

Na okraj Nové filmové historie*Poznámky amatérského čtenáře*Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie.**Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury.*

Praha : Herrmann a synové 2004, 528 stran, náklad neúveden.

1. O sborníku *NFH*;
2. Tři příklady podrobněji: a) Gunning, b) Elsaesser I a II, c) Cubitt;
3. Místo závěru dva úkoly: Walter Benjamin a obrazy, které nejsou uměním.

1. O sborníku NFH

Sborník *Nová filmová historie (NFH)* v první řadě dokládá, o čem není už delší dobu žádných pochyb: tematizace dějin filmu došla v uplynulých dvou desetiletích do téhož bodu jako tematizace dějin výtvarného umění; nastal odvrát od autonomního popisu a výkladu „hotového“ díla ve prospěch zkoumání podmínek jeho vzniku a jeho vnímání. Za tímto nesporně plodným obratem nestojí programová čili ideologická proti-uměleckost. Je projevem vlastní dynamiky vývoje společenských věd na přelomu 20. a 21. století. Stejně jako například malba přestala být doménou *connoisseurship* berendsonovského typu,¹⁾ zkoumání filmu se dnes více než kdykoli dříve vymyká z kompetence znalců filmového obrazu, kteří přemítali o jeho ontologii a vnitřních parametrech. Archiv zastínil plátno. A jako ve všech obrazech tohoto typu se tak stalo i proto, že archiv dnes nabízí pestřejší a nově vzrušující podívání. Bez nepřímé ale zásadní podpory dalších mistrovských děl zchudla rozprava o filmu jako umění natolik, že neláká nikoho, kdo nechce opakovat již stokrát řečené. Také historie je však disciplínou teoretickou, a jako taková se neobejde bez novosti a údernosti. Jinými slovy bez rozměru *atrakce*, který právě „nová filmová historie“ (NFH)²⁾ tak oslnivě oživila. Úzké pouto mezi NFH a současnou produkcí filmových a mediálních obrazů je nepochybné, nikoli však jednoduché. Novinkou není zapuštění umění do širšího kontextu. Už Henri Focillon a poté Élie Faure chápou umění jako součást obecné evoluce tvarů,³⁾ a pokud jde o rozměr sociologický, je jistě (a výrazně) přítomen i ve filmových ontologiích Andrého Bazina či Edgara Morina. NFH je nová svým přístupem: sleduje historickou konstrukci společnosti jako představení, které se neřídí žádnou obecnější nutností a nelze jej přehlédnout z jednoho bodu. Nabízí tak zdravou protiváhu starších evolučních koncepcí, které se přioděly sociologizujícím nátěrem a degenerovaly do triviálně apokalyptického esejismu à la Baudrillard. Na rozdíl od těchto koncepcí a „školních dějin“ je hlavním výkonem NFH promítání otevřené budoucnosti do otevřené minulosti.

-
- 1) Pro shrnutí a smysl tohoto posunu od oka k textu viz alespoň například Hayden M a g i n n i s, *The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berendson, and Beyond.* *Art History* 13, č. 1, 1990, s. 104–117 (s bohatou další literaturou uvedenou v poznámkách).
 - 2) K tomuto označení viz Petr S z c e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha : Herrmann a synové, 2004, s. 15.
 - 3) Pro komentář vztažený k filmu viz Barthélemy A m e n g u a l, *Le XXe siècle à l'écran.* *Positif* 2004, č. 523 (září), s. 55–60.

NFH rozvíjí dědictví historiografie 20. století, jejímž silným rysem, sdíleným mnoha různými proudy, je zacyklení perspektivy historie jako „učitelky života“: je-li pravda, že pochopená minulost obohacuje chápání přítomnosti, stejná implikace platí i opačně a bez porozumění pro přítomnost jako výchozí bod zkoumání nezjistíme ani to, *jakou* minulost vlastně zkoumáme. Jde přitom méně o skutečný logický kruh než o vyostřený problém zobecnění: co a v jakých podobách určuje povahu té či oné epochy, a má vůbec kterákoli epocha nějakou vlastní povahu? Nevyčerpateľnost konkrétních projevů kterékoli doby (ať už známých nebo ztracených), a tím teoretický přebytek pravdy v podobě mnoha možných zobecnění, vybízí k opatrně záporné odpovědi na druhou otázku a zároveň drobí též otázku první. Celkový obrat od životopisných dějin k neosobní materialitě jejich žívu se logicky promítá do dvou opačných tendencí, donedávna typických pro historiografii kontinentální, a zejména francouzskou: první spočívá v maximálním rozšíření historikova záběru (odtud „dlouhé trvání“ a široký zeměpisný záběr: příkladem je Fernand Braudel a jeho *Sředomoří*), druhá vychází jen z jediného případu jako průniku mnoha vnějších faktorů (viz mikrohistorie v podání Carla Ginzburga). První postup je expanzivní či odstředivý a jeho modelem jsou procesy ekonomické. Druhý postup, na první pohled přece jen tradičnější, je dostředivý a jeho modelem zůstává střet jedince a společenské moci (odtud postupný příklon mikrohistorie k antropologii). NFH sdílí jisté rysy těchto zkoumání, zároveň se však od francouzské historiografie zásadně liší, a to především přístupem k pojmu času. Tato odlišnost plyne z povahy jejího předmětu i moderního období, jímž se zabývá. Historikové školy *Annales* a jim blízcí autoři rekonstruovali skutečnost téměř jako umělecké dílo, avšak o lidských artefaktech (včetně filmu) neměli mnoho co říci.⁴⁾ NFH postupuje jinak a jakkoli vykládá film skrze archiv, pokládá lidské výtvoř za *zdroje* nového pohledu na společnost. Není proto divu, že vykazuje silnou spřízněnost s oblíbenou anglosaskou disciplínou tzv. „historických alternativ“ neboli rekonstrukcí nerozvinutých rozměrů dané dějinné situace. Tento postup, dlouhá léta kultivovaný na poli science fiction (od Dickova *Pána z vysokého zámku* po Gibsonův a Sterlingův *Diferenční stroj*), nabytí nové podoby v textech Nialla Fergusona, Martina Bunzela či Geoffrey Hawthorna, v nichž se téma dějin blíží otázkám dříve vyhrazeným logice a teorii her (k této otázce viz níže poznámky k textům Thomase Elsaessera). Právě díky této afinitě má NFH nakročeno k pochopení a využití tak specifických textů o filmu a společnosti, jakými byly úvahy Siegfrieda Kracauera a především Waltera Benjamina, jehož přímé spojení historických dat s nanejvýš extravagantní metafyzikou zůstávalo zcela mimo dosah starších historiografických proudů.

NFH se díky povaze svého předmětu ocitá na průsečíku všech jmenovaných postupů a její situace tak lze shrnout do dvou bodů: 1. zabývá se krátkým, avšak nejpodrobněji dokumentovaným obdobím dějin; 2. jejím vlastním předmětem je vznik a přijímání artefaktů, které nelze prostě jen vsadit do *zákonité* rekonstrukce společenských událostí. Filmy, které přímo vznikají jako politická propaganda se bodu druhému z velké části vymykají, ale snad do něj patří ostatní případy bez ohledu na to, zda uvažujeme film jako umění nebo jako zboží. Odtud nikoli nový závěr: jestliže se předmět zkoumání vymyká pojetí dějin jako ztělesnění obecných *zákonitostí*, nezbyvá, než rekonstruovat konkrétní *příčinné* souvislosti jeho vzniku; a příčiny nemusejí mít jednoznačné důsledky.⁵⁾ Historie se musí ptát po bezprostředních příčinách, a teprve druhotně po smyslu. Což v případě filmu znamená: nevycházet z otázky po tom, co samy pohyblivé obrazy znamenají,

4) Např. Marc Ferro, *Le film: une contre-analyse de la société*. In: Jacques Le Goff – Pierre Nora (eds.), *Faire de l'histoire. III Nouveaux objets*, Paris : Gallimard 1974, s. 315–341, je dost možná nejslabším textem celé antologie.

5) Viz Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil 1978 (přepr. vyd.), s. 107–118. Srov. tamtéž s. 119–138 o převážné zbytečnosti rozlišení mezi materiální a lidskou (tj. volní) příčinností: neliší se z perspektivy samotného výsledku.

ale ptát se v první řadě po tom jak, kdy a kde *vznikají* a jak, kdy a kde jsou *vnímány*. Oko historika se neobejde bez čtení kontextu, čímž je částečně odstraněna dualita slova a obrazu, a její místo zaujímá napětí mezi mnoha stupni obecnosti, které vyjadřují různé druhy dokumentů. Tento perspektivní posun se ale nevzdaluje jen samostatné teorii umění. Stejně tak překračuje obzor jejího tradičního a zrcadlového rubu, jímž byla kritika domněle ryzích forem z pozice té které ideologie. Dějiny (ani dějiny filmu) nelze vyložit skrze dualitu skrytých pohnutek a manipulovaného vědomí. Obrazy, jimiž se NFH zabývá, jsou nadány složitou intencionalitou, jejíž bezděčné projevy nelze ztotožnit s odhalováním svých vlastních skrytých rozměrů: jsou historickým, nikoli však klinickým symptomem.

