takový přístup bere v úvahu kognitivní a afektivní chování diváků ve vztahu k události interpretace. Historicko-materialistický přístup zohledňuje mody oslovení a uvádění, ale rovněž poukazuje na identity a interpretační strategie a taktiky, se kterými diváci do kina již přicházejí. Tyto strategie a taktiky se utvářejí historicky, vlivem specifických dějinných okolností. Dějinné okolnosti někdy vytvářejí „interpretační komunity“ či kulturní skupiny typu fanoušků, kteří produkují své vlastní konvencionalizované mody recepce.

Historicko-materialistický přístup překračuje tříčlenné dělení „preferovaných“, „negociovaných“ a „opozičních“ strategií čtení, jaké se běžně uplatňuje v oblasti kulturních studií (*cultural studies*). Popisuje namísto toho procesy a jevy ve specifitějších detailech. Může se kupříkladu zabývat tím, zdali divák film čte kvůli zápletky, či spíše kvůli možnosti sledovat oblíbené hvězdy; zdali hraje roli pravděpodobnost a co se vůbec za pravděpodobné počítá; zdali kostým a vizuální předvedení nabízí nějaká vodítka k lesbickým či gay subtextům; jak se mohou v kině na základě různých etnik a ras vytvářet „opoziční“ upřené pohledy (*gazes*) či mody interaktivního (*call-and-response*) chování.

Čím více diváky zkoumám, tím je pro mě jejich chování perverznější, a to zejména v porovnání s tím, co o skutečných či přiměřených způsobech diváckého chování prohlašují akademici. Historici zabývající se zábavou v kinosálech například nyní rozpoznávají celou škálu modů recepce, na nichž se podílely všechny třídy, a zjišťují, že je nemožné oddělit kulturu populární od kultury elit¹² — což je binární opozice, kterou se kdysi snažily ustavit *cultural studies*. Nechci tím tvrdit, že jednotlivé mody recepce nemají různé ideologické implikace, jen si myslím, že tento problém nebyl ještě zcela vyřešen.

Navrhuji tedy, abychom použili výchozích hypotéz Gunninga, Hansenové, Corriganova a dalších, ale abychom o dějinách amerického filmu začali uvažovat jako o dějinách rozličných souborů modů oslovení, modů předvádění a modů recepce, které si odjakživa konkurují, ačkoli jisté části těchto modů ve specifických situacích převládají (různé způsoby, jak film oslovuje diváky, podmínky předvádění, složení sledovaného programu, osobní interpretační strategie). Poněvadž věřím, že tyto mody oslovení, předvádění a recepce předcházely filmu přinejmenším o sto nebo i více let, odvážím se zároveň tvrdit, že budoucnost filmu a nových médií počítače a internetu tkví v pokračování této rozmanitosti stimulů a aktivit.

12/ Srov. Lowenthal — Fiske, 1960: 54; James B. Twitchell sumarizující text Lawrence Levinea *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy* in: Twitchell, 1992: 28–36; Jelavich, 1982.

Dle mého názoru potřebujeme spíše historickou afektivní a kognitivní epistemologii a estetiku filmu, nežli zjednodušující a v důsledku neuspokojivý binární systém opozic, který se snaží různorodost diváckých zkušeností vměstnat do zjednodušujících kategorií buď/anebo. Tento posun v úvahách o zkušenostech filmových diváků nám v důsledku umožní lépe se vyrovnat se sociologickými, estetickými, historickými a politickými významy těchto zkušeností.

Poznámka

Poděkování náleží mým studentům, kteří na podzim roku 1995 navštěvovali magisterský kurz věnovaný dějinám amerického filmu, účastníkům konference „Le Cinéma cent ans après“, konané v roce 1995 na Association Québécoise des Études Cinématographiques, a Walteru Metzovi.

(Janet Staiger: Modes of Reception. In: J. S.: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York — London: New York University Press 2000, s. 11–27, přeložil Jakub Kučera.)

Citovaná literatura:

- Bazin, André (1979): Co je to film? Praha: Československý filmový ústav; přel. Ljubomír Oliva (Qu'est-ce que le cinéma?, 1958–62).
- Bryson, Norman (1983): *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Cohen, Mary Morley (1994): Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America. *Film History* č. 4 (zima), s. 470–86.
- Cohen, Margaret (1995): Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres. In: Leo Charney — Vanessa R: Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, s. 227–52.
- Corrigan, Timothy (1991): *Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Crary, Jonathan (1995): Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century. In: Leo Charney — Vanessa R: Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, s. 46–71.
- Doane, Mary Ann (1993): Technology's Body: Cinematic Vision of Modernity. *Differences*, č. 2, s. 1–23.
- Ellis, John (1982): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1992): Psychoanalysis, Film, and Television. In: Robert C. Allen (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled* (2. vyd.). Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. 16–25.
- Gunning, Tom (1989): Primitive's Cinema — A Frame-Up? or the Trick's on Us. *Cinema Journal*, č. 2 (zima), s. 3–12.
- (1993): 'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions. *The Velvet Light Trap*, č. 32, s. 3–10.
- (1994): The World as Object-Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904. *Film History*, č. 4 (zima), s. 422–44.
- (1995): Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. In: Leo Charney — Vanessa R: Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, s. 15–45.

- (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, č. 2., s. 51–57; přel. Karla Hyálinková (The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, 1986).
- Hansen, Miriam (1991): *Babel and Babylon: Spectator in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1993): Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere. *Screen* č.1 (jaro), s. 197–210 (zde s. 263–279).
- (1995): America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In: Leo Charney — Vanessa R: Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, s. 362–402.
- Jelavich, Peter (1982): Popular Dimensions of Modernist Elite Culture: The Case of Theater in Fin-de-Siècle Munich. In: Dominick LaCapra — Steven L. Kaplan (eds.): *Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives*. Ithaca, NY: Cornell University Press, s. 220–50.
- Jewell, Richard B. (1988): Orson Welles, George Schaefer, and *It's All True*: A 'Cursed' Production. *Film History* 2, č. 4 (listopad/prosinec), s. 325–335.
- Lindsay, Vachel (1970): *The Art of the Moving Picture* (rev. vyd.). New York: Liveright.
- Lowenthal, Leo — Fiske, Marjorie (1960): The Debate over Art and Popular Culture: English Eighteenth Century as a Case Study. In: Leo Lowenthal: *Literature, Popular Culture, and Society*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Mayne, Judith (1982): Immigrants and Spectators. *Wide Angle*, č. 2, s. 32–41.
- Schaefer, Eric Paul (1999): *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–59*. Durham, NC.: Duke University Press.
- Singer, Ben (1995): Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. In: Leo Charney — Vanessa R: Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, s. 72–99 (zde s. 190–205).
- Staiger, Janet (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Starn, Randolph (1989): Seeing Culture in a Room for a Renaissance Prince. In: Lynn Hunt (ed.): *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press, s. 205–232.
- Twitchell, James B. (1992): *America in Carnival Culture: The Trashing of Taste*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Linda (1994): Learning to Scream. *Sight and Sound* 4, č. 8.

Filmografie

- Intolerance* (David Wark Griffith, 1916)
- Kachní polévka* (Duck Soup; Leo McCarey, 1933)
- Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)
- Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942)
- Takoví normální zabijáci* (Natural Born Killers; Oliver Stone, 1994)

Tom Gunning

Estetika úžasu

Raný film a (ne)důvěřivý divák

Zděšení mezi sedadly

Přehrazení proudu skutečného života, chvíle, kdy se jeho tok zastaví, se dává pocítit jako odliv: tímto odlivem je úžas.

Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater?“ (první verze)

Z tradičních popisů prvních filmových publik vyčnívá jeden obraz: zděšené reakce diváků na Lumièrův PŘÍJEZD VLAKU. Podle mnohých z historiků diváci na sedadlech uhýbali, ječeli nebo vyskakovali a prchali ze sálu (nebo postupně toto vše). Jako v případě většiny mýtů o počátcích, lze zdroj těchto zpráv jen těžko odhalit. V žádném z popisů, které jsem o prvním filmovém představení v Indickém salonu Grand Café našel, takový zdroj nefiguruje.¹ A jak už to s takovými mýty bývá, vyžaduje i tento bližší přezkoumání — nejen pokud jde o jeho věrohodnost, ale i z hlediska jeho ideologického využívání. Ono panikou zachvácené a hysterické obecnstvo poskytlo základ pro vznik dalších mýtů o povaze filmových dějin a o síle filmového obrazu.

