

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 ZABÍJÁCI 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 spletitý příběh s dlouhými pasážemi dialogů mezi hlavními postavami a je natočen v klasickém hollywoodském stylu. TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABÍJÁCI, 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 ZABÍJÁKŮM, 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 započetí výzkumu filmové recepce, nicméně dnes je na čase způsob, jak se píší 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 ZABÍJÁCI 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 recepce

Účelově se zde zaměřím na tři hypotézy, které měly a mají ve *film studies* značný vliv: na koncepcce Toma Gunninga, Miriam Hansenové a Timothyho Corriganova. 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 spektaklem a vyprávěním, připojuje na stranu spektaklu požadavek šoku či úžasu. Umožňuje mu to zdůraznit v celé řadě opozití 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 recepce 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 spektaklu (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 recepce / účinek na obecnost</i>	
konfrontace úžas 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 spektaklů, 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

ARANÁ MODERNÍ KINEMATOGRAFIE A POSTMODERNÍ KINEMATOGRAFIE	KLASICKÁ KINEMATOGRAFIE
<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; artikulace 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 obecnstvo</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 současné“); 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 obhájí 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 pracím 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 obecnstvo 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. Koncepce 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>		
rozptýlený pohled; roztříštěné identity	pevně daná subjektivita; sjednocená identita	rozptýlený pohled; roztříštěné identity
<i>Formální a stylové rysy</i>		
rozličné spektáky	narativní kontinuita; uzavřenost ústřední postavy; přízpusobivý 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>		
jíť 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 tezím, na kterých tyto hypotézy zakládají své argumenty.

5/ T. Corrigan rozlišuje dvě základní divácké strategie spojené se současnou filmovou kulturou: a) fragmentarizovaná domácká 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 položím 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 fragmentarosti

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 obecenstvo. 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, viděl 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 obecenstvo k tomu, aby o filmu debatovalo. (...) Pokoušel jsem se společně s Christopherem Morleyem tuto tezi prosadit v praxi. Jen co umkl 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 trásl. 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 obecenstvo, 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, nevyvrácí 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 nabídnu 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 Wellese 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 sestřám, 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 kopírovaly 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 nespílitelným 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 ZABIJÁCI 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 náležejí 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, thriller a gangsterky. K žánrům „letmého pohledu“ (*glance*) se naopak řadí akčně-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, tvořené 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 letmý pohled, je jejich základní spojení s žánry letmého pohledu více než pochopitelné.

Stává se také, že se určité varianty těchto kinematografických modů předvádění a recepce začínají 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 „letmý“ (*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) „letmý 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 přízpůsobeného jeho oku“ (s. 220); a 3) „přelétnutí pohledem“ (*scan*), jež představuje „zběžný způsob vidění, které postřehne vzorec, rozpozná rozdíly 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 užítu 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 například 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). Ponevadž 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 Hyálnková (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)
- Skvělá Ambersonová* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942)
- Takoví normální zabijáci* (Natural Born Killers; Oliver Stone, 1994)