Důrazem na vznik a vnímání obrazů se NFH blíží sociologii masového vědomí a vzdaluje obecné teorii (určitého výseku) dějin, která vždy obsahuje alespoň latentní hodnocení. Teorie tím však rozhodně nemizí ze scény a NFH není ničemu vzdálenější než historickému pozitivismu. Právě naopak: většina z třiatvaceti textů zahrnutých do *NFH* obsahuje svůj vlastní teoretický model, jehož aplikaci definuje svůj předmět.⁶⁾ Než se pustím do dalších poznámek, rád bych shrnul každý z těchto různě obecných modelů ve třech zřetelných bodech (k označení jednotlivých modelů užívám základní číslovky a jména autorů). Vynechávám tři texty ze IV. oddílu knihy, který se věnuje historii filmového zvuku. Zdá se, že historie zvuku se nepropůjčuje témuž typu teoretických postojů jako historie obrazu; o samostatné vysvětlení této odlišnosti se pokusím níže, v bodě 2.c, a to na příkladu textu Seana Cubitta. Členění knihy do ostatních čtyř obsahových oddílů jinak záměrně opomím. Stranou ponechám též evidentní rozdíly v obecnosti pojednávaných témat.

* * *

(1) Lagnyová: skloubení kultury a společnosti nemá obecný předpis; film není autonomní sférou kultury s jasným původem; sémiotika jako obor bez předpokladu jakékoli žánrové jednoty zůstává privilegovaným nástrojem filmových studií, protože je schopna propojit teoretické a sociální konfigurace.

(2) Klingerová: vztah text/dějiny lze zkoumat v rámci utopického, a přesto konkrétního programu *histoire totale* (panorama *všech* relevantních kontextů zcela různé povahy); historická analýza je neslučitelná s privilegovanou pozicí diváka, což platí i pro „teoretického“ diváka známého z ideologických analýz (srov. konstrukce „mužského pohledu“); nevyčerpatelnost *histoire totale* nevyklučuje dílčí formulace jasných závěrů, ale obohacuje historii o vědomí vždy nastávající budoucnosti, a tím o možnost znovu přeskupit zkoumaná data (neskeptická revize).

(3) Elsaesser I: rozhodnutí o povaze a hloubce současného digitálního zlomu v dějinách filmu je zcela zásadní pro samu disciplínu filmové historie (jedná se o takovou změnu povahy obrazu, která zasahuje celý kontext, jímž se zabývá NFH?); motiv rozhodnutí o povaze svého předmětu zároveň zvýrazňuje teoretický rozměr NFH; pojem „zlomu“ předpokládá (stále nanejvýš sporný) pojem „počátku“ (nemáme ovšem dost dat, která by umožnila uchopit neukončenou digitalizaci pomocí analogie s urbanizací a elektrifikací, které byly podmínkou samotné kinematografie).

(4) Altman I: pojetí filmu jako textu ustupuje novému chápání kinematografie jako vícerozměrné makro-události bez ostré hranice vnitřku a vnějšku; otázku „co je film?“ nahrazuje otázka „co se děje kolem filmu?“; oko nemá automatickou prioritu před uchem a situací těla.

(5) Gunning: popularita kinematografie těžší ze schopnosti přinášet bezpečné vzrušení: působivost filmu plyne právě z jeho přiznané iluzornosti; filmová „atrakce“ přináší slast tím, že naplňuje

6) Nutným doplňkem této rozmanitosti jsou společná východiska. Záložka přebalu knihy shrnuje tyto styčné body v pěti základních formulích, k jejichž pregnantnímu znění není na tomto místě co dodat.

citový prostor, který vyprázdnilo průmyslové odcizení (Benjamin, Kracauer); vztah kinematografie a slasti není převoditelný na estetickou analýzu umění.

(6) Aumont: výraz „kinematografie“ označuje soubor prvků, jimž je vlastní různá, ale vždy silná kontinuita s předešlými historickými situacemi; ke zkoumání se nabízejí proměnlivé vztahy oka, jež vnímá v rámci kulturně osvojených čili historicky kontingentních schémat, k procesu „znehýbnění“ diváka před plátnem; situace oka a těla filmového diváka má dlouhou historickou genezi, je však nadále nepřenositelná do dnešní podoby vizuálního soukromí (počítačové hry, televize).⁷⁾

(7) Singer: velkoměstský půdorys modernosti je bezprostředním předchůdcem i půdou filmu jako intenzivní stimulace smyslů; účinek filmu vychází z destrukce předmoderní zkušenosti: pozornost je rozptylována množstvím i silou podnětů, které znemožňují postupné zobecnění; filmový šok se stává součástí výcviku k životu mimo kino.⁸⁾

(8) Rabinovitzová: filmy-jízdy jako model obecné zkušenosti i specifické slasti; tento model slučuje dvě epistemicky protikladné stránky divácké situace: klíčovou roli tělesnosti a potlačení role vlastního těla díky orientaci na plátno; film jako součást aparátu, vyvolávajícího silné emoce nikoli zápletkou a včítáním do postav příběhu, ale přemírou současných stimulů (bombardování místo dojmavého pohnutí).

(9) Musser: produkce filmu a způsob, jímž film rekonstruuje skutečnost, jsou úzce propojeny a jejich působení je vzájemné; přísně lineární vyprávění, paralelní montáž a různé formy komentáře nahrazují od roku 1907 „sestavování“ konvenčních modulů proto, že jasnější společný čas příběhu vtahuje do děje libovolného diváka bez ohledu na příliš úzké kulturní znalosti; větší pestrost vyprávění v rámci jednoho filmu předpokládá (zdánlivě protichůdný) pojem „standardního“ diváka.

(10) Elsaesser II: zrození filmu nebylo logicky ani historicky nutným procesem a jeho eklektický půdorys znemožňuje předpovídat další vývoj; již od Lumièra lze tuto situaci vystihnout pojmem virtuality, který se liší od pojmu (v budoucnu realizované) možnosti; tematizace virtuální situace vnáší do historie úvahy o nerealizovaných alternativách, které přispívají k zároveň úplnější i neuzavřené rekonstrukci historie faktické: doplnění samotné historie o imaginární rozměr ukazuje nedostatečnost opozice mezi (tzv.) imaginární a (tzv.) realistickou linií dějin filmu⁹⁾

(11) Hansenová I: předklasický a post-klasický film nesdílí jen silné sepětí se širším kulturním kontextem: oba se vymykají ideologické analýze ideálního diváka (ať už jde o analýzu sémiotickou, nebo psychoanalytickou); uzavřený pojem filmového diváka nestačí k analýze filmové veřejnosti, jejíž zlomkovitost se vymyká dualitě vědomých a nevědomých prvků; širší pojem „veřejnosti“ si přitom drží svůj utopický rozměr.

7) Zejména první část Aumontova textu (jedná se o kapitolu z Aumontovy samostatné monografie) se opírá o návraty k různým momentům dějin malířství a je v celém sborníku nejbližší tradiční teorii filmového obrazu. Autorův klíčový pojem „proměnlivého oka“ mi není zcela jasný a nemohu jej komentovat.

8) Na okraj: Singer se opakovaně dovolává Simmela, Kracauera a Benjamina. Pro Benjamina vrcholí moderní destrukce zkušenosti první světovou válkou jako masovým projevem „nového barbarství“.

9) K Elsaesserovu pojetí *counterfactual history* viz níže v bodě 2.b. Překlad výrazu *counterfactual* je beznadějný úkol. Níže se vrátíme ke dvojímu kontextu, v němž je používán. V kontextu logiky se v Čechách běžně užívá prostý přepis „kontrafaktuální“. Tento výsledek je smutně podobný výrazu „multikulturální“ (tj. „mnohokulturální“) a nebere ohled na to, že *factual* přeložíme spíše výrazem „faktický“ než „faktuální“, *cultural* spíše „kulturní“ než „kulturální“ (ani *logical* nebo *multilateral* nepřekládáme „logikální“ nebo „mnohostrannální“). Zároveň je ale pravda, že překlad typu „protifaktický“ nedává valného smyslu a na půdě logiky by způsobil zbytečný zmatek. V kontextu historie lze naštěstí použít opisů typu „historické alternativy“. Někteří lidé to vše pokládají za zbytečnou starost, protože lidstvo přý stejně vyhyne do roku 2060.

(12) Staigerová: periodizace filmové historie se nemůže řídit zlomy ve vývoji technologie; dějiny vnímání filmů představují současnost různých způsobů vnímání, které oscilují mezi jen teoreticky opačnými póly upřeného zraku a letmého pohledu; žádný z těchto pólů trvale nepřevládá (ani v rámci jednoho večera) a stejně nemožná je volba mezi sociální a fyziologickou podmíněností popisovaných afektů.

(13) Hansenová II: chápání „klasické kinematografie“ jako systému je projevem nadhistorických aspirací samotného modernismu; na pozadí vyloučené nahodilosti je klasická kinematografie nejen součástí i symptomem modernity, ale též médiem její sebereflexe; klasická kinematografie tíhla spolu s modernitou k univerzální narativní formě; univerzální vyprávění však pohlcuje svůj ohraničující modernistický celek: rozpad této formy má proto zjevnou, nikoli však plně zákonitou povahu.

(14) Elsaesser III: kinematografii v současném stavu krajní rozmanitosti nelze uchopit teorií, ale skrze konkrétní příklady, jejichž povaha je otevřeně hybridní a plná odkazů či narážek; odkazy na jiná díla vyvažují dezorientaci, kterou divák zakouší na rovině expresivního a neperspektivního obrazu; tento obraz je uzavřen sérií vnitřních deformací, nikoli vepsáním do soudržného (klasického či moderního) vyprávění.

(15) Hediger: historie filmových upoutávek sice není zmenšenou kopií historie filmu, ale vykazuje obdobnou strukturu rané – klasické – současné etapy; současná a raná etapa se podobají z hlediska oběhu filmů i upoutávek na filmy; opakování rysů rané etapy v etapě současné je posíleno (nikoli determinováno) sklonem k opakování a serialitě, který se samostatně projevuje v rámci rané i současné etapy.

