

Články

FILMOVÁ HISTORIE A VIZUÁLNÍ ROZKOŠ: VÝMARSKÝ FILM

Thomas Elsaesser

Dějiny... zanechaly svých pokusů porozumět událostem z hlediska příčiny a následku v beztvaré jednotě velkých evolučních procesů... Neučinily tak, aby vyhledaly struktury předcházející, cizí či dokonce nepřátelské nějaké události. Stalo se tak spíše za účelem vytvoření oněch rozmanitých, sbíhajících se, a někdy se rozcházejících, avšak nikdy autonomních kategorií, jež nám umožňují ohraničit „locus“ události, limity její pohyblivosti a podmínky jejího vzniku.¹⁾

Michel Foucault

„Film“ / „Dějiny“

Součástí každého amerického studijního programu zabývajícího se filmem je výuka dějin filmu. Mohly bychom dokonce říci, že v sedmdesátých letech to pro teoretiky filmu byla jedna z „oblastí růstu“. Jak to vyjádřil Robert C. Allen:

„Podle mého soudu vstupujeme do období dlouho očekávané introspekce... a retrospekce..., jejichž výsledek snad nebude znamenat nic menšího než celkové přehodnocení disciplíny dějin filmu: důkladné a nepřetržité přezkoumání její podstaty, šíře, cílů, materiálu a metod.“²⁾

Jeho sebedůvěra a optimismus byly v mnoha ohledech opodstatněné, neboť vznikla řada pozoruhodných prací, podrobných studií i ambiciózních přehledů, které vyjádřily konceptuální změnu orientace a vysoký stupeň sebereflexe. Bylo publikováno tolik děl, že se stalo obtížným, či téměř nemožným, všechny je absorbovat a to zejména proto, že nabídka filmových časopisů, knih a vydavatelských katalogů pod módním záhlavím dějin filmu nezaplňuje pouze bílá místa v jinak obecně uznávaném místopisu veřejného terénu. Právě naopak, nejvíce energie dodává současným autorům vědomí dvojí linie: polemická nespokojenost se všemi dějinami filmu, které již předem postulují, co „film“ a „dějiny“ budou mít společného, a debata mezi novou generací filmových historiků o „faktorech“ (demografických, hospodářských, technologických, ideologických), o nichž je možné

© reprinted with permission of Greenwood Publishing Group, Inc., Westport, CT.

1) Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*. Pantheon Books, New York 1972, s. 230.

2) Robert C. Allen, *Film History: The Narrow Discourse*. In: Ben Lawton – Janet Staiger (Eds.), *Film: Historical-Theoretical Explorations*. Redgrave Publishing, Pleasantville 1977, s. 9 – 10.

řící, že „vyprodukovaly“ kvantitativní změny a proměny norem. Díky jim může film uplatňovat nárok na vlastní dějiny. Jak upozornil Will Straw, důvody, které vedly k vytvoření takových dějin, byly samy historické a institucionální:

„Výrazným a opakujícím se rysem filmové literatury... je výraz neklidu z nedostatečně rozvinuté filmové historiografie... Pociťovaná nutnost vyvinout zvýšené úsilí k napsání dějin filmu však může být částečně vysvětlena způsobem, jakým filmová teorie – jako akademická disciplína – vznikla... Tento (neklid) totiž zakrýval nepřítomnost metodologicko-teoretických základů pro studie o dějinách filmu.“³⁾

Stejně jako v jiných humanitních oborech i zde je na prvním místě právě definice vědní disciplíny. Proč se snažíme změnit hranice pole, které – jak je stále zřetelnější – nabylo svůj tvar částečně proto, že nemohlo být ohraničeno sousedními akademickými obory? Prudký rozvoj výzkumu, který je považován za podpurný, jde ruku v ruce s požadavkem „zvýšeného úsilí“: neprotiřečí si to však? Edward Buscombe parafrázuje Thomase Kuhna a očekává „pravý vědecký pokrok... pouze poté, co bude formulováno ‚paradigma‘“, a všímá si, že až doposud „máme filmové historiky, avšak už méně filmové historie.“⁴⁾ Přesto Charles F. Altman, který pracoval „směrem k historiografii amerického filmu“, dospěl k závěru, že:

„...filmová historiografie nyní dosáhla svého druhého stadia: od kdo, co, kde a kdy jsme se posunuli k jak a proč, od uvádění faktů jsme postoupili k jejich vysvětlování. Americká filmová historiografie se současně rozčlenila na jednotlivé školy. Každá z nich má svůj vlastní předmět zkoumání a metodologii, každá závisí na jiných hypotézách o základních faktorech filmové produkce a distribuce, každá předkládá svá vlastní hodnocení, svůj kánon, svoji periodizaci.“⁵⁾