První publika byla podle tohoto mýtu naivní a proti hrozivému a útočícímu obrazu stála bezbranná a bez tradice, na základě které by mu mohla porozumět. Naprostá novost pohyblivého obrazu je tedy přivedla do stavu, jaký obvykle popisujeme divochům při jejich prvním setkání s vyspělou technologií západních kolonialistů, divochům kvilejícím a prchajícím v bezmocné hrůze před mocí

1/ Popisy prvních představení si lze přečíst v nejstandardnějších filmových historiích. Georges Sadoul popisuje v prvním dílu *Histoire générale du cinéma* (Sadoul, 1948: 288) paniku davů při projekci PŘÍJEZDU VLAKU, ale svědectví, které cituje, hovoří kupodivu spíše o lumièrovské scéně z ulice nežli o vlakovém filmu. Jiná svědectví, která se někdy uvádějí, jako např. článek Maxima Gorkého, o kterém bude řeč níže, nebo článek, který Lynne Kirbyová cituje z *L'Illustration* (30. května 1896), líčí hrozbu vepsanou do samotného obrazu, ale nenaznačují skutečnou paniku v obecnstvu (viz Kirby, 1988: 130). Současné historické práce se spokojují s tím, že citují Sadoula či jednoduše opakují legendu. Charles Musser mi ale řekl, že jeho výzkum, týkající se putujícího provozovatele filmových představení Lymana H. Howea, odhalil řadu zmínek o divácích, kteří v průběhu prvních projekcí křičeli, ne však při prvních projekcích Lumièrových.

Rád bych zde vyjádřil, jak inspirující pro mě byl článek Kirbyové a její pokračující výzkum zabývající se raným filmem a vlaky. Myslím si, že jen málo autorů tak dobře pochopilo důležitost šoku v raném filmu, třebaže jeho důsledky pro rané diváctví vidím poněkud odlišně než ona. Rád bych rovněž ocenil debaty s postgraduálním studentem na New York University Richardem Decroixem, které mi byly podnětem při uvažování o této esejí.

stroje. Pro tyto diváky prvních představení neexistuje dobrovolné potlačení nedůvěry, bezprostřednost jejich zděšení překračuje i onu okliku charakteristickou pro popření, založené na postoji typu „dobře vím... ale stejně“. Důvěřivost přebíjí vše ostatní, fyzický reflex je odrazem vizuálního otřesu. Taktó pojatý mýtus o původním zděšení definuje moc filmu v jeho bezprecedentní realističnosti, v jeho schopnosti přesvědčit diváky, že pohyblivý obraz je ve skutečnosti hmatatelný a nebezpečný, že jim hrozí fyzickou srážkou. Obraz ožil, pohlcuje ve své nezkrotné moci veškeré úvahy o reprezentaci — imaginárno je vnímáno jako skutečné.

Navíc je tato prascena (*primal scene*) kinosálu oporou současného teoretického uvažování o diváctví. Zděšený divák z Grand Café stále ještě straší ve fantazii filmových teoretiků, kteří si představují publika pasivně se poddávající všemocnému aparátu, zhypnotizovaná a ochromená jeho iluzionistickou mocí. Současní filmoví teoretici založili svoji kariéru na podceňování základní inteligence průměrného filmového diváka a jeho schopnosti ověřovat realitu, a nečiní jim proto potíže přistupovat k dřívějším publikům se stejným pohrdáním. Pronikavější interpretace tohoto původního zděšení pochází z pera Christiana Metz. Pozoruhodná rafinovanost však činí jeho analýzu z historického pohledu ještě omezenější. Metz popisuje panickou reakci obecnstva Grand Café jako přesun víry současného diváka do mytického dětství média. Stejně jako dětství, kdy jsme ještě věřili na Ježíška, jako úsvit času, kdy se ještě věřilo na doslovnost mýtů, umožňuje nám podle Metz víra v toto legendární publikum distancovat se při setkání s filmem od naší vlastní víry. *My* obrazu na plátně nevěříme tak, jako mu věřili *oni*. Naši důvěřivost přenášíme na publikum z dětství filmu (Metz, 1991: 90).²

Metzova pronikavá analýza mytické role prvního publika nevede k demytizaci. Namísto toho primární publikum introjikuje, a tím, že je internalizuje jakožto aspekt údajně nadčasového filmového diváka, zbavuje ho možnosti historické analýzy. Naivní divák, tedy ne již divák historický, divák v Grand

2/ Na jistá omezení Metzovy aplikace Freudova konceptu fetišu na film poukázal Ben Singer ve svém článku „Film, Photography and Fetish: The Analyses of Christian Metz“ (Singer, 1988). Můj hlavní problém s Metzovým stále podnětným pojednáním vězí v jeho ahistorické povaze, která má za následek příliš zjednodušený pohled na filmové diváctví. Současně se domnívám, že ona absence, kterou Metz nachází v centru filmového obrazu, představuje hluboký vhléd do postaty věci, který si zaslouží více než jen metapsychologické pojednání.

Charles Musser ve svém dílu z vícesvazkové kolektivní práce *History of American Film* (Musser, 1991) uvádí, že Athanasius Kircher v *Ars magna lucis et umbrae* z roku 1671 — prvním úplném pojednání o zrcadlové lampě, předchůdci laterny magiky — prohlásil, že demystifikace iluze je tím nejdůležitějším předpokladem pro každé předvedení aparátu, což naprosto znemožní pohlízet na jakýkoli spektakl jako na magii. Náboženské a sociální motivace (Kircher byl jezuita) pro takovouto demystifikaci jsou zřejmé. Musser provokativně tvrdí, že tento moment „naznačuje rozhodující bod obratu v promítací praxi, kdy se pozorovatel promítaných/odrážených obrazů stal historicky konstituovaným subjektem, kterému nyní říkáme divák“ (s. 31). Jinými slovy, Musser považuje demystifikaci za nezbytnou pro existenci diváka a ukazuje, že tradice diváctví projektovaných obrazů předběhla Lumiéra o celá staletí.

Café roku 1895, „zůstává ukryt pod onou nevěřící bytostí, nebo v jejím nitru“ (Metz, 1991: 90). Tento uvnitř skrytý, důvěřivý divák, vyjmutý z prostoru a času, poskytuje hybnou sílu pro Metzovo chápání fetišistického diváka, kolísajícího mezi naivní pozicí víry v obraz a potlačeným, úzkost vzbuzujícím vědomím jeho iluze. Historická panika v Grand Café je podle Metz jednoduše projekcí vnitřního klamu do mytického prostoru „dávných časů“ kinematografie.

I když mám své pochybnosti, zda k nějaké panice v Indickém salonu Grand Café skutečně došlo, není sporu o tom, že mnoho raných projekcí provázela reakce úžasu či dokonce jistý druh zděšení. Proto nehodlám tento zakládající mýtus filmového diváka jednoduše popřít, nýbrž chci k němu přistoupit historicky. Celou představu naivního diváka, který reaguje na obraz s naivní vírou a zděšením, ale nelze jednoduše spolknout; je zapotřebí ji strávit. Účinek prvních filmových projekcí není možné objasnit na základě mechanického modelu naivního diváka, jenž si v přechodném psychotickém stavu splete obraz s realitou. Na základě jakého kontextu však vysvětlíme onen ověřený fakt, že první projekce vyvolávaly šok a úžas, vzrušení vystupňované v hrůzu, vyloučíme-li dětskou důvěřivost? Stejně důležitá je otázka, zda bychom tuto znepokojující zkušenost mohli chápat jako součást přitažlivosti nového vynálezu — *atrakce*, a nikoli jako zneklidňující prvek, který bylo třeba odstranit? A jakou roli při této zděšené reakci hraje iluze reality?

Jen při důkladném zvážení historického kontextu těchto raných obrazů budeme moci nově porozumět oné tajemné a znepokojující moci, s kterou si podmaňovaly publikum. Tento kontext zahrnuje první mody předvádění, tradici vizuální zábavy přelomu století a základní estetiku rané kinematografie, kterou jsem nazval kinematografií atrakcí a jež pojímá film jako sérii vizuálních šoků. Vráť-li se projekce prvních pohyblivých obrazů do příslušného historického kontextu, představuje vyvrcholení období mohutného rozvoje vizuální zábavy, tradice, ve které se realismus cenil především pro své podivné (*uncanny*) účinky.³ Tuto tradici je třeba vzít na vědomí a uvažovat o tom, jakou roli měla na přelomu 19. a 20. století.

Jak jsem ukázal jinde, mnoho prvních diváků přivítalo počátek promítání filmů coby vrcholný úspěch v nesmírně sofistikovaném rozvoji magického divadla, jaké provozovali Méliès v Théâtre Robert Houdin a jeho anglický učitel Maskelyne v Londýnské „Egyptian Hall“.⁴ Tato tradice využívala na přelomu století ty nejnovější technologie (jako např. elektrické reflektory a složité jevištní stroje) k vytváření iluze zázraků. Dojem překračování zákonů hmotného

3/ *Uncanny*, v němčině *unheimlich* — psychoanalytický termín vycházející ze stejnojmenné Freudovy eseje z roku 1919; ambivalentní účinek něčeho, co je současně podivné, hrozné, záhadné (*unheimlich*) i milé a dobře známé (*heimlich*). (Pozn.překl.)