(16) – (18) Historie filmového zvuku: viz níže bod 2.c týkající se (18) Cubitta.

(19) Gaudreault a Marion: kinematografie se rodí jako nová konfigurace staršího kódu a následně emancipuje jako kód přebíraný a modifikovaný novějšími médii; tyto fáze nejsou specifické pro kinematografii; každé médium se utváří pře-kódováním starších vztahů mezi různorodými prvky (kinematografie např. rekóduje fotografii a literární vyprávění).

(20) Uricchio: moderní médium filmu zůstalo z hlediska globálního působení podobně nahodilé a diskontinuální jako nehybná fotografie nebo malované plátno; časovým rozměrem filmu je následnost, jeho živlem izolace: od vynálezu telefonu v roce 1876 se obraz zpožďoval za zvukem; až televize se přiblížila masové výrobě simultánního vnímání (svět v přímém přenosu dokládá bezprostřední závislost médií na technologii).

(21) Garnarcz: vývoj od filmu v rámci varieté k filmu jako náhradě varieté je spoluurčen kulturně, společensky a ekonomicky; toto mnohonásobné podmínění ale nenabízí automatický recept na celkový intermediální vzorec včetně vylíčení vztahů filmu a divadla; formy vyprávění zde působí jako další neredukovatelný faktor.

(22) Hicketier: nerozhodnutelnost vztahu mezi dějinami televize a dějinami filmu; klasický film svět rekonstruoval, televize jej přenáší k divákovi; také televize se však vyvíjí od shrnující zkratky světa ke kaleidoskopu programů.

(23) Zielinski: romanticky laděné zápisky, zásadně odmítající historii médií (včetně NFH) ve prospěch polomystických, nesystematických spekulací o „hlubinném čase civilizací“; bujení nových médií je kuriozitou typickou pro 20. století a příští věda o médiích prozkoumá usazeniny tohoto překotného procesu; historie médií nastoupí jako další z mnoha tváří, kterou nám již od presokratických myslitelů nabízí *historia naturalis*, která zkoumá „rozhraní“ čili přesahy a nikoli obsah různých historických období-usazenin (srov. s. 516: „jako raný heuristik rozhraní se stane předmětem pozornosti Empedoklés – jeho velkorysé myšlenkové úsilí je podnět, který nás provází celými dějinami“; vzletné a smělé tvrzení, mimo jiné proto, že na základě částečně dochovaných textů nikdo z „nás“ přesně neví, v čem vlastně „velkorysé myšlenkové úsilí“

spočívalo;¹⁰⁾ Zielinski zvolil Empedokla proto, že podle legendy skočil do Etny, k níž o více než dvě tisíciletí později cestoval Athanasius Kircher a nejnověji také sám Zielinski, jenž označuje turistiku za „kartografii technického dívání se, naslouchání a kombinování“: Empedoklovo jméno má dnes ve svém štítu i jeden bar v Syrakusách, takže na „hlubinném čase“ určitě něco bude a výlet na Sicílii musí být pro zájemce o historii médií nanejvýš instruktivní).

* * *

Většina příspěvků *NFH* tedy jasně reflektuje svůj předmět spolu se svou vlastní historickou situací. Nejde přitom o historismus staršího typu. Je-li pravda, že každá rozprava získává smysl na pozadí konkrétní společenské situace, pak tato pravda platí též pro toto tvrzení samo. Budoucí změny proto promění i pohled na minulost, která nabývá proměnlivé povahy. Hledisko, z něhož se na minulost díváme, je vždy do jisté míry nahodilé, není však libovolné. Je zjevné, že texty zahrnuté do *NFH* zpochybňují pevnou periodizaci dějin filmu, zároveň však připouštějí analogičnost raněho období těchto dějin se současnou situací. Snaha sestrojít tuto *analogii* na základě přesných dat jde tedy ruku v ruce s *atmosférou* spojení konce s počátkem. Výraz „atmosféra“ zde jistě nemá evokovat vágnost a nesouvisí se spekulacemi o „duchu doby“. Měl by naopak označovat „neduchovní“ a dokumentární víceznačnost, tj. možnost většího počtu stejně přesných nebo alespoň přesvědčivých vysvětlení téhož fenoménu (zřejmě obdobně užití výrazu „atmosféra“ obsahuje text Dudleyho Andrewa, který cituje Petr Szczepanik ve svém „Úvodu“, s. 27).¹¹⁾ Tato mnohost stejně přesných vazeb implikuje též možnost změny směru již ustavených kauzálních spojení: zejména tam, kde je spojení mezi příčinou a účinkem ryze formální a nijak materiální, tedy tam, kde jsou kauzálně spojeny prvky zcela odlišné povahy (např. technický vynález jako příčina změny vnímání), mohou být příčiny a účinky uvažovány v opačném pořadí (viz třeba Musser, snad také Lagnyová).

Tuto metodologickou pružnost lze chápat jako přednost: budování kauzálních konfigurací nahrazuje neprůkazný předpoklad obecných zákonů dějin. Můžeme ji však vnímat též opačně, tj. jako důvod k odvržení nejen zákonitého, ale dokonce i kauzálního výkladu. Razantní aplikaci tohoto druhého přístupu předvádí ve svém prvním textu Elsaesser, jenž rozbíjí pojem počátku (a skrze něj příčiny) s odkazem na Foucaultovu popisnou archeologii (s. 119). Tento odkaz si zaslouží bližší pozornost, stejně jako několik dalších textů, které nás nutně vedou až k úvahám o tom, není-li nakonec korelace raněho a současného stavu kinematografie či médií stejně svazující jako nosná. Reflexe současné situace jako východiska historického bádání vede často k nepochybnému, ale nebezpečně obecnému vzorci: dnešní situace je *jiná*, než byla situace moderní či klasická (hollywoodská standardizace vypravujících obrazů), *a tím se podobá* mnohem pestřejší situaci ranějšího období. Nepochybně. Společenská situace je však naprosto odlišná zejména z hlediska relevantní polaritý „veřejného a soukromého“. Naopak řada technických parametrů i způsobů vyprávění zachovává až překvapivě silnou návaznost na klasické období: nová technika zřejmě nepřinesla žádné zásadně nové formy vyprávění. Nástup digitalizace, který lze pokládat za jeden z mála případů úplné proměny daného média, se dotkl jiných oborů mnohem více

10) Poznámka opravdu na okraj: zájemce o shrnutí současného stavu bádání lze odkázat na článek Catherine Osborne, Rummaging in the Recycling Bins of Upper Egypt: A Discussion of A. Martin and O. Primavesi, *L'Empédocle de Strasbourg. Oxford Studies in Ancient Philosophy* 18, 2000, s. 329–356.

11) Právě atmosférické jevy jsou už od antiky a zejména od Epikúrova *Listu Menoikeovi* exkluzivním polem situací, které připouštění *několik stejně platných* vysvětlení; za tento exkurz se omlouvám, nakazil mě Zielinski.

než kinematografie.¹²⁾ Po prvních pěti letech nového století není nadvláda velkých studií hollywoodského typu ohrožena pestrostí nových stylů tvorby a distribuce, ale svou vlastní a potenciálně sebevražednou strategií kasovních trháků (*blockbusters*). Snahy vysvětlit tuto strategii právě reakcí na post-klasickou krizi jsou přitom spekulativní a nemají příliš velkou faktickou oporu. Dnešní ohrožení velkých studií plyne z větších nákladů na *jeden* film; současně jsme svědky toho, že digitální prvky kinematografie jsou pouze vepisovány do této strategie, ať už jde o využití morfinu, či nových technik střihu. V této situaci, kterou dokonale ztělesňuje trilogie PÁN PRSTENŮ, lze tvrdit, že například TITANIK je opakovatelný snáze než BLAIR WITCH PROJECT. Novinkou je spíše strategie televizí typu HBO, jakkoli i v tomto případě může jít o jakýsi „model Rogera Cormana“ s větší růzností vyšších investic. Technika, společenské vnímání obrazových forem, ekonomie. Tyto tři momenty se společně vymykají klasickému období, ovšem kinematografie nepřestává napodobovat jeho výsledky včetně dříve okrajové tvorby žánrové. Toto napodobování zároveň nepřestává odkazovat k otázce novosti a módy, jejíž historicko-antropologický rozměr začala NFH zpracovávat nanejvýš slibně. Jisté úskalí může být v tom, že film prostě tihne k tomu být uměním a na poli umění vždy platí, že klasická období obsahují zárodky libovolných extrémů, avšak nikoli naopak. Dnešní NFH má však každopádně budoucnost jako součást zkoumání historie, bez ohledu na to, jak dopadne sama kinematografie.