Nicméně fráze o společném „historiografickém projektu“, kterou občas slyšíme, nemusí být tak důstojná a současně matoucí, jak se jeví. Objevuje se tu jistý koherentní tvar, i když pro něj uvedená metafora pole není zcela adekvátní. Je to spíše druh určitého stereometrického tvaru ve stále konceptuálnějším prostoru, kterým se dějiny staly nyní, kdy se učíme žít v poslední teleologii dějin, v době „konce světa“. Aby však dějiny filmu získaly na toto astrální těleso správný pohled, vzdálily se filmům, především filmové kritice a přiblížily se oboru, jenž byl nazýván sociologií filmu. Jestliže filmová kritika tradičně omezovala předmět svého studia na jednotlivé filmy či režiséry, sociologie filmu spatřovala svůj úkol v definování žánrů, hnutí, období nebo v občasném hodnocení sociokulturního významu určitého národního filmu. Na rozdíl od nich se nové dějiny filmu – v současnosti věrně oddané „materiálním faktorům“ – zabývaly v hospodářských dějinách některých filmových studií, finančních kartelů, soudních sporů a válek o vlastnická práva, obchodů s nemovitostmi, koncesí na prodej pražené kukuřice, dohod o urbanistických zásazích a požárních předpisech.

Takový empirický výzkum bezpochyby pomáhá disciplíně získat pevný základ. A je jistě poučné vědět, že filmy stojí na hliněných nohách. Nepřispívá vzrušení z objevů tolika

3) Will Straw, *The Myth of Total Cinema History*. „Ciné-Tracts“ 3, 1980, č. 1, s. 8.

4) Edward Buscombe, *A New Approach to Film History*. In: B. Lawton – J. Staiger, c. d., s. 1.

5) Charles F. Altman, *Towards a Historiography of American Film*. „Cinema Journal“ 16, 1977, č. 2, s. 1 – 2.

rozmanitých a doposud přehlížených vlivných faktorů ke stejně silnému zklamání? Takové dějiny pak nezbytně přejímají (nepřiznaný) vztah filmového průmyslu ke svým produktům – komodity tak nezbytné jako nahromaděná mrtvá práce se pohybují časem a prostorem za účelem vytvořit nadhodnotu pro filmový průmysl, který se odlišuje od ostatních složek kapitalistického hospodářství především komplexností (lahodící intelektu, jež ji zkoumá) sociálních hodnot vstupujících do úspěšného produktu. Je možné, aby filmový průmysl nebyl především orientován na výrobek, ale patřil do sektoru služeb? Konceptuální posun je znatelný:

„Když se soustředíme na filmový průmysl ve třicátých letech, zjistíme, že analytikové filmu/výroby/ideologie přijímají a používají pojem finančního kapitalismu. Je charakteristické, že v nyní slavném kolektivním textu redaktorů časopisu Cahiers du cinéma o filmu Mladý Lincoln nacházíme slova: „Již v roce 1935 bylo pět velkých... a tři malé společnosti... zcela ovládaných bankéři a finančníky.“ Je to zásadní tvrzení, neboť redakční rada jím mohla umístit Hollywood jako průmyslové odvětví do kontextu amerického hospodářství třicátých let, a vysvětlit tak jakýkoli hollywoodský film jako výsledek kapitalistického způsobu výroby... Budu zde dokazovat, že finanční kapitalismus neposkytuje dostatečný konceptuální rámec pro analýzu filmu/výroby/ideologie... Naši analýzu přeneseme od tzv. Morgan/Rockefellerových finančních zájmových skupin k chování gigantických amerických korporací, které v sobě nezbytně obsahují konflikt. Existuje nový druh konkurence. Tito gigantičtí monopolisté se zřídka pokoušejí navzájem vyhladit. Všem jim nejvíce záleží na status quo a usilují o získání co největšího podílu z nadhodnoty jejich průmyslového odvětví.“⁶⁾

Filmoví historici, jako například právě citovaný Douglas Gomery, nenalézají své partnery pro dialog v autorech učebnicových dějin. Ti byli stejně jako mnoho generací diváků postiženi špatnou kvalitou kopií filmové klasiky, jež sloužily k předávání impresionistického sledu momentů a vydávaly je za podstatu věci. Gomery se namísto toho přiklání k teoretikům filmu („film/výroba/ideologie“) jako ke svým přirozeným spojencům. Také oni se obrátili proti filmové kritice a raději považují za text jednotlivé filmy, protože zveličují (s určitou pravidelností a systematičností) „ideologickou činnost“, „institucionální způsob zobrazování“, „aparát“, „klasické hollywoodské vyprávění“, „imaginární signifikant“ – všechny nedávné novotvary, aby tak poukázali na rozdílně tvořenou entitu, která není film, ale „svět filmu“.