4/ Viz můj článek „Primitive Cinema: A Frame Up? or The Trick's On Us“ (Gunning, 1989). Popisy Mélièsových divadelních kouzel lze nalézt v Maltete-Méliès, 1984: 53–58 a v Jenn, 1984: 139–168. Text *Marvellous Méliès* Paula Hammonda (Hammond, 1974: 15–26) se rovněž zčásti zabývá Mélièsovým scénickým dílem a poukazuje na jeho dluh vůči Maskelyneovi.

světa, který v magickém divadle vzniká, definuje dialektickou povahu jeho iluzí. Umění jevištních kouzel konce 19. století spočívalo ve zviditelnění něčeho, co nemůže existovat, v ovládnutí iluzionistické hry s běžnými očekáváními, danými logikou a zkušeností. Publikum, jemuž bylo toto divadlo určeno, z většiny netvořili prostomyslní vesničtí baláci, ale kultivovaní měšťtí lovci požitků, kteří si dobře uvědomovali, že sledují ty nejmodernější techniky jevištního umění. Mélièsovo divadlo si nelze představit bez rozšířeného poklesu víry v zázraky, který udával základní racionalistický kontext. Magické divadlo usilovalo o vizualizaci toho, v co nebylo možné věřit. Jeho vizuální síla spočívala ve hře *trompe l'œil*, postavené na kompromisu, v nutkavé touze otestovat hranice intelektuálního popření — vím, ale přesto vidím.

Trompe l'œil coby žánr estetické iluze zdůrazňuje problematickou roli, kterou hraje dokonalá iluze v rámci tradiční estetické recepce. *Trompe l'œil*, jak říká Martin Battersby, neusiluje pouze o věrnost zobrazení, ale o to, vyvolat „v myslí diváka pocit rozhořčení“. Toto zneklidnění je důsledkem „konfliktu různých sdělení“: na jedné straně vědomí, že vidíme malbu, a na druhé straně vizuální zkušenost, která je natolik přesvědčivá, že si vynucuje bližší přezkoumání či dokonce zapojení „hmatového smyslu“ (Battersby, 1974: 19).⁵ Realismus obrazu slouží dramaticky se odvíjející divácké zkušenosti, oscilující mezi vírou a nedůvěrou. I když má *trompe l'œil* s PŘÍJEZDEM VLAKU a magickým divadlem společné ono slastné kolísání mezi vírou a pochybami, vykazuje rovněž důležité rozdíly. Obvyklé malé měřítko maleb *trompe l'œila* touha natáhnout ruku a dotknout se jich se výrazně liší od onoho „grandeur naturelle“⁶ Lumièrova vlakového filmu a nutkání diváka ucouvnout, liší se ale i od kouzel magického divadla, a sice fyzickou distancí diváka od inscenovaných iluzí. Všechny tři formy nicméně ukazují, že iluzionistická umění 19. stol. nestála na jednoduchém dojmu skutečnosti, ale spíše chytře využívala svou neuvěřitelnost a vědomě se soustředila na skutečnost, že jsou pouze iluzemi.

Nejdetaillnější a nejvýmluvnější popis rané Lumièrovy projekce nám poskytuje Maxim Gorkij (ve zprávě o promítání na trhu v Nižném Novgorodu v červenci roku 1896), který poukazuje na podivný (*uncanny*) dojem z toho, jak se v této nové atrakci mísí prvky realistické a nerealistické. Kinematograf představuje dle Gorkého svět, z něhož byla vysáta barvitost a vitalita: „Odvíjí se před námi život, život zbařený slov a oloupený o živoucí spektrum barev — šedý, tichý, pochmurný, neradostný život.“ Kinematograf, vysvětluje Gorkij, nepředvádí život, ale jeho stín, a naprosto nepřipouští záměnu tohoto filmového stínu za hmotnou substanci. Gorkij si při popisu PŘÍJEZDU VLAKU uvědomuje

5/ Musím zde předznamenat, že má esej je inspirována i vyprovokována fascinující studií Mary Ann Doaneové „When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed: The Moving Image“ (Doane, 1985). Můj a její text k sobě mají v mnohém blízko, pokud jde o probíraná témata, ale současně se i rozcházejí, jde-li o metodu a závěr.

6/ Na důležitost velkého měřítka původních Lumièrových projekcí, obzvláště ve srovnání s Edisonovým kinetoskopem, upozornili Jacques a Marie Andréovi ve své knize *Une Saison Lumière à Montpellier* (André — André, 1987: 64–75).

onu blížící se hrozbu: „Žene se přímo na vás — pozor! Jako by se měl každou chvíli vřítit do temnoty, ve které sedíte, a udělat z vás rozervaný pytel cárů masa a roztráštěných kostí.“ Jenže, dodává, „i toto je jen vlak stínů“. Víra a hrůza jsou proloženy vědomím iluze, ba dokonce (pro Gorkého náročný vkus) nudou neskutečného, deprimujícího zklamání z tohoto neuchopitelného přízraku života.⁷

Gorkého reakci je možné odmítnout jako sofistickované opovržení kultivovaného intelektuála, který se záměrně staví na odpor běžné recepce obrazů raných filmů. V období, kdy nové pokroky v technologii zábavy byly obecně vítány se vzrušením a uspokojením, *bylo* jeho negativní hodnocení filmu vsutku neobvyklé. Ale jeho poznatek, že filmový obraz spojuje realistické účinky s vědomím triku, asi odpovídá reakci běžného publika lépe, než ječící důvěřivci z tradičních popisů. I když se dobové zprávy o reakcích diváků, zejména těch méně sofistickovaných, nalézají těžko, samotný modus předvádění Lumièrových projekcí (i projekcí dalších raných filmařů) obsahuje důležitý prvek, který naivní zážitek realismu podryval. Jen vzácně se poukazuje na to, že Lumièrova nejranější promítání předváděla filmy nejprve jako znehybnělé obrazy, projekce statických fotografií. Až potom, s okázale předváděnou virtuozitou vizuálního showmanství, byl projektor klikou uveden do chodu a obraz se pohnul. Neboli, dle popisu Gorkého: „Náhle plátnem proběhne podivný záblesk a obraz procitne k životu“ (Leyda, 1960: 407).⁸

Zdá se, že takováto prezentace přímo znemožňovala číst obraz jako realitu (skutečný fyzický vlak), a přitom výrazně posilovala působivost momentu pohybu. Divák si neplete obraz s realitou, je spíše v úžasu nad jeho proměnou prostřednictvím nové iluze promítaného pohybu. Řeč mu bere právě neuvěřitelnost této iluze samotné, tedy zdaleka ne jeho víra. Spíše než hrozivá rychlost vlaku se publiku předvádí moc filmového aparátu. Nebo, vyjádřeno lépe, jedno předvádí druhé. Úžas pramení spíše z oné magické přeměny než z nějaké souvislé reprodukce skutečnosti. Prvotní účinek této proměny při Lumièrově premiéře popisuje mistr podobných triků Georges Méliès:

Promítá se *nehybná* fotografie ukazující náměstí Bellecour v Lyonu. Trochu překvapen, stačím sotva říci svému sousedovi:

„To nás všechny vyburcovali kvůli takovémuhle promítání? To já dělám už přes deset let.“ Sotva jsem stačil domluvit, a už k nám začal kráčet kůň, táhnoucí vůz, a za ním další vozy, a potom chodci, zkrátka všechen ruch ulice. Zírali jsme na tu podívanou s otevřenou pusou, v nevyšlovném úžasu (Sadoul, 1948: 271).

7/ Gorkého popis je zahrnut jako dodatek in: Leyda, 1960: 407–9.

8/ Musím dodat, že jako první mě na tuto skutečnost upozornila Annette Michelsonová, když jsem byl před lety postgraduálním studentem. Její výklad o *mrazení po těle* spojeném s tímto typem pohybu byl pro mou esej určujícím stimulem. Dalo by se namítnout, že možná stejně zajímavý tropus projekce lze nalézt v Lumièrově BOURÁNÍ ZDI, která se promítala nejprve dopředu a potom pozpátku, čímž vznikala magický efekt zdi, která se znovu skládala a zvedala do původní výšky. Jeden novinář z Montpellier poznámek, že tento film „vždy vyvolá potlesk svých obdivovatelů“ (André — André, 1987: 84).

Tento překvapivý zvrat (*coup de théâtre*), ta náhlá přeměna nehybného obrazu v pohyblivou iluzi, vyděsil diváky a předvedl novost a kouzlo kinematografu. Představení, které ani zdaleka nevystupuje z rámce potlačení nedůvěry, rozehrává neslučitelné fáze zaujetí obrazem a rozvíjí podobně jako jiné druhy vizuální zábavy 19. století oscilaci mezi vírou a nedůvěrou. Pohyblivý obraz obrací a komplikuje trajektorii zkušenosti, jakou nabízelo zátiší ve stylu *trompe l'œil*. Film se nejprve představuje jako pouhý obraz, místo aby vyvolával zdání skutečných motýlů, pohlednic či kamejí, které zdánlivě odhaluje apercpece plátna *trompe l'œil*. Místo postupného znepokojení, pramenícího z rozporu mezi tím, co víme, a tím, co vidíme, šokuje filmový obraz náhlou proměnou, kdy promítaná fotografie, která již nebyla žádnou novinkou (Gorkij také zdůrazňuje své prvotní zklamání nad touto „příliš známou scénou“ /cit. in Barnouw, 1981: 75/9), ustupuje překvapivému pohybu. Prožitek úleku u publika nepochází ani tak z naivní víry, že je ohroženo skutečnou lokomotivou, jako spíše z oné neuvěřitelné vizuální proměny, která se odehrává před jejich očima, srovnatelné s největšími zázraky magického divadla.