2. Tři příklady podrobněji:

a) Tom Gunning: *Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák*

Gunning nevychází jen ze samotné kategorie úžasu; doplňuje ji tematizací víry. Jedná se především o víru ve skutečnost obrazu neboli diváckou důvěru, jejíž půdorys je shodný s platónskou definicí mínění, které nerozlišuje mezi věcmi a obrazy věcí, a liší se tak od vědění, které poznává obrazy *jakožto* obrazy. Divácká důvěra je kategorií jasně odlišnou od víry ve skutečnost, která promlouvá skrze obraz, což je ve většině historických situací víra náboženská. Filmy jsou, zhruba řečeno, obrazy pro diváky *s důvěrou, ale bez víry*, podobně jako fotografie nebo malba 19. století. Úžas doplňuje tuto důvěru o rozměr typický pouze pro sledování filmu. Plátno či fotografie budí úžas v mnohem slabší míře a divák na ně reaguje identifikací zobrazeného předmětu nebo situace. Úžas je spjat s vnímáním pohybu a prudké změny: divák není vystaven jednorázovému setkání s předmětem, ale příjemně děsivému šoku, jehož intenzita se v čase stupňuje (stupňování probíhá kumulací okamžiků, nikoli postupným růstem napětí). Raný film tak patří do rodiny atrakcí, nikoli moderního umění 18.–19. století, alespoň pokud platí, že cílem moderního uměleckého díla je vést diváka k nezaujaté kontemplaci krásy. Na rovině záměru není intimním ekvivalentem filmu fotografie, ale Baudelairova či Rimbaudova poesie s úsilím o „rozrušení všech smyslů“. Zjednodušení umění na vztah ke kráse předmětu a filmu na vyvolání prudké reakce v divákovi je jistě napadnutelné, ale v krátkém prostoru Gunningovy studie má své přednosti (výsledný kontrast je jasný a působivý). Charakteristiku umění a kontemplace, skrze níž je divák pohlcen předmětem, avšak zároveň vylučován ze soběstačného prostoru malby, si Gunning vypůjčuje ze slavné knihy Michaela Frieda o „pohlčení a divadelnosti“ jako dvou rysech malby 18. století: duše

12) Velká otázka: jakou roli zde hraje fakt, že před-digitální éra vyzkoušela pravděpodobně všechny viditelné tvary, které mají *komerční* využití? Např. digitální morfin je technicky vzato největší novinkou zhruba od roku 1960. Na plátně se ale projeví jen jako dokonalejší verze starších a méně přesvědčivých pokusů. Post-klasická éra zdůrazňuje krajní (obrazovou) plynulost na straně jedné a krajní (stříhovou) přetřítost na straně druhé, ale samo napětí těchto polů prochází všemi obdobími kinematografie.

diváka se vpíjí do prostoru, s nímž není spojeno jeho tělo (příkladem, který přebírá i Gunning, je malba Jeana-Baptisty Greuze).¹³⁾ Sám Fried rozšiřuje v pozdějších knihách pole svého zájmu na 19. století a po „Courbetově realismu“ analyzuje „Manetův modernismus“.¹⁴⁾ Manet je vykládán v kontextu celé „generace 1863“ a v návaznosti na francouzskou tradici soběstačného prostoru malby. Manet provádí další posun směrem k anti-divadelnosti (*anti-theatricality*). Tento posun nemíří ani tak ke zrušení polarity divák – plátno, jako spíše k jejímu vyhocení, a tím k posílení *absence* jakékoli intence plátna upřeně k divákovi. Manetův obrazový prostor jako by už nebral ohled na samotný proces pohlcení či pohroužení pozorovatele, jakkoli obsah plátna určité stopy ohledu na diváka přece jen podržuje (viz *Manet's Modernism*, kap. 4). Manet zároveň promítá do obrazu svou vlastní tělesnou přítomnost, nikoli skrze autoportrét (obraz „já“), ale skrze figury, které stojí uvnitř obrazu a jednájí bez zájmu o diváka (viz důstojník velící popravčí četě v *Popravě císaře Maxmiliána*). Friedovy práce publikované od šedesátých let do současnosti vřazují tyto posuny do širšího vývoje ryze moderního výtvarného umění, jehož dlouhá cesta započatá v 18. století vrcholí minimalistickými díly ze šedesátých let století dvacátého. Friedova dlouhá řada analýz je nanejvýš impozantní a jeho (často implicitní) polemika s modernismem podle Clementa Greenberga by vydala na mnoho samostatných studií.¹⁵⁾ Ve zcela jiném kontextu Gunningova textu se ale nabízí odlišná otázka: může-li např. Greuzeho malířská strategie z 18. století, která směřuje k tomu, aby vyloučila divákovo pohroužení do obrazu, sloužit jako velmi ilustrativní *opak* postupů raného čili „atraktivního“ filmu, je opravdu jisté, že totéž platí o časově mnohem bližším Manetovi nebo, ze zcela jiného úhlu, o plátnech impresionistů a J. M. W. Turnera? Na rozdíl od malby 18. století podle Frieda nespolehá raný film podle Gunninga na pomalu sílící vtahování diváka do výjevu, jehož struktura tento vstup nepředpokládá, nýbrž na prudký oscilační pohyb přitahování a odpuzování. Tento raný model šoku jako by předjímal pozdější afektivní půdorys hororu, ale v mnohem mírnější, přesto však zřetelné podobě jej můžeme aplikovat na setkání s plátnem jakým je například Manetův *Mrtvý toreador*. Lze jistě namítnout, že tento příklad je zvláštní spolupůsobením stylu a prostoru Manetovy malby na straně jedné a námětu, jímž je mrtvé tělo, na straně druhé. Stejnou námítku vlastně obsahuje Gunningův odkaz k jinému malířskému dílu, jímž je *Gross Clinic* Thomase Eakinse. V poznámce 18 na straně 159 odkazuje Gunning v souvislosti s touto malbou na další text Michaela Frieda a výslovně vztahuje Friedovu interpretaci Eakinsova zobrazení otevřené rány operovaného pacienta k otázkám „estetiky atrakcí a jejího vztahu k odpudivosti“. Jde o malbu vyvolávající dvojnásobný šok podobný tělesné reakci diváků raného filmu. Už sám název Friedova textu¹⁶⁾ ale naznačuje, že síla rozebíraného obrazu plyne z napětí mezi figurou a rozkladem figury: mučivá doslovnost zachyceného rozkladu přitom symbolizuje vnitřní rozklad moderního malířského realismu, který je rubem dlouhého historického procesu, jemuž Fried věnoval své tři výše citované knihy. Ze zcela jiného úhlu bychom mohli účinek blízký filmové atrakci připisovat též impresionistům nebo Turnerovi: stačí se podívat na jeho malbu *Rain, Steam and Speed* (dnes v londýnské Národní galerii) a Lumièreově lokomotivě

13) Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley : University of California Press 1980 (viz Gunning, s. 158). Kratší podobu hlavní teze obsahuje Friedův článek: *Absorption: A Master Theme in Eighteenth-Century French Painting and Criticism*. *Eighteenth-Century Studies* 9, 1975/76, č. 2, s. 139–177.

14) Michael Fried, *Courbet's Realism*. Chicago : University of Chicago Press 1990; T ý ž, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago : University of Chicago Press 1996.

15) Pro předběžné shrnutí Friedova podniku viz např. Stephen M u l h a l l, *Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism*. *British Journal of Aesthetics* 41, 2001, s. 1–23.

16) Michael Fried, *Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces*. *Representations* 1985, č. 9, s. 33–104.

vyvstane v jistém ohledu důstojný soupeř. O jaký ohled by ale přesně šlo a jak hluboko by mohla případná blízkost sahat?

V případě filmu šokuje diváka *dokonalost výsledné iluze*, aniž by ji pokládal za výsek zobrazené skutečnosti: „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“ (s. 153). Gunningův rozbor je přesvědčivý a na první pohled prohlubuje kontrast mezi filmovým úžasem a působením malby nebo divadla natolik, že jejich srovnání prostě ztrácí smysl. Filmový šok je vyvolán realitou iluze samé: klíčový vztah se ustavuje mezi iluzí a technikou, která ji vyvolává, nikoli mezi iluzí a jejím nefilmovým referentem. V tomto ohledu se filmová atrakce zcela zásadně odlišuje od starších představení typu anatomických amfiteátrů v 17. století, v nichž byly inscenovány veřejné pitvy: v ohnisku představení prostě *bylo* mrtvé tělo. Na druhé straně nelze opominout fakt, že i filmová atrakce táhne diváka k předmětu, že filmový obraz pohlcuje diváka zároveň sám o sobě a s ohledem na obsah představení, čímž se vztah iluze a atrakce uvolňuje. Gunning tvrdí, že ranému filmu vévodí atrakce a iluzorní exhibice, na rozdíl od pozdějšího filmu, v němž se prosadí vyprávění a divák se stane skutečně divákem čili voyeuem (viz s. 157–158). Vývoj podmínek filmového představení toto tvrzení jistě potvrzuje. Sám vnímaný obraz se ale (tím spíše je-li vnímán jako iluze) mísí se zcela individuální fantazií diváka, a to tím lépe, čím je iluze dokonalejší a za druhé čím více se vzdaluje předvádění pohyblivých výtvorů člověka (vlak, kočár). Souhra filmového obrazu a nové techniky je nepopíratelná, ovšem vstup člověka na plátno mění situaci dost podstatně a užaslá reakce při pohledu na lidskou (i zvířecí) figuru není patrně ani v raném filmovém období zcela stejná jako v případě zachyceného vlaku. Živá figura posouvá těžiště od iluze k obsahu iluze. A také v tomto bodě se film liší od starší i soudobé malby, která je svobodnější pokud jde o možnost soustředit se na analýzu vnímání a posunout ji do středu hotové malby tak, jak to činí již zmínění impresionisté nebo Turner. Malba však zůstala u analýzy přirozeného vnímání, tedy u funkce lidského oka a jeho vztahů k přirozeným rozměrům vnímaných věcí. Blízkost filmu a malby se nakonec omezuje na divákovo zkoumání iluze bez víry. Ve filmu je vše od počátku jinak: estetika filmových atrakcí by byla sotva možná bez toho, že už ve světě raného filmu ztrácejí věci své přirozené rozměry a že film není na rozdíl od impresionismu či Turnera analytický, ale naopak pokřivující a rozptylující. Velké měřítko Lumièrových projekcí, jakkoli je lze označit za „grandeur naturelle“,¹⁷⁾ tento rys podle všeho jen posilovalo.