Co toto setkání teorie filmu a dějin filmu v posledním desetiletí odhalilo, není pouze způsob, jakým jsou filmy a filmový průmysl zapojeny do kapitalistické výroby a buržoazní ideologie a jak jsou jimi podmíněny. Poznatky filmové historiografie byly v poslední době posuzovány podle toho, čím přispívají k dějinám toho, co se stává viditelným prostřednictvím jak filmů, tak filmového průmyslu, který produkuje obnovitelnou a opakovatelnou část filmového zážitku (tzn. síť zapamatovatelných a očekávaných smyslových a vizuálních zážitků). Ty nepoukazují k finálnímu objektu, ale – když už – k finálnímu subjektu, jmenovitě divákovi, jehož touha dává do pohybu všechny ostatní mechanismy instituce filmu. Podle Johna Ellise:

6) Douglas Gomery, *Mode of Production, Hollywood, and Finance Capitalism: A Reformulation*. Nepublikovaný text přednášky proslovené na konferenci o filmové teorii v Milwaukee, 1979, s. 2.

„...filmy jsou pak procesy spíše než produkty: kapitál se v tomto průmyslovém odvětví vydělává prostřednictvím lidí, kteří platí, aby viděli film, nikoli aby si koupili jeho kopii (tzn. že platí za možnost požitku). Tyto procesy, jež jsou filmy, vyvolávají nepřetržitou produkci zobrazování, určených subjektu, který je sleduje; nepřetržitě dávají subjekt do vztahu k touze – kontinuální proces, který s potěšením nazýváme příjemným.“⁷⁾

Anebo, jak to formuluje Geoffrey Nowell-Smith: „filmové představy jsou součástí repertoáru představ a my platíme za to, aby nás pronásledovaly.“⁸⁾

Dějiny rozkoše?

Film: instituce určitého druhu rozkoše. Jestliže mají být rozhodující faktory filmu hledány v rozkoši, kterou vyvolává v divákovi, v její schopnosti spoutat publikum, pak samotné filmy nemohou být předmětem touhy. Vzácné jsou případy, kdy se divák jde podívat na *Zvuk hudby* po pětasedmdesáté, nebo s pýchou vzpomíná, že film *Casablanca* viděl „alespoň jednou ročně od doby, kdy se začal promítat.“⁹⁾ Filmová rozkoš je v „normálním“ případě velice proměnlivou formou pozornosti soustředěné jedním směrem, neobyčejně snadno přenosnou od jednoho předmětu k druhému podle pravidla nahrazování a opakování, a tím formou fetišistickou. Předměty se mění, posedlost zůstává stejná. Anebo tomu tak není? Uznání takového procesu zcela jistě vede k pádným argumentům proti omezování dějin filmu na dějiny filmů. Na druhé straně, jestliže rozkoš zůstává stejná, k čemu jsou potřebné její dějiny? Co je ve filmu historického ve smyslu jeho proměnlivosti, schopnosti být změněn či ovlivněn událostmi, náchylnosti k proměnám a posunům? Je dějinná rozkoš, nebo „pouze“ diváci a výrobní místa, která je ke spotřebě vedou?

Jak Ellis, tak Nowell-Smith se o rozkoši vyjadřují poněkud znepokojeně: co si divák kupuje, je „možnost rozkoše“, „představy, jež pronásledují naši mysl“, dojmy, které „s potěšením nazýváme příjemnými“. To vše směřuje k myšlence, že rozkoš sama je složenina, něco, co dává smysl jen ve vztahu k jiným podmínkám, a tak není konečným faktorem, původní příčinou. Jelikož je rozkoš spjata s významem, zobrazováním, vnímáním a pamětí, je proto nezbytně zahrnuta do dějin jako přemísťování a ustalování vztahu mezi touhou a zobrazením, který může být specifikován i v případě, že otázka vyjádření těchto vztahů ve filmu skrze orální a vizuální vnímání je nesmírně složitá. Problém, jímž se zabýváme, je snad obsažen v otázce, co ustaluje (při režimu neustálého opakování) význam, vnímání a subjektivitu ve filmu – všechny přitom mají svoji vlastní individuální a odlišnou historickou hybnost – a zda je to tento proces ustalování, který nazýváme rozkoší. Jestliže je film dějinný, pak také rozkoš je dějinná. Jestliže je film ideologický, je takovou i rozkoš. Odtud otázka: může být rozkoš instrumentalizována, institucionalizována, použita a zneužita, vykořisťována, přeměněna a zpolitizována? Nestačí proto říct, jak by to mohli učinit odborníci zaměření na hospodářské dějiny filmu, že dějiny filmu nachá-

7) John Ellis, *The Institution of Cinema*. „Edinburgh Magazine“ 1977, č. 2, s. 57.