Tak jako v magickém divadle, i zde očividný realismus činí obraz úspěšnou iluzí, nicméně takovou, která je jako iluze chápána. Třebaže podobná proměna mohla docela dobře vyvolat i fyzickou nebo verbální reflexní reakci, divák si nepřestává uvědomovat, že jde pouze o projekci. Výchozí nehybný obraz to nezvratně ukázal. Tato nehybná projekce se však posléze rozpohybuje, je obdařena životem, a právě tento neuvěřitelný pohyblivý obraz vzbuzuje takový úžas. Počáteční projekce nehybného obrazu, která na okamžik odpírá iluzi pohybu, *raison d'être* tohoto přístroje, vnesla do prvních filmových představení moment napětí. Obecenstvo vědělo, že kinematograf sliboval právě pohyb (odtud Mélièsova netrpělivost). Lumièrovský provozovatel filmového představení jeho nástup pozdržuje, čímž nejen obrací pozornost k samotnému přístroji, ale také projevuje věrnost estetice úžasu, která překračuje rámec vědeckého zaujetí reprodukcí pohybu.

I další popis prvních projekcí, tentokrát z druhého břehu Atlantiku, ukazuje teatrálnost tohoto zařízení a jasně vedle sebe staví zděšení prvních diváků a vědomé potěšení ze šoků a vzrušení. Albert E. Smith, jeden ze zakladatelů společnosti Vitagraph, ve svých vzpomínkách popisuje první roky, kdy jako provozovatel putovních filmových představení cestoval se spoluzakladatelem společnosti Vitagraph J. Stuartem Blacktonem. Smith s uměleckým rychlokreslípem Blacktonem vyrazil na turné již dříve, coby iluzionista, spojující „manuální kouzelnické triky a neviditelné mechanické přístroje vlastní konstrukce“ (Smith, 1952: 39).¹⁰ Ale jako mnoho dalších jevištních iluzionistů, i oni začali

9/ Úryvek je citován z článku z občasníku „Mahatma“ z roku 1899, věnovaného kouzelnictví.

10/ Jak ukázal Charles Musser, Smithova kniha je notoricky nepřesná. Nicméně se zdá, že většinu těchto chyb tvoří zavádějící tvrzení o nereálných úspěších (např. filmování na Kubě během americko-španělské války) a nesnižují nutně hodnotu popisu jeho filmových představení.

s předváděním pohyblivých obrázků, které představovaly technicky nejspělejší formu vizuální zábavy. Smith přispěl mechanickým vylepšením Edisonova promítacího kinoskopu — umístil mezi film a světelný zdroj komoru s vodou, která pohlcovala teplo, díky čemuž bylo možné o něco déle promítat film jako nehybný obraz, bez rizika, že se celuloid vznítí.

Nejpopulárnějším číslem Smithových a Blacktonových putovních představení byl THE BLACK DIAMOND EXPRESS, jednozáběrový film ukazující lokomotivu, která se řítí na kameru. Jako u většiny prvních filmových představení prováděl promítání Blacktonův komentář, který obecenstvo na film připravoval a obstarával dramatickou atmosféru. Podle Smithova popisu hrál Blackton při uvádění snímku THE BLACK DIAMOND EXPRESS úlohu „toho, kdo vytvářel naladění na šok“. Jeho komentář (pronášený na pozadí zastaveného obrazu lokomotivy) zněl podle Smithe asi takto:

Dámy a pánové, vaše zraky se nyní upírají na fotografii slavného expresu Black Diamond. Už za okamžik nastane převratný moment, přátelé, moment, který se nepodobá ničemu v dějinách našich věků, spatříte, jak tento vlak zázračným a nanejvýš šokujícím způsobem ožije. Za chrlení kouře a ohně ze svého obludného železného chřtánu se poženě přímo na vás.

Smithova vzpomínka na Blacktonovo řečnění, ač nemusí být po uplynulých desetiletích zcela spolehlivá, zachycuje způsob, jak se první filmová představení obracela na své diváky, a staví jejich zděšení do nového světla. Blackton publikum oslovoval přímo coby prostředník mezi ním a filmem, a kladl důraz na vlastní akt předvádění. Vytváří podobně jako pouťový vyvolávač atmosféru očekávání, vyložené zvědavosti okořeněné úzkostí, a zdůrazňuje přitom novost a ohromující kvality, jimiž se očekávaná atrakce pyšní. Pocit očekávání, vyostřený až do intenzivní soustředěnosti na jediný okamžik proměny, překvapivý účinek prvních projekcí ještě zvýšil. Tento účinek, vzdálený prostému dojmu skutečnosti, pramení z momentu kritické situace, která se připravuje, odkládá a následně na diváky exploduje. Napínavé předvedení nemožné proměny vyvolávalo dle Smithova líčení vířskot žen a ohromený úžas mužů (Smith, 1952: 39–40).

Estetika atrakcí

Došlo k tomu, že na novou a nutkovou potřebu dráždění odpověděl film. Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip.

Walter Benjamin: „O některých motivech u Baudelaira“ (Benjamin, 1979: 95)

Ačkoliv rané filmy, zachycující přibližující se lokomotivy, představují šok z filmu v přehnané formě, vyjadřují zároveň i základní rys rané kinematografie jako celku. Kinematografii, která předchází nadvládě vyprávění (její období trvá bezmála jedno desetiletí, až do roku 1903 či 1904), nazývám kinematografií

atrakcí (viz Gunning, 2001: 51–57).¹¹ Estetika atrakce oslovuje publikum přímo, a někdy, jako v případě prvních vlakových filmů, tuto konfrontaci dovádí až k zážitku útoku. Kinematografie atrakcí neusiluje ani tak o to, aby byl divák vtažen do vyprávěného děje nebo se vcítoval do psychologie postav, ale spíše o to, aby si intenzivně uvědomoval filmový obraz, který upoutává jeho zvědavost. Divák se neztrácí ve světě fikce a dramatu, ale neustále si uvědomuje akt dívání se, vzrušení ze zvědavosti a jejího uspokojení. Obrazy kinematografie atrakcí se prostřednictvím rozmanité škály formálních prostředků ženou kupředu, vstříc svým divákům. Tyto postupy sahají od naznačených srážek z raných železničních filmů až k performačnímu¹² stylu téhož období, kdy herci kývají a dělají posunky na kameru (např. Méliès, jenž na plátně upozorňuje na proměny, které vyvolává) nebo kdy showman pro diváky komentuje jednotlivé výjevy. Film se obrací na diváka, upoutává jej a zároveň zdůrazňuje samotný akt předvádění. Při uspokojování jeho zvědavosti přináší zpravidla krátkou dávku skopické slasti.

A právě o slast tu jde, i když o slast obzvlášť složitěho typu. Když jeden novinář z Montpellier o Lumièrových projekcích v roce 1896 napsal, že vyvolávají „vzrušení hraničící s hrůzou“, pěl tak na novou podívanou chválu a vysvětloval její úspěch (cit. in: André — André, 1987: 66). Jestliže první diváci vykřikovali hrůzou, reagovali tak na moc přístroje, který byl s to vyvrátit dřívější, pevně zakotvený cit pro realitu. Tento závatný zážitek křehkosti našeho vědění o světě tváří v tvář moci vizuální iluze vytvářel směsici slasti a úzkosti, kterou obchodníci s populárním uměním již předtím označili jako senzační a vzrušující zážitky, když na nich založili novou estetiku atrakcí. Vlak řítící se do publika nevyvolával pouze negativní zážitek strachu, ale onu specificky moderní zábavní formu vzrušení, kterou jinde nabízely právě se objevující atrakce zábavních parků (jako např. horská dráha), spojující zážitek zrychlení a pádu s bezpečností, kterou zaručovala moderní průmyslová technologie. Jedna atrakce z lunaparku na Coney Islandu s názvem „Leap Frog Railway“ doslova

11/ Tento pojem jsem poprvé představil společně s André Gaudreaultem v přednášce s názvem „Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma“, pronesené na kolokviu *Nouvelles Approches de l'histoire du cinéma* v Cerisy v roce 1985 (srov. Gaudreault — Gunning, 1989). Na rozvíjení těchto myšlenek měly vliv rovněž debaty s Adamem Simonem — doktorem na Carpenter Center of Visual and Environmental Studies při Harvardské univerzitě, v letech 1984–85. Termín *atrakce* odkazuje do minulosti, k populární tradici, i do budoucnosti, k avantgardnímu podvracení. Tradici představují výstavy a karnevaly, a zvláště jejich rozvoj na přelomu století v takových moderních zábavních parcích, jako byl Coney Island. K avantgardní radikalizaci tohoto termínu dochází v teoretické i praktické činnosti v divadle a ve filmech Sergeje Ejzenštejna, jehož teorie montáže atrakcí povyšovala tuto populární energii na estetické podvracení, a to prostřednictvím radikálního teoretického pohledu na schopnost atrakcí podkopávat konvence buržoazního realismu. Pro srozumitelné vysvětlení této teorie a pro úvahu o jejích kořenech v populární kultuře viz *Montage Eisenstein* Jacquese Aumonta (Aumont, 1987: 41–48), jakož i vlastní statě Ejzenštejnovy — „Montáž atrakcí“ a „Montáž filmových atrakcí“ — srov. anglický překlad in: Ejzenštejn, 1988.