Gunning má tedy jistě pravdu a pohyblivý obraz je spojen s odstraněním spíše než prohloubením iluze: pohyblivý filmový obraz, který na rozdíl od malby není a nechce být médiem estetické kontemplace, „zničil jakoukoli naivní víru ve skutečnost obrazu“ (s. 164). Jiná věc je, že taková víra ve skutečnosti nikdy neexistovala. Co bylo naopak základem značné části tvorby obrazů ve všech před-filmových epochách byla víra v *účinnost* obrazů, ať už jde o ryzí schopnost *pohnout* diváka, anebo složitější vztahy mezi divákem, obrazem a zásadně neviditelným předmětem víry, k němuž se divák skrze obraz vztahoval. Na tomto místě je zbytečné pokoušet se o shrnutí více než bohatých dějin obrazu, který není primárně uměním v muzeálním slova smyslu, a stejně tak stačí jen připomenout staleté a velmi pestré spory o idolatrii, nemluvě o korelativním pokušení extrémního ikonoklasmu: právě toto pokušení, ožívající znovu a znovu od Byzance až po alžbětinskou Anglii, osvětluje historii obrazu vzdáleným, ale tím jasnějším světlem. Což vše jen potvrzuje, že NFH

17) Viz s. 152 a pozn. 6. Upravil jsem „grandeur naturelle“ na „grandeur naturelle“, protože jinak mi to nedávalo smysl (což je na druhou stranu běžná situace a nejspíše mi zase něco uniklo).

vrací film do dějin, a to i tam, kde probírá působení filmu na individuálního diváka jakožto příslušníka moderního městského davu.

Gunning probírá samu účinnost pohyblivého obrazu i celkový kontext filmové atrakce se zjevným požitkem i erudicí. Má poslední poznámka proto jen naváže na předešlé řádky o filmu a malbě. Na s. 158, z níž jsem vyšel proto, že na ní Gunning cituje Michaela Frieda, vstupuje do textu *curiositas* čili zvědavost, na niž se Gunning odvolává proto, aby vytvořil působivý – byť poněkud anachronický – kontrast právě vůči Friedovu pojetí modernosti na poli malby 18. století. Zatímco například Greuzeho malba se na diváka nejen neobrací, ale ostentativně a důsledně jej „přehlíží“, raná kinematografie po divákovi sahá zcela nepokrytě: probouzí jeho zvědavost čili žádost očí, zkrátka *curiositas*. Takto se *curiositas* objevuje na scéně Gunningova textu, na níž pak nejen zůstane, ale posune se na předscénu a zahájí závěrečný oddíl nazvaný „Rozptýlení a ambivalentnost šoku“: „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, vyostřilo“ (s. 160). Zmíněné vyostření souvisí s novou městskou krajinou a dosud nebyvalou koncentrací osob, kapitálu a techniky. Kvantita se zde mění v novou kvalitu. Přesto se zdá, že si moderní *curiositas*, významný faktor odlivu očí od kontempace k atraktivní zábavě, podržuje své dávné rysy: již podle Augustina „diváka přitahuje k nehezským výjevům jako jsou znetvořené mrtvoly“ (s. 158). V té míře, v níž staví šok z ohyzdnosti nad kontemplaci krásy, raná kinematografie nachází svůj „dlouhotrvající“ historický kontext. Moderní velkoměsto jako by si podržovalo něco z afektivního půdorysu duše. Určit co přesně by znamenalo sestrojiti historii zvědavosti a teorii zvědavosti i úžasu, což na tomto místě nelze.¹⁸⁾ Přesto snad neuškodí připomenout, že tyto dějiny sahají hodně před svatého Augustina, a to nejméně nějakých osm staletí. Oba póly neblahé zvědavosti, naznačené v Gunningově textu, nacházíme výslovně v Platónově *Ústavě*. První z nich, zvědavost jako neurčitá touha po *jakékoli* rozptýlující podívané, tvoří v 5. knize tohoto dialogu protipól touhy po soustředěném vědění (475d–476b). Druhá, zvědavost jako touha po nevšední čili *šokující* podívané, spojené se sklonem k barvitě zvrácenosti a rozkladu, je popsána velmi názorně v knize 4 (439e–440a) a pro svou zřejmou souvislost s „odpornými, nepěknými ohavnostmi“, citovanými Gunningem na s. 159, může být vhodnou tečkou za touto částí našich poznámek (překlad František Novotný):

„Ale jednou jsem cosi slyšel a věřím tomu: že prý Leontios, syn Aglaiónův, vrací se z Peiraiea po vnější straně severní zdi a zpozorovav, že tam u kata leží několik mrtvol, měl chuť se na ně podívat, ale na druhé straně současně cítil odpor a odvracel sám sebe od toho; chvíli prý s sebou bojoval a zahaloval si obličej, ale konečně, přemožen žádostivostí, rozevřel si násilně oči a přiběhnuv k mrtvolám zvolal: ‚Tu máte, zatracenci, nasyťte se toho krásného divadla!‘“

A tečka za tečkou, včetně trochu nejisté pointy: Platón, stejně jako Gunningem citovaný Augustin, chápe chorobné sklony zvědavosti jako hrozbu pro vnitřní stavy duše. Gunning, který se primárně nezabývá individuální morálkou, ale raným filmem v jeho společenském kontextu, převádí atrakce jako rozptýlení davové. Jedním z ústředních *textů*, o které se přitom opírá, je Kracauerova úvaha

18) Pro takový (spíše ojedinělý) pokus viz třetí část rozsáhlé studie: Hans Blumberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt : Suhrkamp 1966 (a následná rozšířená vydání, z nichž vychází též angl. překl. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, MA : MIT Press 1983. K otázce a historičnosti „úžasu“ viz alespoň souhrnný (byť na středověk zaměřený) článek: Carolyn Walker Bynum, Wonder. *American Historical Review* 102, 1997, č. 1, s. 1–26. Podobně laděné zkoumání a jiný materiál nabízí Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago : Chicago UP 1991, čerstvě vydaný v českém překladu S. Greenblatt, *Podivuhodná vlastnictví: zázraky Nového světa*. Praha : Karolinum 2004. Dodejme, že srovnání NFH s „kulturní poetikou“ Greenblattem inspirovaného „nového historismu“ se přímo nabízí.

„Kult rozptýlení“ („Kult der Zerstreung“).¹⁹⁾ Paradoxní a ironickou povahu tohoto slovního spojení („kult“ a „rozptýlení“ jsou protiklady z hlediska víry i tradiční estetiky) osvětlují hned první věty textu, které bychom dnes označili za hodnotící popis přechodu od kina k multiplexu. Obludně doslovný překlad mluví za všechny komentáře: „Velké filmové domy v Berlíně jsou paláce rozptýlení; označovat je za kina by bylo urážlivé. Kina jsou početná už jen ve Starém Berlíně a na předměstích, kde slouží místním obyvatelům, a dokonce i zde už jejich počet klesá.“ Kracauer popisuje úpadek skrze expanzi, která je vlastní tváří modernosti. Hlavní rysy *rané* kinematografie podle Gunninga jsou pro něj příčinami *úpadku a konce* raného dětství filmu: „včlenění filmu do soběstačného programu [tj. do kontextu atrakcí] jej zbavuje veškerého účinku, který by býval mohl mít. Už není samostatný, ale je vyvrhnutím určitého druhu revue, která nebere ohledy na jeho zvláštní způsob existence.“ Šok zde neplyne ze setkání s dokonalou iluzí filmu, ale z rozbití této iluze skrze juxtapozici s variétní pestrostí skutečného povrchu. *Atrakce* (tvrdí Kracauer) *filmovou iluzi nenásobí, ale naopak vysávají*. Nevysává pak ale Gunningova teorie Kracauera, mimo jiné díky obratným piruetám v čase? Kracauer popisuje situaci velkoměsta v roce 1926. Gunning cituje Kracauera v rámci své teorie rané kinematografie před nástupem převážně narativního filmu, hned vedle textu Maxima Gorkého z roku 1896. Mám v tom trochu zmatek, což je afekt asi adekvátní. Každopádně jsem Gunninga četl s potěšením a jeho výklad vztahu mezi filmem a iluzí je výborný.

b) Thomas Elsaesser I: *Historie rané kinematografie a multimédia: Archeologie možných budoucností?*

II: *Louis Lumière – první virtualista kinematografie?*

Oba Elsaesserovy texty jsou skvělou syntézou historie a teorie; oba se pohybují v rozpětí mezi dvěma zdánlivě protikladnými póly možnosti a minulosti. Pokud chápu autorův záměr, netýká se jen tvaru *rané a zároveň* současné kinematografie, ale sahá až k základu historiografie jako takové. V tomto smyslu lze tvrdit, že Elsaesser plně tematizuje samotný odvrát NFH od předešlých schémat dějin filmu. Nejde o to, že by tím zvyšloval *raison d'être* celého proudu, protože všechny příspěvky zahrnuté v *NFH* mají vlastní teoretický rozměr. Elsaesser je prostě ve svém pojetí teoretického půdorysu NFH nejradiálnějším. Jeho dva příspěvky se navíc skvěle doplňují, aniž by však říkaly totéž:

Elsaesser I zpochybňuje teleologii dějin filmu, a to skrze zpochybnění pojmu počátku. Elsaesser II zpochybňuje historii zúženou na přepis toho, „co se skutečně stalo“, a vybízí k doplnění historikovy práce o virtuální či alternativní rozměry (tedy o rozměr *counterfactual history*).