8) Geoffrey Nowell-Smith, *On the Writing of the History of the Cinema: Some Problems*. „Edinburgh Magazine“ 1977, č. 2, s. 12.

9) Harry Reasoner v programu *60 minut* (CBS, červenec 1982).

zejí své místo mezi dějinami zábavního průmyslu, protože je zcela zřejmé, že pojmy, jako je zábava, volný čas a kultura, potřebují další analyzování, stejně jako pojmy rozkoše a touhy. Je nutné se ptát, zda jsou filmoví diváci zajatci rozkoše a touhy ve světě ovládaném mocí a produktivitou. A zda je otázka filmu nakonec otázkou souvislosti mezi mocí a rozkoší, jež začíná vytlačovat jiné, starší dichotomie, například vztah historie/subjektivita či opozici práce/volný čas.

Zmíněný „historiografický projekt“ se pak musí týkat obou částí konfigurace moc/rozkoš, stejně jako podmínek, které v sobě zahrnuje. Je však nezbytné zaznamenat podmínky umožňující nám vytvořit nyní takový projekt. Film se stal historickým fenoménem, ne snad proto, že jeho počátek a konec mohou být určeny, ale v tom smyslu, že změny a posuny, jež jsou nyní zřetelné v instituci filmu a instituci rozkoše, jsou takové, že něco se mocně vyděluje také z počátků filmu. Z tohoto pohledu se film stává historickým, tzn. podmíněným specifickými a místními okolnostmi. Toto je dnes výzvou. Jestliže budeme dále trvat na staré otázce, film se bude zdát mrtvým a nevzepře se akademikům a teoretikům filmu, kteří si jej přivlastní.

Je pravda, že ve všech tradičních oblastech dějin filmu („kdo udělal co, kdy a proč“) a rovněž v relativně novějších odvětvích, například ve sledování právních důsledků průmyslu či ve vztazích technologie a filmového stylu nebo žánru, „je třeba vykonat více práce“. Nelze se však vyhnout pocitu, že taková práce potvrdí a bude ilustrovat paradigmat, která sama potřebují revizi. Jestliže si neuvědomíme, do jaké míry se ideologické úkoly vizuálního zobrazení, narace a ikonografie, socializace a formy oslovení, umístění subjektu a konsensuální politiky vzdálily od filmu a přiblížily k televizi a reklamě, pak se všechny otázky týkající se „diváka v textu“ či koherentnosti filmového textu a jeho vztahu k jiným „textům“ stanou akademickými. Dnešní film je totiž tvořen „vně“ – v pojednáních o financování, o vedlejších produktech a reziduích, v reklamních kampaních a v novinových recenzích či odborných kritikách – právě tak, jako je tvořen „uvnitř“ celuloidové pásy, její délky a doby jejího uchování a „uvnitř“ doby projekce.

Taková situace ovlivňuje způsob, jakým píšeme dokonce o jednotlivých filmech. Samy sebe totiž konstruují jako filmové a sociální texty zároveň a zřetelný důraz na problémy „zobrazení“ – jako teoretické a politické otázky – plně odráží takové uvědomění. Nepřehlédnout na druhé straně ke stupni, v jakém se v posledních desetiletích filmové publikum specializovalo, nebo nevzít v úvahu herny binga jako jednu krajnost a videoherny jako druhou ve vztahu k tradičním prostorům a návštěvníkům kina, znamená zúžit otázky historického filmového diváka na pouhou manipulaci se statistikami. Způsob, jakým dnes film k sobě připoutává své publikum, ony „speciální efekty“, „fetišistické“ zobrazování technologie, sexuality a násilí – krajní případy zobrazování a vnímání (indikativ současné funkce filmu jako „instituce, jejímž hlavním zájmem není produkce více méně přijatelného zobrazení, nýbrž krize zobrazování“)¹⁰⁾ –, má dopad na naše rozhodnutí, jak definovat a analyzovat historickou podstatu diváctva a rozkoše.

Aby bylo možné přemístit „otázku filmu“ (výraz Stephena Heatha), stalo se obvyklým, soustředit zkoumání mnoha tradičních problémů kolem teorie diváctva a rozkoše, a především pak specifikovat film z hlediska „Schaulust“ (vizuální rozkoše) – často

10) J. Ellis, c. d., s. 63.

spojené s příběhem [narrative], sexuální odlišností a zobrazením. Avšak zatímco je takto objasněna teorie diváctva poukazem na strukturální vazbu mezi identifikací, projekcí, zobrazováním, vyprávěním [narration] a obrazem [image], nadále zůstávají velké obtíže s historickou podstatou tohoto diváctva. Téměř vždy postulované spojení mezi vizuální rozkoší a příběhem, vyvolávající zásadní otázky ve vztahu k Hollywoodu a klasickému vyprávění, však nemusí objasnit postupy jiné než postupy klasického vyprávění, ať již jde o avantgardu či kulturně specifické varianty komerčního filmu.