12/ K pojmu *performance* srov. pozn. 6 na s. 139. (Pozn. překl.)

ztělesňovala vzrušení typické pro PŘÍJEZD VLAKU. Obrovskou rychlostí se přímo proti sobě rozjely dva elektrické vagony, vezoucí až 40 lidí. Těsně před nárazem se jeden vůz na zakřivených kolejnicích zvednul a prolétl nad střechou toho druhého. Na popularnost zinscenovaných srážek železničních lokomotiv na přelomu století, a to jak v rámci oblastních poutí, tak ve filmech typu Edisonova THE RAILROAD SMASH-UP z roku 1904, poukazuje rovněž Lynne Kirbyová (Kasson, 1978: 77–78; Kirby, 1988: 119–120).

Kinematografii atrakcí vládne konfrontace, a to jak v rovině filmové formy, tak způsobu předvádění filmů. Adresnost tohoto aktu předvádění umožňuje zaměřit se na samotné vzrušení — bezprostřední reakci diváka. Komentátor filmu soustředí pozornost k atrakci, čímž vyostřuje divákovu zvědavost. Film potom vykoná svůj akt předvedení a pohasne. Kinematografie atrakcí narozdíl od psychologického vyprávění nedovoluje složitý vývoj; prodlení je zde možné pouze v omezené míře. Filmový program sestává z řady atrakcí, zřetězení krátkých snímků, z nichž každý nabízí divákovi okamžik zjevení. Sled vzruchů potenciálně limituje pouze únava diváka. Toto řetězení může být nějak tematicky strukturováno a směřovat k momentu vyvrcholení, k finálnímu zlatému hřebu (jako např. Smithův a Blacktonův BLACK DIAMOND EXPRESS). Překlenovací strukturu ale uděluje programu spíše showman nežli filmy samotné, a tato klíčová role hlavního prezentátora podtrhuje akt předvádění, na němž je kinematografie atrakcí založena.¹³

Snímky jako Edisonův ELECTROCUTING AN ELEPHANT z roku 1903 odhalují temporální logiku této scénografie ukazování. Slon je přiveden na proudem nabitou desku a přivázán. Od jeho nohou začne vycházet kouř a za okamžik slon padá na bok. Tento okamžik technologicky řízené smrti není dále ani vysvětlen, ani dramatizován. Podobně i PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK, fikční snímek vyrobený společností Biograph v roce 1904, představuje jediný záběr ženy mezi dvěma policisty, kteří se jí snaží znehybnit kvůli policejnímu fotografování. Kamera na skupinu najíždí a nakonec v polodetailu zabere ženu. Kriminálnice ve snaze fotografování určené pro identifikaci sabotovat dělá rozhořčené grimasy, které křiví její tvář. Pohyb přibližující se kamery a postupné zvětšování ženské tváře zdůrazňují akt předvádění, jenž tvoří základ filmu. Byť se oba tyto filmy formálně značně odlišují od PŘÍJEZDU VLAKU, všechny tři jsou příkladem probuzení divákovy zvědavosti a jejího uspokojení v krátkém okamžiku odhalení, typickém pro kinematografii atrakcí. Jedná se o kinematografii okamžiků, nikoli rozvíjených situací.

Jak jsem uvedl jinde (Gunning, 2001: 52),¹⁴ scénografie kinematografie atrakcí je exhibicionistická, narozdíl od kinematografie neviditelného voyeura, kte-

13/ Jaká byla role předvádějího showmana v raném americkém filmu, ukázal brilantně ve svých textech Charles Musser, zejména v článku „The Nickelodeon Era Begins, Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation“ (Musser, 1983: 4–11; zde s. 224–245), jakož i v připravovaných pracích, věnovaných Edwinu S. Porterovi a Lymanu Howeovi.

14/ Touto otázkou se zabývám rovněž ve své knize *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema* (Gunning, 1991).

rého později uvádí na scénu narativní film. Předvádění jedinečných obrazů náleží zcela jasně k období před nadvládou střihu, kdy většinu filmové produkce tvořily filmy sestávající z jediného záběru, ať už šlo o aktuality či snímky fikční. I po rozšíření střihu a komplexnějších narativů lze ale estetiku atrakce stále sledovat v periodických dávkách nenarativního spektaklu, které se divákům nabízejí (muzikály a groteska jsou jasnými příklady). Kinematografie atrakcí přetrvává i v pozdější kinematografii, třebaže zřídka ovládne formu celovečerního filmu jako celku. Je spodním proudem, tekoucím pod narativní logikou a diegetickým realismem a vytvářejícím ony momenty filmového *dépaysement* (vytržení), které tolik milovali surrealisté.¹⁵

Tato estetika se natolik odlišuje od norem umělecké recepce převládajících na přelomu století — ideálů nezaujaté kontempace —, že téměř ustavuje jakousi anti-estetiku. Kinematografie atrakcí je pravým protějškem zážitku, který Michael Fried ve svém pojednání o malbě 18. století nazývá pohroužením (*absorption*).¹⁶ Malřství Jeana-Baptisty Greuzeho a dalších vytvořilo podle Frieda nový vztah k divákovi na základě soběstačného hermetického světa, který vůbec nepříznivá přítomnost pozorovatele. Raná kinematografie toto pojetí pozorovatele a diváka naprosto přehlíží. Rané filmy svého diváka explicitně berou na vědomí, až se zdá, že se po něm natahují a staví se mu tvář v tvář. Kontemplativní pohroužení je nemožné. Divákovi zvědavost probouzí a uspokojuje výrazná konfrontace, přímé podněty, sled otřesů.

Atrakce, těžící z vizuální zvědavosti a touhy po novém, vycházejí z toho, co Augustin na začátku pátého století ve svém výčtu „žádostí očí“ nazval *curiositas* (zvědavost). *Curiositas* narozdíl od vizuální *voluptas* (slasti) pomíjí krásné a hledá jeho přesný protějšek „čistě z touhy odhalit a poznat“. *Curiositas* diváka přitahuje k nehezkým výjevům, jako jsou znetvořené mrtvolky, a „tato chorobná zvědavost jest důvodem, proč jsou na jevištích našich divadel ukazovány zrůdy a jiné podivné věci“. *Curiositas* podle Augustina nevede jen k fascinaci viděním, ale též k touze po samoúčelném poznání, na jehož konci jsou perverze magie a vědy (Augustinus, 1990: 257).¹⁷ Zatímco krásna může být v Augustinově platónském pojetí první příčkou na vzestupu k ideálu, *curiositas* může pouze svést na scestí. Atrakce v sobě skrývají nebezpečí rozptýlení, které v Augustinově kontemplativním a bdělém modelu křesťanského života představovalo kardinální hříchy.

Estetika atrakcí se vyvinula v dosti vědomé opozici k ortodoxnímu ztotožňování potěšení z dívání (*viewing pleasure*) s kontemplací krásy. Satirická rytina z 19. století zachycuje londýnskou Egyptian Hall (která sloužila jako stánek

15/ O surrealistické vášni pro dezorientující obrazy ve filmu viz Paul Hammond (ed.): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (Hammond, 1978), zejména Bretonovu esej přeloženou pod názvem „As in a Wood“ (s. 14).

16/ Srov. Fried, 1980. Viz například s. 64, 104. Podobné vyloučení diváka je zřejmé i ze scénografie a stylu naturalistického divadla 19. století, které vyjadřuje představa čtvrté stěny.