Toto shrnutí volá po okamžitějším zpřesnění, a to počínaje terminologií: pojem virtuality zjevně odkazuje k aktualizaci, rozhodně však neobsahuje kauzální schéma budoucího uskutečnění dřívější možnosti. Řečeno školsky: v tematizaci historických alternativ, které zůstaly (v tomto světě) až na jednu neaktualizované, nejde o to, že by se aktualizovala možnost, která směřuje k účelové příčině, čímž naplňuje pevně daný horizont. Historickou aktualizaci však nelze redukovat ani na kauzalitu čistě účinnou, protože ji utvářejí lidé, kteří mají i alternativy aktivní a *individuální* zájem.²⁰⁾ Odtud možnost smířit virtuální rozměry dějin s výzvou k odmítnutí historické teleologie.

19) Viz G u n n i n g, s. 162–163. Kracauerův esej *Kult der Zerstreung. Über berliner Lichtspielhäuser* vyšel poprvé ve *Frankfurter Zeitung*, první ranní vydání 4. března 1926. Pro další vydání i anglický překlad viz Gunningova bibliografie.

20) Viz P. V e y n e, c. d., s. 222.

Je tedy logické, že se Elsaesser dovolává Foucaulta a jeho archeologie, kterou můžeme definovat jako popisnou vědu o vztazích mezi různorodými prvky. Zájem o virtuální rozměry dějin není jen snahou dát promluvit dosud umlčovanému. Je mnohem spíše snahou o nový projev složený z původních slov, o přesycený kaleidoskop, který ukáže novou konstelaci, ale ne „skrývanou pravdu“ nebo „hluboké příčiny“. Toto shrnutí je banální a nečiní za dost Foucaultově nekauzální filosofii dějin (jejímž stále nejlepší výklad podává Paul Veyne citovaný v předešlé poznámce). Snad ale postačí k tomu, abychom pochopili Elsaesserovo výslovné převzetí Foucaultova „archeologického programu“ (s. 119) a jeho nasměrování k půdorysu, který by zahrnul více různých počátků kinematografie. Sama „kinematografie“ je pouze pojem, jemuž neodpovídá žádná „specifická esence“ (stále s. 119). Problém přitom nespočívá v aplikaci metody, která je údajně omezena na pole psaných výpovědí (jak zní Elsaeserem citovaná a dost dětinská kritika Kittlerova), ale v pochopení „archivu“ jako historického *a priori*: tedy pole událostí mezi dvěma časovými hranicemi, přičemž tyto události nejsou plně vysvětlitelné žádným anachronismem a, z téhož důvodu, nejsou vzájemně provázány jako části (historické) paměti. Což mi připadá jako dost vážný problém. Elsaesser má Foucaulta po ruce k tomu, aby přeskupil pole rané kinematografie, což dělá skvěle. Ale o Foucaulta se už nelze opírat tam, kde chceme do tohoto pole anachronicky promítnout události současné a přinutit domnělé „počátky“, aby nám řekly něco nového o ryze současném stavu médií. Proč to nejde? Protože ve zmíněné projekci překračujeme tzv. klasickou dobu filmu, která by se tím však z *hlediska Foucaultovy archeologie* stala automaticky a nutně součástí téhož pole jako kinematografie „raná“ i „dnešní“. Konstrukce historického záběru (hloubka zabraného pole) totiž není pro Foucaulta během jeho archeologického období nijak arbitrární, a to přesto, že není vysvětlována v obvyklých kauzálních pojmech. Právě naopak: kauzální vysvětlení je opuštěno proto, že zlomy mezi jednotlivými poly-obdobími jsou příliš hluboké a ostré. Foucaultova archeologie neumožní to, pro co se Elsaesser obrací k alternativní historii: tedy návštěvu výrazně odlišných situací z již dříve popsáných období (pro popis takového „přehodnocení“ či přesunu důrazu viz s. 128, 2. odstavec).

Elsaesser si je nastíněných mezí zřetelně vědom a jeho výsledný obrat k jiným východiskům je pečlivě reflektován. Má nepochybné sklony k eklektismu, ale naštěstí, na rozdíl od Kittlera a jiných, nepodléhá vnitřně zmatené mystice médií. Je mu jasné, čím jsou současná média nová: *chtějí být* společensky výrazným přesunem paměti navenek, přesněji řečeno náhradou starších forem individuální i kolektivní paměti. A je pravda, že také Foucault stojí zcela stranou školy *Annales* i tím, že vylučuje paměť, a tím jakoukoli podobu „mentality“, jako historicky nosné téma.²¹⁾ Druhý Elsaesserův text (zřejmě o něco starší než text první) vyniká tím, že nás díky soustředěnějšímu tématu (Louis Lumière) snáze vede k meritu věci: jak daleko za rámec tradiční historiografie hodlá Elsaesser jít, když užívá pojmu *counterfactual history* a zaobírá se alternativní minulostí? Zopakujme nejprve, že kontextem užití je případné propojení současného stavu kinematografie a médií s dobou kinematografie rané a před-narativní. Dodejme, že například Miriam Hansenová navrhuje propojení zdánlivě podobné, ale vychází přitom z možnosti velmi podobné práce s pojmem „veřejnosti“: spojuje předklasický a post-klasický film na základě obdobných „forem diváctví“ (viz s. 268), což je východisko mnohem užší než záměr Elsaesserův. Pro tento širší záměr

21) Foucault se také, na rozdíl od Braudela, nedopouští personifikace neosobních útvarů, jakými jsou rysy krajiny, města, anebo dokonce časová údobí. Pro tento rozměr Braudelova *Středomoří* viz již Lucien Febvre, *Un livre qui grandit: La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Revue historique* 203, 1950, s. 218. Na druhé straně je pravda, že až do 80. let má Foucault stejně jako Braudel sklon k posouvání dějin po nespojitých vrstvách. Tento Braudelův postup byl diskutován od počátku 50. let; viz Bernard Bailyn, Braudel's Geohistory – A Reconsideration. *Journal of Economic History* 11, 1951, s. 277–282 (hlavně s. 279).

není dnešek opakováním obsahu ani podmínek epochy, v níž se film zrodil, ale opakováním některých formálních *alternativ*, které toto zrození otevřelo. Látková povaha těchto alternativ se zdá být druhotná: sám text o Lumièrovi se týká interakce diváckého pohledu a technického aparátu, ale dalších témat je *NFH* plná. Nemám v úmyslu opakovat obsah textu (je to můj oblíbený a citoval bych ho s chutí celý). Lépe bude upozornit na možné napětí v srdci Elsaesserova postupu. Řečeno co nejjednodušeji: význam alternativní historie rané kinematografie spočívá prý v tom, že nás oživení situací, které byly v době Lumièrovy činnosti možnými budoucnostmi filmu, učiní citlivějšími pro možné budoucnosti současných médií. To je vynikající a jsem pro. Ale pokud nemá jít o pouhé zjištění, že budoucnost není osudově určena, Elsaesserův záměr jako by se mohl naplnit právě a pouze tehdy, čeká-li současná média formálně podobný vývoj, jímž prošla raná kinematografie. Pro názornost to řekněme ještě jinak: Elsaesser netvrdí jen to, že stejně jako raná doba filmu také dnešní doba filmu překypuje budoucími možnostmi, což konec konců platí o kterékoli době a skoro libovolném tématu. Na této rovině není důvod, proč nesrovnávat nástup filmu a vynález brýlí ve 14. století. Což je na druhé straně příklad, který ukazuje směr vykročení z kruhu: Elsaesser možná netvrdí ani tak to, že struktura rané a dnešní kinematografie vykazují podobnosti co do konkrétních obsažených virtualit a faktorů volby, jako spíše to, že některé historické konstelace vykazují vyšší počet a různost budoucích možností. Doba raného filmu a doba dnešní jsou takovými situacemi a mají půdorys mnohočetných křížovatek. Problém se ovšem vrací i v tomto případě, protože jasný kvantitativní vzorec se nám sotva podaří sestojit: není pak rozhodnutí o množství virtualit dané doby a daného tématu závislé hlavně na míře podrobnosti našeho historického zkoumání? Elsaesser se domnívá, že nikoli. V závěru svého textu totiž nazývá film „ne snad prvním virtuálním médiem, ale spíše prvním médiem kultury virtuality“ (s. 260). To asi znamená, že film je nejen jedním z případných *předmětů* úvah o virtuální historii, ale primárním *zdrojem* takového uvažování vůbec. Což je opravdu velmi blízko Godardovým *Histoire(s) du cinéma* (viz Elsaesser I, s. 125–126). A na skromnější rovině to může připomínat krásný román Jacka Finneyho *Time And Again*, doplněný fotografiemi z hrdinovy cesty do minulosti, která proto nemůže sestoupit před druhou polovinu 19. století.²²⁾

Vraťme se ještě k samotné ideji virtuálních dějin čili historických alternativ. Nejdříve trochu pořádku: už anglický výraz *counterfactuality* je užíván ve trojím významu, který odpovídá třem stupňům narušení tradičnějšího chápání *toho, co bylo*, v jednom výsledném tvaru. První význam je slabý a přenesený, protože nejde o nic jiného, než pouhé odhalení dosud neznámých fakt. Druhý význam je silnější a spočívá v myšlenkovém experimentu na téma „co by kdyby?“ (co by bylo, kdyby Napoleon býval u Waterloo neprohrál?). Konečně třetí a nejsilnější význam se uplatňuje na poli moderní logiky modalit, z níž přesahuje do metafyziky možných světů. Tento třetí obor je v našem kontextu nejméně relevantní a pro případné zájemce stačí připomenout, že nejcitovanější prací na dané téma zůstávají *Counterfactuals* Davida Lewise.²³⁾ Tuto knihu nemohu vážně komentovat, protože nerozumím větší části jejího formálního aparátu. Průzračná je ale hlavní a nekompromisní teze Lewisovy novější knihy *On the Plurality of Worlds*: veškeré virtuální a logicky nerozporné události tohoto světa jsou aktualizovány v reálně existujících světech ostatních (pokud platí, že James Dean nemusel zemřít ve faktický den své smrti čili mohl v tento den nezemřít, pak existuje takový svět, v němž nezemřel: neznamená to ale, že je v onom či kterémkoli jiném světě

22) Elsaesser zdůrazňuje též Lumièrův význam pro jiné obory bádání a jeho rezignaci na filmovou činnost. Tato rozmanitost je zřejmě doplňující stránkou společného virtuálního portrétu Lumièra a jeho (filmové) doby. V jiné podobě platí totéž i pro Edisona.