Ve snaze historizovat otázku rozkoše a diváctva snad musíme být radikálnější a musíme se vzdát myšlenky, že vyprávění zakotvuje, reguluje a definuje vizuální rozkoš.¹¹⁾ Přílišná identifikace vizuální rozkoše a vyprávění ponechává diskusi v rámci konceptu textových hranic, který se obtížně zachovává ve světle zmíněných historických změn. Co musí být „otevřeno“, je otázka vztahu vizuální rozkoše ve filmu k nefilmovým formám vizuální rozkoše, například skutečný rozdíl mezi „perverzí“ v klinickém slova smyslu a voyerismem nebo scopofilií (sexuální rozkoš dosažená pozorováním nahých těl, erotických fotografií apod.) v biografu. A rádi bychom věděli více o Schaulustu v jiných podmínkách podívané – jakou jsou koncerty, přehlídky, průvody, sportovní a jiné veřejné události –, kde jsou otázky narace, rozdělení do sekvencí a kauzality zcela odlišné od těch, které nacházíme ve fiktivních příbězích (pokud ovšem naše chápání příběhu není podstatně pozměněno).

Pokud se Christian Metz správně domnívá, že vizuální rozkoš se nevztahuje k filmu samému, nýbrž k instituci biografu, v níž se samotný film stává pouhým aktivátorem příjemného či nepříjemného prožitku, fetišem nebo předmětem nudy a hnusu, pak se otázka, jakými prostředky se film poprvé pokusil připoutat diváka ke své formě dříve, než vytvořil kult hvězd a využil prostřednictví důvěrně známého příběhu, opět zamlžuje.¹²⁾ Řečeno jinak: otázka, jakým způsobem se film zabýval vyprávěním jako určitou strategií zaměřenou na publikum, by ztratila veškerou historickou specifičnost.¹³⁾ Tyto problémy se filmová teorie snažila v posledních letech řešit, především dalším zkoumáním raného filmu a „ustavením kódů“, máme-li použít výrazu Noëla Burche. Právě Burch se chce kriticky zaměřit na „příběh“ [„narrative“] jako zásadní historickou proměnnou. Jeho práce naznačuje, že ve filmovém aparátu či dokonce ve vizuální rozkoši není nic, co předurčuje rozhodný obrat filmu k příběhu.

Výmarský film a dějiny filmu

Zvláštní místo v této diskusi zaujímá německý němý film, anebo přesněji ta část německé filmové produkce z let 1913 až 1933, která se pod označením německý expresionismus nebo německý realistický film zachovala v archivech či v učebnicích dějin filmu.

11) Viz např. Constance Penley, *The Avant-Garde and its Imaginary*. „Camera Obscura“ 1977, č. 2.

12) Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*. Paris 1977.

13) Pro obecné myšlenky na toto téma viz můj článek z roku 1969 *Narrative Cinema and Audience-Oriented Aesthetics*. In: T. Bennett (Ed.), *Popular Television and Film*. BFI, Open University, London 1982; a další můj článek *Screen Violence and A Clockwork Orange*. In: C. Bigsby (Ed.), *Approaches to Popular Culture*. Edward Arnold, London 1976.

Je tomu tak nejen díky počtu filmů, jež se staly klasickými, a významu režisérů, kteří následně opustili Německo a emigrovali do Spojených států, ale také proto, že technický pokrok a inovace, zejména v práci s kamerou, světlem a studiovou architekturou, daly německému filmu téměř paradigmatický význam v definování filmového stylu, střihu a mise en scène. Typické příklady, jako *Kabinet doktora Caligariho*, *Upír Nosferatu* či *Doktor Mabuse, dobrodruh*, byly také považovány za klíčová díla avantgardního filmu, zatímco jiné, stejně důležité filmy, jako *Poslední štace*, *Madame Dubarry*, *Ulička, kde není radosti*, měly výrazný vliv na upevnění norem populárního narativního filmu. Kromě toho, a ve zřejmém protikladu, byl německý film tohoto období testem pro tradiční filmovou historiografii a sociologii, zejména pro ty, kdo se pokoušeli definovat metodologický stav pojmů, jako „hnutí“, „období“ či „národní film“ – problémy, jež se samy nyní mohou zdát historickými jen potud ovšem, pokud staví do popředí textové systémy, námětové efekty a ekonomické činitele odlišné od klasického hollywoodského narativního filmu. Na tomto stupni všeobecnosti, kde se filmová historiografie snaží založit odpovídající vztah mezi stylistickým nebo narativním charakterem na jedné straně a hospodářským a sociálním vývojem na straně druhé, se tudíž německému němému filmu dostává velké pozornosti. Ať již je analyzován historiky umění (Lotte Eisnerová), sociálními psychology (Siegfried Kracauer) nebo ekonomicky orientovanými sociology a historiky (George Huaco, Andrew Tudor, Paul Monaco), vždy reprezentuje obdivuhodný stupeň homogenity, koherentnosti a dokonce uzavřenosti.¹⁴⁾