17/ Pasáže z českého překladu Augustinova textu byly upraveny dle anglické verze, aby lépe odpovídaly Gunningově argumentaci. (Pozn. překl.)

přírodních kuriozit — zrůd a přírodopisných úkazů —, než se stala domovem Maskelynova magického divadla), prohlašující se za „síň ošklivosti“ a nabízející „ohyždnosti nonplusultra“.¹⁸ Tato přitažlivost odpudivého se často odůvodňovala poukazem na pud, z Augustinova pohledu stejně pochybný, a sice na intelektuální zvědavost. Přehlídky zrůd a jiné ukázky kuriozit byly stejně jako první filmová představení popisovány jako poučné a informativní. Podobně i jeden populární a dlouho přetrvávající žánr kinematografie atrakcí sestával z naučných aktualit (jako např. série UNSEEN WORLD Charlese Urbana, začínající v roce 1903), které ukazovaly zvětšené obrazy roztočů sýrohubů, pavouků a vodních blech.¹⁹ Teprve v roce 1914 jistý zastánce reformního hnutí v kinematografii protestoval proti vulgárnosti filmů, zobrazujících takové „odporné, nepěkné ohavnosti“, které, jak tvrdil, odpuzovaly diváky s vytříbenějším vkusem (Furniss, 1978: 41). Showmani ale dobře věděli, že vzrušující zážitek si prvek zhnusení či bezpečnou hrozbu nebezpečí žádá. Louis Lumière chápal, že jeho filmy, které zaměřovaly fyzickou akci na diváky, přidávaly k vědecké zvědavosti, kterou probouzela reprodukce pohybu a denního života, také vitální energii.

18/ Tato satirická kresba je reprodukována in: Altick, 1978. Jak mě upozornila Míriam Hansenová, pojednání Michaela Frieda o malbě *Gross Clinic* Thomase Eakinse vznášá otázky, týkající se estetiky atrakcí a jejího vztahu k odpudivosti. Ačkoli Fried malbu přesvědčivě řadí k tradici pohroužení, zdá se, že ohniska Grossových zakrvavených prstů a skalpelu i otevřená rána pacienta, nabízejí jiný zážitek, který „mísí bolest a rozkoš, násilí a smyslnost, odpor a fascinaci“ (Fried, 1985: 71). Jak Fried říká: „Je to především rozporuplnost této situace, která se nás před obrazem zmocňuje, mučí nás a nakonec nás omračuje“ (73). Připadá mi, jako by tu šlo o popis hlavní zkušenosti estetiky atrakcí; nicméně mi není zcela jasné, jak toto Fried chápe ve vztahu ke zkušenosti pohroužení. Fried tento konflikt nespojuje s tradicí vznešena, která jasně představuje přijatelnou formu estetiky atrakcí (vzpomeňme si, že Burke definuje úžas jako účinek vznešena na jeho nejvyšším stupni). Vztah populární zábavy a vznešeného představuje v podstatě neprozkoumané a potenciálně fascinující téma za hranicemi tohoto textu. Není však irrelevantní poukázat na to, že ve spojování účinku vznešeného s freudovským chápáním hrůzy z kastrace Fried navazuje na Thomase Weiskela. Takto zaměřená úvaha o traumatu vyvolaném prvními projekcemi, ač se jí v tuto chvíli nehodlám věnovat, by mohla nabídnout nový způsob, jak přistupovat k otázce fetišismu v raném filmu, a to objevením traumatu, které Metz příliš nevymezil. Přínos této úvahy by mohl být značný, kdyby se v ní namísto biologickému principu věnovala pozornost historickému hledisku, jako v Benjaminsově a Schivelbuschově (o něm bude v této esejí řeč později) chápání freudovského pojetí štítu proti podnětům coby reakce na moderní zkušenost.

19/ Urbanova série filmů je popsána v Rachel Low — Roger Manvell, 1984: 60.

Rozptýlení a ambivalentnost šoku

Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercepčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.
Walter Benjamin: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (Benjamin, 1979: 45–6)

I když nutkání *curiositas* historicky sahá možná až k Augustinovi, není pochyb o tom, že 19. století tuto formu „žádosti očí“, jakož i její komerční využití, vyostrilo. Vzdávající urbanizace se svým kaleidoskopickým sledem městských obrazů, rozvoj konzumní společnosti s novým důrazem na využívání vizuálního předvádění ke stimulaci touhy utrácet, rozšiřující se obzory koloniálních expedic objevujících nové národy a území, které bylo třeba kategorizovat a začít z nich těžit, to vše podněcovalo touhu po obrazech a atrakcích. Nepřekvapuje, že důležitými žánry raného filmu byly scény z městských ulic, reklamní filmy či cizokrajné výjevy. Enormní popularita těchto cizokrajných výjevů kterou rozvíjel a využíval již stereoskop a laterna magika, vyjadřuje takřka neuhastitelnou touhu konzumovat svět prostřednictvím obrazů. Film, jak hlásal reklamní slogan jedné rané filmové společnosti, byl vynálezem, který přibližuje svět na dosah. Raný film kategorizoval viditelný svět jakožto řadu nespojitých atrakcí a katalogy prvních produkčních společností nabízejí bezmála encyklopedický přehled této hyper-viditelné topologie, od krajinných panoramat po mikrofotografii, od domácích scén po stínání věžů a zabíjení slonů elektrickým proudem.

Ne všechny atrakce raného filmu vyjadřovaly intenzitu valícího se vlaku, jistý pocit údivu či překvapení nicméně tvoří základ všech, ať jde třeba jen o údiv nad iluzí pohybu. Dokonce ani nafilmované krajinné panorama se nepropůjčuje čistému estetickému rozjímání. Plně si uvědomujeme stroj, který pohled zprostředkovává, kameru otáčející se na stativu. Nejběžnější forma krajinného panoramatu — filmy natáčené z přední či zadní části vlaku — tento účinek zdvojnásobovala, neboť evokovala nejen stroj na pohyblivé obrazy, ale také lokomotivu, která usazeného diváka unáší prostorem. Tyto železniční filmy v ještě větší míře poskytují technologicky podmíněný příklad toho, co Wolfgang Schivelbusch ve svém popisu proměn vnímání způsobených cestováním vlakem nazývá panoramatickou percepcí. Narozdíl od způsobu, jímž krajinu zakoušel tradiční cestovatel, pasažér vlaku „už nepatří do stejného prostoru jako vnímané předměty; vidí předměty, krajinu, atd. *skrze* stroj, který jej přemísťuje světem“ (Schivelbusch, 1979: 66). Film snímáný z čela vlaku, ona „neviditelná energie pohlcující prostor“ (jak zážitek takového železničního panoramatu popsal jeden novinář),²⁰ tento účinek navozený průmyslovými stroji zdvojnásobila.

20/ Publikováno v *New York Mail and Express* (25. září 1897); přetištěno in: Niver, 1971: 27. Novinář se zmiňoval o jednom snímku společnosti Biograph, natočeném z lokomotivy projíždějící haverstrawským tunelem.

sobil, neboť vystupňoval odcizení i dynamický pocit cesty vlakem. Železniční filmy tohoto druhu možná převracely naruby účinek do publika se řítícího expresu Black Diamond, i ony ale prostřednictvím technologicky zprostředkovaného zážitku prostoru a pohybu vyvolávaly úžas diváka.

Encyklopedická ambice tohoto směřování raného filmu, přeměňujícího veškerou realitu na filmové pohledy, nakonec připomíná ono neurčité znepokojení a sklíčenost, které tváří v tvář kinematografu pociťoval Gorkij. Uspokojuje-li kinematografie atrakcí zvědavost, kterou sama probouzí, je v povaze zvědavosti, jakožto žádosti očí, že nikdy není zcela ukojena. A tak se obsedantní povaha rané filmové produkce a raného filmového představení projevuje potenciálně nekonečným sledem izolovaných atrakcí. Kromě neomezené metonymie zvědavosti pramenila však Gorkého stísněnost také z abstrakce a odcizení této nové honby za vzrušujícími zážitky.

Gorkij v onom vysněném světě atrakcí na Coney Islandu (který navštívil v roce 1906) nalezl i vše prostupující monotónnost a nazval jej „otroctvím rozmanité nudě“. Coney Island představoval pro Gorkého „ohromení, ve kterém neexistuje ani uchvácení, ani radost“ (Gorkij, 1907). Nelze sice přehlédnout charakteristickou averzi evropského intelektuála k masovým slastem kapitalistické společnosti, ale Gorkij nám umožňuje pochopit i potřeby vzrušujících zážitků v industrializované a konzumně orientované společnosti. Zvláštní slast vyjádřená výkřikem vyvolaným náhle oživnuvším obrazem lokomotivy není ani tak příznakem publika, jež by bylo ochotné považovat obraz za skutečnost, jako spíše diváka, jehož denní zkušenost ztratila soudržnost a bezprostřednost, tradičně připisované realitě. Tato ztráta zkušenosti plodí konzumenta lačnického po vzrušujících zážitcích.