23) David Lewis, *Counterfactuals*. Oxford : Basil Blackwell 1973. Viz také D. Lewis, Counterfactuals and Comparative Possibility. *Journal of Philosophical Logic* 2, 1973, s. 418–448, anebo Counterfactual Dependence and Time's Arrow. *Noûs* 13, 1979, s. 455–476.

nesmrtelný).²⁴ Úskalí tohoto postoje nespočívá ani tak v ideji aktualizace všech nerozporných virtualit, ale ve stylu definice světa, který je *nejbližší* světu našemu (pravdivostní hodnota výpovědi o „nejbližším“ světě zůstává vágní, protože blízkost je věcí podobnosti). Lewisův metafyzický realismus nenašel mnoho stoupenců, jakkoli ovlivnil bohatou diskusi, vychází z různých koncepcí kauzality a statistické analýzy. Že by se diskuse tohoto mohla setkat s problémy historiografie vypadá na první pohled stejně fantasticky jako náš či kterýkoli jiný svět. Přesto k tomu v posledních zhruba deseti letech stále častěji (byť ne zrovna denně) dochází. Čímž se dostáváme k tzv. virtuální historii, která už může být pro úvahy nad Elsaesserem relevantní.

Virtuální historie má dnes mnoho poloh, včetně již zmíněné a často fundované historické fikce, která vytváří alternativní minulost (a tím i přítomnost a budoucnost) na základě pozměnění některé z historických daností. Nejbarvitější a v jistém smyslu nejsnadnější jsou líčení, vycházející ze změny jediného parametru. Tím je typicky „velká událost“ typu rozhodující vojenské bitvy, resp. jejího výsledku. Není divu, že velký čtenářský úspěch sklídl například sborník *Co kdyby?*, na němž se podíleli převážně historikové vojenství a který se dočkal stejně oblíbeného pokračování se širším záběrem.²⁵ Konec konců i v českém překladu už je dostupný sborník *Virtuální dějiny: historické alternativy*, který jeho editor Niall Ferguson doprovodil rozsáhlou předmluvou.²⁶ Elsaesser má ovšem mnohem blíže k jiné poloze. Nejde mu o to, co by se bylo bývalo stalo, kdyby Lumière nemohl navázat na stereoskop (a podobně). Jeho tázání směřuje k tomu, co virtuální rozměr znamená pro naše dnešní rekonstrukce raného filmu, jehož půdorys není měněn experimentálním ubíráním, ale doplňován novými „archivními“ objevy. Elsaesser se zde blíží teoretické poloze propracované autory typu Martina Bunzla, jehož pokračující reflexe na téma dějin a virtuality začala u přehodnocení knihy *Vyprávění a vědění*, jejímž autorem je Arthur Danto.²⁷ Podle Danteho „analytické filosofie dějin“ je historie libovolné události rekonstruována skrze vyprávění. Jak říká Danto, úplný popis události spočívá v nalezení jejího místa ve všech relevantních vyprávěních. Z čehož plyne, že „úplný popis“ je nedosažitelný, protože úplný inventář všech úplných vyprávění prostě není k dispozici. Minulost je tedy otevřena budoucím reinterpetacím. Což nezní moc převratně: prostě se bude měnit náš *obraz* minulosti, ale ne ona sama. Dantův přístup nás ale může a má vést k dalšímu a závažnějšímu kroku: sám pojem toho, co samo opravdu nějak bylo, aniž bychom však přesně věděli, jak to bylo, předpokládá ohled k virtuálním minulostem, jakkoli tyto minulosti ze svého přítomného obrazu *vylučujeme*. Odtud možnost pokusit se o virtuální dějiny ve smyslu tematizace právě tohoto vyloučení. Otázka tedy zní: jak nabývají události své (zdánlivě) pevné a minulé podoby? Bunzl nabízí dvě možnosti: buď máme co činit

24) D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*. Oxford : Basil Blackwell 1986.

25) Robert Cowley (ed.), *What If? The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*. New York : Berkley Publishing Group 2000 (řada příspěvků pochází ze zvláštního čísla *The Quarterly Journal of Military History*). Srov. R. Cowley (ed.), *What If? 2: Eminent Historians Imagine What Might Have Been*. New York : Berkley Publishing Group 2001. Srov. také literární verze podobného zkoumání, která shromáždil Harry Turtledove ve sborníku *The Best Alternate History Stories of the 20th Century*. Del Rey 2001 (k příspěvatelům patří mj. Bruce Sterling, Kim Stanley Robinson nebo Greg Bear).

26) Niall Ferguson a kol., *Virtuální dějiny: historické alternativy*. Praha : Dokořán, 2001. Čtenář, který má dost tohoto příspěvku i celého tématu, nechť sáhne alespoň po Fergusonově knize *Nešťastná válka*. Praha : Dokořán 2004 (nanejvýš pozoruhodný výklad 1. světové války, klíčové události moderních dějin).

27) Arthur C. Danto, *Narration and Knowledge*. New York : Columbia UP 1985 (původně vyšlo pod názvem *Analytical Philosophy of History*). K čemuž viz Martin Bunzl, How to Change the Unchanging Past. *Clio* 25, 1996, č. 2, s. 181–186.

s neměnnými událostmi, které různě popisujeme, anebo s proměnlivými událostmi, které různé popisy zahrnují. Druhý příklad je zajímavější, protože vede k otázkám kauzality a rozdílu mezi jednoduchými fakty a složitými událostmi. Bunzelův příklad zní: máchl jsem kladivem a rozbil jsem vázu a polekal jsem kočku; kolik je to událostí? Jedna složitá? Tři jednoduché? Historický popis by měl nejspíše usilovat o uchopení jednoho celku popsané situace. Což je v uvedeném příkladě triviální, ale tato triviálnost rychle mizí v situacích s mnoha fakty a mnoha jednajícími lidmi: tam, kde nelze sestrojít jasnou hierarchii většího počtu vyprávění. Což snad dále osvětluje posun, který Elsaesser navrhuje ve svém prvním a ilustruje ve svém druhém textu, posun k uvažování filmu „v rozšířeném poli“, v němž vzájemně koexistují různé vrstvy a podoby kinematografie, které se nyní hlásí o „status různých paralelních či parallaxních dějin filmu“ (s. 124–125). Historické okolnosti nepřinášejí samy o sobě odpověď na otázku „co je to film?“, ale umožňují rekonstruovat situace „kdy je film“. A znovu připomeňme, že podle Elsaessera se tyto rekonstrukce vztahují k médiu, které je s „paradigmatem virtuality“ velmi úzce spřízněno. Setkání virtuální historie a dějin kinematografie je svého druhu rodinnou slavností. Oba Elsaesserovy texty lze proto číst pro bohatství konkrétního materiálu a zároveň proto, že na tomto privilegovaném materiálu potvrzují, že „úvahy o virtualitě (*counterfactual reasoning*) hrají v historii nevyhnutelnou implicitní úlohu. Kde hrají tuto úlohu, historikové mají vždy možnost učinit je předmětem svého zájmu.“²⁸⁾

c) Sean Cubitt: *Pygmalion: ticho, zvuk a prostor*

„Budoucnost je vše, co není nyní“, čteme v textu Seana Cubitta (s. 430). Skoro by se zdálo, že stojíme před dalším prahem alternativních budoucností *i minulostí*, ale Cubitt asi míří k něčemu jinému. Sama uvedená citace patří do kontextu, který se omezuje na budoucnost ve smyslu toho co „ještě neexistuje“: ve smyslu budoucího média zvuku. Cubitt postupuje jinak než Gunning i Elsaesser, a vlastně jinak než všichni autoři *NFH*, kteří se primárně vztahují k obrazu a jeho vnímání. Jeho text nemá pevnou osu a vyvolává znovu a znovu tutéž otázku: jde o rozdíl individuálního stylu, anebo je rozdíl mezi Cubitem a většinou ostatních příspěvků spoluurčen jeho tématem? Jasnou odpověď neznám; nabízím místo ní následující, krajně stručnou poznámku, která naznačuje možnost odpovědi kladné.

Je-li moderní velkoměsto přirozenou krajinou rané kinematografie, je ihned nutno zdůraznit, že tuto modernost provází též zásadní změna zvuková. Nejde o míru intenzity, jakkoli i ta je významná. Jde spíše o to, že před nástupem elektřiny mívala města zcela jinou zvukovou strukturu než dnes: díky menšímu šumu jí vévodil větší počet *artikulovaných* hluků i hlasů. K tomuto nanejvýš pravděpodobnému závěru dochází Bruce R. Smith jako jeden z mála, kdo se danou problematikou – konkrétně zvukovou krajinou „rané moderní Anglie“ – zabývali.²⁹⁾ Konec konců starý hudební žánr, který spočívá v polyfonním zpracování pouličních „pokřiků“ či „výkřiků“, se zdá

28) Martin Bunzl, Counterfactual History: A User's Guide. *American Historical Review* 109, 2004, s. 857. Citace nemá být efektním závěrem, ale způsobem, jak upozornit na jednu ze dvou nedávných obhajob virtuální historie, jejichž autory jsou filosof (citovaný Bunzl) a profesor práva Gregory Mitchell, Case Studies, Counterfactuals, and Causal Explanations. *University of Pennsylvania Law Review* 152, 2004, č. 5, s. 1517–1608. Mitchellův text lze stáhnout z internetu ve formátu PDF; velmi podrobně se zabývá rolí virtuálních rozměrů a kauzality v rekonstrukci událostí, které vedly ke krachu společnosti Enron.