Proč se tedy k německému filmu vracet? Existují pro to dva podstatné důvody. Za prvé lze pochybovat právě o oné uzavřenosti a koherentnosti; kvůli nim byl totiž německý film dosud prezentován jako příklad vztahu – jakkoli komplexního a vyžadujícího lepší porozumění – mezi danou společností a jejím filmem, mezi jistými hospodářskými a politickými tendencemi a proudy v masové kultuře a způsoby zobrazení. Je pravda, že zde bylo mnoho všeobecných i specifických kritik prací *Od Caligariho k Hitlerovi* [From Caligari to Hitler] a *Strašidelné plátno* [The Haunted Screen]. Navzdory faktu, že zejména Kracauerova metodologie i nadále vyvolává ostrou kritiku, nikdy nebyly vysloveny pochybnosti o podstatě těchto knih: tvrzení o demonstrovatelném vztahu mezi výmarskými filmy a fašismem v Kracauerovi, nebo tvrzení o demonstrovatelném vztahu mezi německým romantismem, výmarskými filmy a fašismem v knize L. Eisnerové. Je tomu tak proto, že ačkoli se většina filmových historiků úzkostlivě vyhýbala otázce „národního charakteru“ nebo psychosociálnímu přístupu k filmovým textům, stále se pevně drželi různých forem (umírněného) determinismu. Zatímco jsme ochotni znásobit faktory daného souboru fenoménů, v tomto případě filmu, zdráháme se opustit některé verze „poslední instance“ nebo proklamace o nějakém druhu „konjunkturálního“ modelu, který by ukazoval, jak rozdílné události vyjadřují samy sebe v odlišných formách a na jiných úrovních, ale přesto jsou podobně členěny a koexistují v prostoru a čase.

14) Lotte Eisner, *The Haunted Screen*. University of California Press, Los Angeles 1969; Siegfried Kracauer, *From Caligary to Hitler*. Princeton University Press, Princeton 1947; George Huaco, *Sociology of Film*. Basic Books, New York 1965; Andrew Tudor, *Image and Influence*. St. Martin's Press, New York 1974; Paul Monaco, *Cinema and Society: Germany and France during the Twenties*. Elsevier/Nelson, New York 1976.

Geoffrey Nowell-Smith toto dilema vykreslil velice plasticky:

„Skutečnost, že film je ponořen ve sledu dějin dřív, než sám získá identitu a tím i schopnost mít vlastní dějiny, můžeme považovat za výchozí bod. Tyto dějiny by byly dějinami hospodářství, politickými dějinami, dějinami technologie a ideologie/zobrazování – k nimž bychom mohli přidat nevědomí, které pomáhá ustálit podstatu předmětového filmu [object cinema]... Ale film také má (či historicky získal) svoji vlastní specifičnost, pokud jeho vztup až k formě masového umění zavádí nový aparát spojující již existující determinace s novými způsoby.“¹⁵⁾

Toto tvrzení velice opatrně vyvažuje možnosti: film je produkt oněch různých determinací, na druhé straně je však produkt sám schopen vyjádřit tyto determinace specifickým způsobem a chovat se tak sám jako determinace. V případě výmarského období dosahuje Kracauerova kniha takové rovnováhy, protože její autor dokáže podat různé „dějiny“ – politické, biografické, technologické, průmyslové, hospodářské a sociální –, které se na vzniku filmů podílely. Aby však mohl naznačit způsoby, jimiž filmy samy krystalizovaly, vyjádřil či vyvolal určitou náladu, která se pak stala určující tak, jak to naznačuje titul jeho knihy.¹⁶⁾ Výhradou vůči Kracauerovi je pak pouze pochybnost o přesnosti či obsaženosti faktorů a specifičnosti filmů, nikoli pochybnost o podstatě interakce či teoretického modelu.