Kinematografie atrakcí je nejen příkladem specificky moderní formy estetiky, ale také odpovědí na zvláštnosti moderního, a především pak městského života, tedy tím, co Benjamin a Kracauer chápali jako vysychání zkušenosti a její nahrazení kulturou rozptýlení. Zatímco Benjaminovy texty poskytují velmi brilantní dialektický (a ambivalentní) popis moderní proměny vnímání a zkušenosti,²¹ hlavním předmětem zájmu Kracauerovy eseje „Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser“ je role kina, a obzvláště onen aspekt, který kinematografie atrakcí upřednostňovala — totiž předvádění (Kracauer, 1977).²²

21/ Klíčovými statemi samozřejmě jsou „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ a dvě pracovní verze eseje o Baudelaireovi (in Benjamin, 1974). Moje chápání Benjaminova díla ovlivnila mistrovská stať Miriam Hansenové „Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology“ (Hansen, 1987). Tato stať a Hansenové právě vycházející práce o divákoví amerického němého filmu, *Babel and Babylon* (Hansen, 1991 — pozn. překl.), poskytují pro mou esej zásadní podklad. Hansenové vliv je všudypřítomný a své myšlenky chápu jako výsledek dialogu s ní, aniž bych jí jakkoli zaplétal do jejich finálních závěrů. Rovněž bych jí chtěl poděkovat za poznámky k první verzi této eseje.

22/ Rád bych také zmínil svůj dluh pronikavé eseji Heide Schlüppmannové o Kracauerově rané filmové teorii, „Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s“

Situace předvádění, která se dnes po desetiletích filmových analýz posledých textem vytratila ze zřetele, proměňuje a strukturuje způsob, jakým film oslovuje obecenstvo. V rané kinematografii byl akt prezentace zdůrazněn nejen tím, jak diváka oslovovaly samotné filmy, ale i kontextem předvádění. Až do 20. let, kdy Kracauer začal psát některé ze svých prací, hrály v definování zkušenosti chození do kina jakožto sledu atrakcí hlavní roli architektura palácových kin a varietní formát večerního programu. Kracauer hovoří o „roztržitém sledu oslnivých smyslových dojmů“ (Kracauer, 1987: 94). Přepychovost a výzdoba berlínských kinosálů sloužily k tomu, aby vyvážily soudržnost, kterou filmu přinesla klasická narativní kinematografie. Jak stojí v Kracauerově popisu:

Vnitřní výzdoba kinosálů sloužila jedinému účelu: upoutat pozornost publika k okrajovým podnětům, aby se nezřítlo do propasti. Smyslové stimulace po sobě následují s takovou rychlostí, že mezi ně není možné vměstnat sebenepatrnější rozjímání (Kracauer, 1987: 94).

Velkolepá výzdoba samotného sálu (umocněná a temporalizovaná složitým zacházením se světlem) se střetávala s narůstajícím sklonem zahrnovat film do širšího programu, do revue, která obsahovala hudbu i živá vystoupení. Film byl pouze jednou složkou celého zážitku, který Kracauer popisuje jako „totální umělecké dílo“, jehož „účinky útočí na všechny smysly a využívají všech možných prostředků“ (Kracauer, 1987: 92). Diskontinuita a rozmanitost této formy filmového programu (kladoucího vedle sebe dvojrozměrný film a trojrozměrná živá vystoupení) podle Kracauera výrazně podřývaly iluzionistickou moc filmu. Promítaný film „ustupuje do plochého povrchu a jeho klam je odhalen“ (96). Jako při prvních projekcích, i zde samotná estetika atrakce brání iluzionistickému pohroužení, varietní formát programu kina prostřednictvím sérií smyslových útoků neustále divákovi připomíná akt sledování. Jako by ve večerních představeních navzdory větší délce a voyeuristickému fikčnímu oslovení diváka, spojeným s celovečerními filmy, i nadále převládal dojem diskontinuitního sledu atrakcí.

Ale i přes tuto různorodost smyslových vzruchů (či spíše na jejím základě) rozeznává Kracauer pocit manka (*lack*), který není bez souvislosti (byť je jinak interpretovaný) s Gorkého pocitem rozmrzelosti. Sjednocující prvek kultu rozptýlení spočívá v tom, co Kracauer nazývá čistou vnějškovostí. A tato oslava vnějškovosti odpovídá ústřednímu manku v životě publika, zejména pokud jde o masy dělnictva, čili

v podstatě formálnímu napětí, které naplňuje jejich den, aniž by jej tím činilo naplňujícím. Takovéto manko vyžaduje kompenzaci, ale tato potřeba nemůže být vyjádřena jinak než v podmínkách téhož povrchu, který v prvé řadě způsobil zmíněný nedostatek. Forma zábavy nutně odpovídá formě pracovního chodu (Kracauer, 1987: 93).

(Schlupmann, 1987), jakož i cenným pojednáním o Kracauerovi ve statích Thomase Elsaesera, Patrice Petrové a Sabine Hakeové publikovaných ve 40., monotematickém čísle časopisu *New German Critique* o výmarské filmové teorii, kde vyšla v anglickém překladu i Kracauerova esej „Kult der Zerstreuung“ a zmíněná studie Schlupmannové.

Náhlé, intenzivní a vnější uspokojení, které zprostředkovává sled atrakcí, chápal Kracauer jako něco, co odhaluje roztržiténost moderní zkušenosti. Záliba ve vzrušujících zážitcích a podívané, ona zvláště moderní forma *curiositas*, která definuje estetiku atrakcí, je dána moderní ztrátou naplňující zkušenosti. Jako teoretický nástroj nám znovu může posloužit to, jak chápe změny v moderním vnímání, způsobené cestováním po železnici, Wolfgang Schivelbusch. Schivelbusch, křížící Freudovy metapsychologické teze se Simmelovou sociologií města (a ubírající se tak po cestě, kterou vyznačil Benjamin), popisuje ochranný štít proti podnětům, který si vytvářejí obyvatelé stimuly přeplněného prostředí moderního světa, aby odvrátili jeho ustavičné útoky (Schivelbusch, 1979: 156–7). Lze ale poukázat i na to, že tento štít otupuje hrany zkušenosti, a k jeho proražení je zapotřebí o to intenzivnějších estetických energií. Jak ve svém čtení Benjamina upozorňuje Miriam Hansenová, moderní prožitek šoku koresponduje s „adaptací lidského vnímání na průmyslové mody výroby a dopravy, zejména s radikální restrukturalizací časoprostorových vztahů“ (Hansen, 1987: 184).²³ Otřes se stává nejen způsobem moderní zkušenosti, ale i strategií moderní estetiky úžasu. Odtud ono využívání nových technologických vzruchů, koketujících s katastrofou.

Atrakce jsou reakcí na zkušenost odcizení a pro Kracauera (stejně jako pro Benjamina) spočívala hodnota filmu v odkrývání této zásadní ztráty koherence a autentičnosti. Smrtné pokušení pro film proto spočívalo ve snaze o dosažení estetické soudržnosti tradičního umění a kultury. Radikální směřování filmu musí jít cestou vědomě zmnoženého využití nesouvislých šoků, či slovy Kracauera, „musí radikálně usilovat o takový druh rozptýlení, který rozpad odhaluje, místo aby jej zakrýval“ (Kracauer, 1987: 96). Jak poukázala Hansenová, Benjaminova analýza šoku se vyznačuje zásadní ambivalentností. Šok byl podle něho bezpochyby formován ochuzením zkušenosti v moderním životě, ale zároveň nepostrádá schopnost přijmout „jistý strategický význam — jakožto umělý prostředek, který vhání lidské tělo do momentů poznání“ (Hansen, 1987: 210–211).

Panika před obrazem na plátně přesahuje rámec prostého fyzického reflexu, podobného těm, které zakoušíme v denním styku s městskou dopravou či průmyslovou výrobou. Ve své podvojně povaze, díky přeměně nehybného obrazu na pohyblivou iluzi, vyjadřuje postoj, ve kterém se úžas a vědění dávají do závrtného tance. Slast zde vyvolává energie, kterou uvolňuje hra mezi otřesem, způsobeným touto iluzí nebezpečí, a radostí z jeho čisté iluzivnosti. Zažitý šok se stává otřesem z poznání. Tato zkušenost prvních projekcí, která má daleko k naplnění snu totální duplikace reality — *apophantis* mýtu totálního filmu —, obnažuje prázdný střed kinematografické iluze. Vzrušující zážitek přeměny na

23/ Lynne Kirbyová k popularitě inscenovaných vlakových srážek poznamenává: „Jakožto spektakularizace technologické destrukce založené na srovnání rozkoše a hrůzy vypovídá „představa katastrofy“ mnohé o druzích intenzivního spektaklu, které moderní publikum žádalo, a o přeměně „šoku“ v dychtivě očekávaný, stravitelný spektakl“ (Kirby, 1988: 120).

pohyb spočíval v předvedení pohybu jakožto iluze, vytvořené a řízené promítačem. Přejít od nehybného k pohyblivému obrazu akcentoval neuvěřitelnou a mimořádnou povahu samotného přístroje. Tím ovšem zničil jakoukoli naivní víru ve skutečnost obrazu.