29) Srov. Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago : University of Chicago Press 1999. Lehce tajuplný podtitul knihy odkazuje k mimořádné pozornosti, kterou autor věnuje znělému „O“.

tento závěr potvrzovat: skvělé kompozice 16. století, jimiž jsou „the cries of London“ v podání Gibbonse a Derringa, nebo Janequinovy „les cris de Paris“ na kontinentální straně průlivu, tvoří městskou protiváhu variací na strukturu ptačího zpěvu a jiných zvuků přírody. Na rozdíl od veškeré dnešní a zákonitě elektronické tvorby, která se inspiruje okolním zvukem, se jedná o polyfonie. Moderní velkoměsto je zvukově zcela jinou krajinou, v níž jde spíše o úroveň hlasitosti než o artikulaci mnoha hlasů. Zdálo by se tedy, že zvuk má (mimo jiné i svou) historii, která se vyvíjí spolu s moderní intenzifikací zrakových vjemů, které vnímáme jako kontinuální pozadí velkoměsta, a nikoli jako jednotlivé, ostře odlišené a artikulované obrazy. Do raného období filmu se však tato souběžnost promítá asi jen vzácně: zvuková změň je buď naznačována obrazem, anebo imitována změň *hudební*, což je konec konců dost blízké zmíněným postupům ze 16. století. Okolní zvuk tedy vstupuje do kinosálu s jistým zpožděním a je podle všeho krocen více než sám obraz. Tento postup je možnou reakcí na běžnou *současnost* mnoha jen málo rozlišených městských zvuků, které koexistují v jednom (jakkoli členitém) prostoru: realistický zvuk zvyšuje účinek obrazu, ale zároveň vnáší do vnímání jistý stupeň dezorientace a diváka od obrazu odpoutává. Klasický zvukový film se snaží o kompromisní vyvážení těchto dvou opačných pohybů, k čemuž dochází zcela logicky na půdě víceméně lineárního vyprávění (naopak dnešní film užívá vyšší zvukové intenzity k posílení fragmentace příběhu). Cubittův text ale nezkoumá tento klasický kompromis. Místo toho se věnuje zvuku v podobách, které asi nemají historii srovnatelnou s historií obrazu. Podívejme se, co píše na s. 408:

„Paměť a zapomínání ovládaly zvukovou percepci před nástupem záznamu, když ještě neexistovala technologie pro uchování hluků a hlasů stejným způsobem, jakým mohly být uchovány krajiny a tváře prostřednictvím malířství nebo sochařství. Zvuk je hluboce časový. Nemůže být zmražen jako obraz: samotná jeho existence závisí na materialitě pohyblivého vzduchu, na změnách tlaku a vibracích. I ty nejnepatrnější zvuky vnímané jako sebemenší okamžiky zabírají čas díky své existenci ve formě vibrací.“³⁰⁾

Zvuku prostě věnujeme jinou pozornost než viděnému obrazu. Má tedy vlastní skulpturní kvality, koncentrované tvary času příliš krátkého na to, aby založil tradici jinak než skrze neustálé aktivní opakování. Odtud Cubittův nevyslovený závěr: zvuk nemá dějiny srovnatelné s historií obrazu a na rozdíl od obrazu; obraz má i přes své možné prorocké rozměry sklon přejímat a modifikovat starší tradici, zatímco zvuk táhne k avantgardě a budoucnosti. Ale pozor. Sedíme-li ale v uzavřených souřadnicích dnešního kina, tento rozdíl funguje opačně: zvuk nás na rozdíl od obrazu probouzí k vědomí prostoru a času, *v němž zrovna jsme*, kdežto obraz nás vtahuje do *jiného* času a prostoru, a to obvykle prostřednictvím vyprávěného příběhu.

Dodatek k jedné z Cubittových básnickým citací. – Cubittův text cituje několik básníků v širokém časovém rozpětí od Ovidia přes Andrew Marvella až po Franka O'Haru. Jeho úvaha o vyvanutí hlasu z poesie druhé poloviny 20. století je průkazná, ale očekávaná (s. 418–422). Zajímavý je ale způsob, jímž využívá Shawa a jeho hry *Pygmalion* k tomu, aby nastolil situaci rozpojení zvuku a obrazu, a poté uvažoval o možnostech jejich propojení, k čemuž na okraj cituje též verzi z Ovidiových *Proměn* (v nichž hlas oživlé sochy nezazní). Snad bychom mohli Cubittovi nabídnout jinou báseň z *Proměn*, v níž je rozpojení obrazu a hlasu dovedeno do krajnosti: Narkissos a Échó se nikdy nesetkají, protože mladík je pohlcen němým obrazem a nymfa se stává jen hlasem bez obsahu. Výsledek se blíží navěky zmrzlé smyčce videa.

30) Mnozí tvůrci ambientní hudby pracují právě s tímto vnímáním, od starých nahrávek Briana Ena až po Noëla Akchotého a jeho *Rien*. Totéž asi platí pro zvukové skulptury složené z reálných zvuků, tedy pro tvorbu typu „zvukových mostů“ Billa Fontany (příklad: propojení všech zvuků na trase sahající od katedrály v Kolíně nad Rýnem po přístav v San Franciscu).

3. Místo závěru dva úkoly: Walter Benjamin a obrazy, které nejsou uměním

Celou antologií *NFH* procházejí dva různorodé problémy, k nimž bude nutné vrátit se podrobně a samostatně. První má vlastní jméno, druhý je nanejvýš obecný. Jméno zní „Walter Benjamin“, obecným problémem zůstává postavení nejrůznějších obrazů, které nejsou uměním, a přesto mají velký význam pro postupnou sedimentaci hrané a poté i klasické kinematografie. Zmínit oba tyto motivy jedním dechem vypadá zcela nekoherentně, ale právě Benjamin, citovaný v antologii znovu a znovu, zakládá své jedinečné pojetí „filosofických dějin“ na metafyzice bezděčné paměti, která se s uměleckou intencí pouze protíná, ale nijak na ní nezávisí. Benjamin proto neváhá sestrojít minulost opravdu silně proměnlivou. Citujeme „Dějinně-filozofické teze“ číslo III:

„Kronikář, který popisuje události, nemůže být pro dějiny ztraceno. Ovšemže teprve vykoupenému lidstvu padne beze švů jeho minulost. To znamená: teprve vykoupenému lidstvu lze jeho minulost v každém jejím momentu citovat. Každý z jeho prožitých okamžiků se stane *citation à l'ordre du jour* – podle toho, jaký den je zrovna dnem posledního soudu.“

Jednotlivé momenty, z nichž pozůstává minulost, měnit nelze. Mohou však vstupovat do různých vztahů, které vyvstávají na pozadí úplného popisu jako nikoli vzájemně relativní, ale stejně vztažené k věčnosti. *NFH* je moderní disciplína a rovina věčnosti je jí absolutně cizí. Benjaminových úvah o filmu i všech jiných obrazech však může využít též k analýze toho, co úzce souvisí se skoro přirozeným rozměrem filmu: film je díky svému sepětí s ryze moderní technikou a ne-elitními vrstvami společnosti prakticky předurčen k tomu, aby pouhým faktem svého vzniku a šířením rozbil kulturní hegemonii pojmu „umění“ a zároveň proměnil náš vztah k času. Tato intuice provází film od všech jeho různých počátků a snad lze říci, že *NFH* ji nově ztělesňuje přímo na historicko-teoretickém poli. Benjamin zůstane nepřímou, ale silnou inspirací, jejíž význam dosud nejlépe naznačil text Miriam Hansenové o „modré květině v zemi technologie“, na který odkazuje sama autorka ve svém prvním příspěvku v *NFH*.³¹⁾ A protože Benjaminova teorie přesahuje pole hraného filmu (natož filmu autorského), nebylo by snad neúžitečné konfrontovat ji s nedávnými úvahami o roli „obrazů, které nejsou uměním“, jež se objevily v rámci dějin výtvarného umění. Stejnou text Jamese Elkinse³²⁾ má v tomto ohledu téměř programové vyznění a otevírá mimo jiné i řadu otázek o stylu filmů technických, dokumentárních a ryze informativních. Tedy o stylu filmů, které vedle předvádění moderní lidské společnosti naznačují, jak se tato společnost vztahuje k tvarům světa bez člověka a jak s ohledem na lidské vnímání zrychluje a dramaturgizuje evoluční konstrukci času, s níž je film téměř současný. Sám Elkins odkazuje na pozoruhodný článek Gregga Mitmana, který se věnuje vztahům hollywoodské technologie a Amerického muzea přírodní historie.³³⁾ Zkoumání tohoto typu by snad nemělo být čtenářům *NFH* příliš cizí.

Karel Thein

31) Miriam Hansen, Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. *New German Critique* 40, 1987, s. 179–224. Novější text Hansenové, Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry* 25, 1999, č. 2, s. 306–343, jsem nestihl sehnat.

32) James Elkins, Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin* 77, 1995, s. 553–571.

33) Gregg Mitman, Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History. *Isis* 84, 1993, s. 637–661.