První filmová publika už nemohou sloužit jako zakládající mýtus pro teorie upoutaného diváka. Historie odkrývá společně s kontinuitami i trhliny a my musíme vzít na vědomí, že zkušenost těchto publik se zásadně lišila od pohroužení do empatického vyprávění, jaké zažívá klasický divák. Zkušenost prvního diváctva, vřazena do historického kontextu a tradice, nepředstavuje dětinskou víru, ale zcela otevřené uvědomování si (a požitky z) iluzionistických schopností filmu. Pokusil jsem se vyvrátit tradiční chápání tohoto prvního náporu pohyblivých obrazů. Podobně jako demystifikující showman jsem zmrazil obraz davů, prchajících při projekci valčího se vlaku, a četl tento obraz nikoli myticky, nýbrž alegoricky. Toto pozastavení by nás mělo překvapit zjištěním, že na výkřiky zděšení a radosti byli dobře připraveni jak provozovatelé představení, tak obecenstvo. Reakce publika byla pravým opakem té primitivní: šlo o setkání s modernitou. Zděšení z onoho obrazu od začátku odhalovalo absenci a slibovalo pouze přízračné objekty. Vlak se s nikým nesrazil. Byl to, jak pravil Gorkij, vlak stínů; a hrozba, kterou nesl, byla obtěžkána prázdnotou.

(Tom Gunning: An Aesthetics of Astonishment. *Early Cinema and the (In)credulous Spectator. Art & Text* 1989, č. 34, s. 31–45. Podle pozdějšího vydání in: *Film Theory and Criticism*. Fifth Edition. Ed. Leo Braudy — Marshall Cohen. New York: Oxford University Press 1999, s. 818–832, přeložil Jakub Kučera.)

Citovaná sekundární literatura

- Altick, Richard D. (1978): *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- André, Jacques — André, Marie (1987): *Une Saison Lumière à Montpellier*. Perpignan: Institut Jean Vigo.
- Augustinus, Aurelius (1990): *Vyznání*. Praha: Kalich; přel. Mikuláš Levý (*Confessiones*).
- Aumont, Jacques (1987): *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press; přel. Lee Hildreth, Constance Penley a Andrew Ross (*Montage Eisenstein*, 1979).
- Barnouw, Erik (1981): *The Magician and the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Battersby, Martin (1974): *Trompe l'Œil: The Eye Deceived*. London: Academy Editions.
- Benjamin, Walter (1974): *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter Hochkapitalismus*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Doanne, Mary Ann (1985): When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed: The Moving Image. *Wide Angle* 7, č. 1–2, s. 42–57.
- Ejzenštejn, Sergej (1988): *The Montage of Attractions a The Montage of Film Attractions in: Ejzenštejn: Writings*, sv. I, 1922–1934. Bloomington: University of Indiana Press; ed. a přel. Richard Taylor. Slovenský překlad in: S. E.: *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav 1999, s. 123–127; přel. Viera Mikulášková-Škridlová.
- Fried, Michael (1980): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley a Los Angeles: University of California Press.
- (1985): Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakins' Gross Clinic. *Representations* č. 9 (zima), s. 33–104.

- Furniss, Harry (1978): *Our Lady Cinema* (původní vydání z roku 1914). New York: Garland Publishing.
- Gaudreault, André — Gunning, Tom (1989): Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Jacques Aumont — André Gaudreault — Michel Marie (eds.): *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne 1989, s. 49–63.
- Gunning, Tom (1989): Primitive Cinema: A Frame Up? or The Trick's On Us. *Cinema Journal* 28, č. 2, s. 3–13.
- (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, č. 2., s. 51–57; přel. Karla Hyánková (The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, 1986).
- Hammond, Paul (1974): *Marvellous Méliès*. London: Gordon Fraser.
- (ed.) (1978): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. London: British Film Institute.
- Hansen, Miriam (1987): Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 179–224.
- (1991): *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jenn, Pierre (1984): *Méliès, Cinéaste*. Paris: Albatros.
- Kasson, John F. (1978): *Amusing the Millions: Coney Island at the Turn of the Century*. New York: Hill & Wang.
- Kirby, Lynne (1988): Male Hysteria and Early Cinema. *Camera Obscura*, č. 17, 113–131.
- Kracauer, Siegfried (1987): The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 91–96.
- (1977): „Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser“. In: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (původní vydání 1926).
- Leyda, Jay (1960): *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London: Allen & Unwin.
- Low, Rachel — Manvell, Roger (1984): *The History of the British Film*. Sv. 1, 1896–1906. London: Allen & Unwin.
- Maltete-Méliès, Madeliene (ed.) (1984): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1991): *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Národní filmový archiv; přel. Jiří Pechar (*Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, 1984).
- Musser, Charles (1983): The Nickelodeon Era Begins. Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation. *Framework*, č. 22–23 (podzim), s. 4–11.
- (1991): *History of American Film*. Sv. 1, *The Emergence of Cinema in America*. Berkeley: University of California Press.
- Niver, Kemp R. (1971): *The Biograph Bulletins 1896–1908*. Los Angeles: Locare Research Group.
- Sadoul, Georges (1948): *Histoire générale du cinéma*. Sv. 1. *L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris: Denoël.
- Schivelbusch, Wolfgang (1979): *The Railway Journey. Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen; přel. Anselm Hollo (*Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, 1977).
- Schlüppmann, Heide (1987): Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 97–114.
- Singer, Ben (1988): Film, Photography and Fetish: The Analyses of Christian Metz. *Cinema Journal* 27, č. 4, s. 4–22.
- Smith, Albert E. — Koury, Philem A. (1952): *Two Reels and a Crank*. Garden City, New York: Doubleday.

Prameny

Gorkij, Maxim (1907): Boredom. *The Independent*, 8. srpna 1907, s. 311–12.

Filmografie

- The Black Diamond Express* (Stuart Blackton — Albert E. Smith, 1897)
Bourání zdi (Louis Lumière; Démolition d'un mur, 1896)
Electrocuting an Elephant (Thomas A. Edison, 1903)
Photographing a Female Crook (Wallace McCutcheon, 1904)
The Railroad Smash-Up (Thomas A. Edison, 1904)
Neznámý svět (Unseen World; Charles Urban, 1903)

Jacques Aumont

Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu

V Lumièrovi tedy nemusíme hledat žádný zázrak.¹ Ostatně nic z kinematografie, ani její vynález, ani žádný ze zákrutů jejích dějin, nespadlo z nebe, jak neustále odhaluje naše historizující epocha. Patnáct let po slavných člancích Jeana-Louise Comolliho, pranýřujících lineární a idealistické koncepce dějin a volajících po „materialistické“ historii filmu (Comolli, 1971/1972), tato historie nepopíratelně začala vznikat, i když je pravda, že stojí na jiných základech a do značné míry je ještě ve stadiu zkoumání archivů a exhumace dokumentů (srov. Aumont — Gaudreault — Marie, 1989).

Ať už budou budoucí pokroky historie filmových forem jakékoli (v blízké budoucnosti od nich můžeme mnohé očekávat díky pracím například Davida Bordwella či Kristin Thompsonové, nebo Jeana-Louise Leutrata, zůstaneme-li ve Francii), bude stále obtížné mluvit v historických termínech o filmu *jakožto umění reprezentace*, což také znamená v jeho vztahu k sousedním uměním. Existují samozřejmě snadno splnitelné minimální požadavky. Nikdo už nepívá písničku o jednosměrné linii původu malířství–fotografie–film a našťást ani palinodii o „pre-kinematografii“, o onom mlhavém pojmu odhalujícím „kinematografické“ postupy v tapisérii z Bayeux, ne-li dokonce u Homéra či Shakespeara. Ne tak snadné je na druhé straně oslabit význam pocitu oné *différence* (v pojetí Comolliho), jakési pomalosti či zpoždění vynálezu filmu, a to přesto, že každý dobře cítí — „materialismus“ nás k tomu nutí —, že film nebyl vynalezen ani příliš brzy, ani příliš pozdě, nýbrž ve svůj čas a že to ostatní je jen spekulace nad něčím, co se neudálo. V této kapitole samozřejmě nenabízím žádnou historii vynálezu kinematografie, a to ani letem světem. Budu se snažit v dějinách tohoto vynálezu a jeho okolností vyznačit to, co považuji za odpovědi na záhadu *différence*.

Dějiny vynálezu fotografie jsou pověstné tím, že působí ještě podivněji než dějiny kinematografie — „zpoždění vynálezu“ je u nich ještě zjevnější. Mnoho lidí se podivovalo nad tím, že ačkoli princip působení světla na určité látky byl znám již od antiky a starověkého Egypta, k objevu technicky využitelného postupu toto poznání vedlo teprve 30 či 40 století poté. Je tedy třeba rovnou stanovit, že podmínkou možnosti (samozřejmě neříkám příčinou) vynálezu fotografie byl v první řadě fakt, že v nějaké společnosti, a přesněji tam, kde se již

1/ Vybraná a přeložená část Aumontovy knihy navazuje na první kapitolu, nazvanou „Lumière, le dernier peintre impressioniste“ („Lumière, poslední impresionistický malíř“). (Pozn. překl.)