Stalo se vlastně pravidlem, mluvit v případě takového nelineárního, avšak stále ještě interaktivního a kauzálního modelu, o „diskurzech“ spíše než o faktorech. Naznačuje to nehierarchický aspekt této disciplíny a zdůrazňuje členitost a vzájemné pronikání na rozdíl od řetězové příčiny a následku nebo starého systému základny a nadstavby. V takovém případě by film byl jedním z diskursů (nebo určitou kombinací několika) soustěžících či spolupracujících s jinými diskursy, anebo kombinací diskursů v rámci sociálního útvaru: jiných dějin, jiných diskursů – institucí, moci, rozkoše, vědomostí, sexuality, zobrazování apod. Stačilo by pak vybrat si výhodné postavení a objasnit členitost a intenzitu s plánem určité strategie v mysli, například strategie rozkoše a umístění subjektu [subject-positions].

Co kdyby se však ukázalo, že film nebyl výsledkem dějin optiky, chemie, technologie a všeho ostatního, co utváří jeho „aparát“ či jeho „instituce“? Namísto toho předpokládejme, že film byl počátkem konce dějin. Právě tak jako vývoj atomových zbraní a atomové energie představuje spíše pozastavení jistých konfliktů než novou fázi historických zápasů. Předpokládejme, že sám tento model je proto sporný a problém specifičnosti či vlivu, homologie mezi filmy a danou společností, reflexe či krystalizace nemůže správně pojmut tento fenomén, neboť na sebe stále přijímá kumulativní, aditivní, zásadně pozitivistickou teleologii (i v případě, že je tato teleologie vyjádřena jako druh oběžnosti nebo dialektiky tam, kde je produkt „X“ uchopen jako podmíněný i podmiňující). Kdyby tomu tak bylo, museli bychom si představit spíše disjunktivní

15) G. Nowell-Smith, c. d., s. 11.

16) V nedávném německé vydání se editor Karsten Witte snaží zdůraznit, jak matoucí může být překlad části titulu „to Hitler“: namísto překladu „bis Hitler“ (tzn. ukončení), překládá „zu Hitler“ (směrem k). Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*. Suhrkamp, Frankfurt 1981. Vydání také obsahuje všechny Kracauerovy původní filmové kritiky.

změnu nebo skok, kde výskyt a podoba identity a kontinuity zakrývají radikální non-identitu a zlom. To by nebylo jen převrácením determinací, ale jejich koncem. A tady vidím druhý důvod pro návrat k výmarskému filmu. Jestliže může být ukázáno, že nej-
presvědčivější případ vzájemné determinace mezi filmem a dějinami – a za takový pokládám výmarský film – nemůže být zachován, pak všechny ostatní aplikace tohoto modelu a jiných jeho větví se stávají problematickými. Prvním krokem je pak prozkoumání nedostatků v převládajících popisech výmarského filmu; je proto nezbytné naznačit, v jakých případech jsou konstrukce filmů, jejich textové systémy neredukovatelné a odolávají faktorům, které jsem uvedl.

„Klasické vyprávění“ nebo avantgarda?

Čím lépe rozumíme hollywoodskému filmu, jeho institucionálním formám, jeho narativním silám a jeho textovým limitům, tím jsme citlivější, a také zvědavější na „alternativní postupy“ ve filmové historii. Jak pro ně samy, tak vzhledem k tradicím a programům avantgardního či nezávislého filmu. Dvě oblasti byly obzvláště pečlivě prozkoumány: japonský film, nabízející zásadně odlišnou koncepci narativního prostoru, a „předgriffithovský“ americký němý film. V prvním případě jde o otázku jiné kultury a možnosti odlišné estetiky obrazového a dramatického zobrazování; ve druhém o dřívější, historicky specifickou logiku filmového vyprávění v rámci stejného kulturního a ideologického prostoru jako klasické filmové vyprávění samo.

Noël Burch pracoval na obou těchto frontách. V článku o Edwinu S. Porterovi se snažil dokázat, že jeho filmy jsou spíše ambivalentními než přechodovými filmovými texty. Namísto exemplifikace stojí na křižovatce dvou odlišných způsobů reprezentace, a ve většině dějin filmu prochází lineární proces různými stadii, od „primitivního“ ke „zralému“. E. S. Porter se pro Burcha stává znakem dvou odlišných možností zobrazování a zvýrazňování ve filmu, přičemž jedna z nich byla potlačena, vytlačena na okraj a téměř vymazána tou druhou, dominantní, jež došla až k tomu, že sama za sebe napsala filmové dějiny. Při diskusi o *Životě amerického hasiče*, ve verzi uložené v Kongresové knihovně v roce 1903, Burch vyjadřuje, co podle něho odlišuje Porterovy filmy od „klasického filmového vyprávění“:

„Následující záběr ukazuje fasádu hořícího domu. Žena se objevuje v okně, rozrušeně vyjádří naléhavou žádost o pomoc a zmizí. Hasiči přistavují žebřík – a my vidíme, v naprosto stejném časovém rozpětí, stejnou akci, jejíž svědky jsme byli předtím uvnitř domu.“

Každý historik hodný toho jména, který vidí tento zvláštní dokument v té formě, v jaké jsem ho popsal, by měl shledat proces jeho ‚dialektického‘ těhotenství dostatečně zřejmým: Protože Porter tuší onu zatím ještě vzdálenou možnost absolutní všudypřítomnosti v kameře – možnost, že by divák mohl přijmout sérii záběrů, které jsou odlišnými úhly pohledu jedině, kontinuální akce, spíše než variantami toho, ‚co by mohl vidět ze svého sedadla‘ (zjednodušuji tu mnohem složitější problémy) –, filmuje jednu akci dvakrát, z rodilých ‚úhlů pohledu‘ [‚points of view‘] (ty dvě akce byly vlastně velmi vzdáleny, což také naznačuje obdivuhodnou intuici možností nabízených montáží v oblasti fiktivních vztahů, které

teoreticky zpracoval Kulešov asi o dvacet let později). Porter však současně cítil, pravděpodobně odůvodněně, že publikum nebylo ještě připraveno přijmout tento druh přepravy v časoprostoru [space-time] a rozhodl se ukázat (není důležité, zda to byl skutečně on či někdo jiný) dvě akce za sebou – což zřetelně podkopává onu obdivuhodně kontrolovanou linearizaci sekvencí předcházejících scén. Znovu tak jeden z Porterových „kroků kupředu“ vlastně končí ještě silnějším zvýrazněním některých rysů primitivního filmu, než tomu bylo dříve: jeho nestejnorodost v Životě amerického kovboje, jeho neuzavírání ve Velké železniční loupeži, a zde jeho nelineárnost.¹⁷⁾

Klasické filmové vyprávění je pro Burch definováno skloubením času a prostoru z hlediska uspořádaných hierarchií, které nutí divákovu oko k účasti ve filmovém prostoru vytvořeném čistě proto, aby si přizpůsobil perspektivní pohled, a které umísťují vnímající subjekt jako střed a současně původce zobrazení se systematickým vynecháváním všeho, co nepřispívá k posílení kupředu plynoucího proudu.

Burch má, myslím, pravdu, když spekuluje o historických faktorech, které v americkém filmu odsunuly takové koncepce, jakými byly Porterovy, ve prospěch griffithovských forem střihu zachovávajícího kontinuitu [continuity editing], který rozbíjí scény za účelem sekvenciální narativizace. Avšak jeho (hrubé) rozlišování mezi lidovými způsoby zobrazení s jejich proletářskými kořeny a buržoazními formami filmového vyprávění není úplně přesvědčivé, a to nejen kvůli nedostatku důkazů. Právě tento problém dalších důkazů činí výmarský film tolik zajímavým a důležitým.

Zdá se mi, že pokud jde o skloubení času a prostoru, lineárního a nelineárního filmového vyprávění, německý němý film představuje textový systém, který se odlišuje jak od Porterova typu ambivalence, tak od griffithovského a „postgriffithovského“ klasického filmového vyprávění, a který je nicméně zcela zřetelně a významně „buržoazním“ filmem. Jaké jsou pak jeho faktory, nebo opačně, byl to formalistický film náležející k prozatím nekonstituované avantgardě? Burch si podle mne vybral v Porterovi úspěšného komerčního režiséra populárních narativních filmů, aby mohl pro jeho díla postulovat nějaký druh historické determinace. Kdybychom měli zůstat uvnitř stejného teoretického modelu a systematicky zkoumat filmy výmarské školy, došli bychom ke stejným závěrům.

Pascal Bonitzer ve svém článku o Hitchcockovi a napětí hovoří také o rozdílu mezi „primitivním filmem“ a klasickým filmovým vyprávěním:

„Toto je rozhodující okamžik, reprezentovaný Griffithem, věk blízkého záběru [close-up] a montáže... Je to filmová revoluce. Příchodem montáže a blízkého záběru, nepohyblivých herců, pohledu očí [the look] (a jeho následku – opuštění teatrálnosti) celá tvář filmu zaniká a zdá se být navždy ztracena; krátce, výkal vaudevillu. Film byl ‚nevinný‘ a ‚špinavý‘. Měl se stát obsesí a fetišem. Obscenita nezanikla, byla zniterněna, zmorálněna a přešla do rejstříku touhy... Tím, že se tělo stalo více méně nepohyblivým a moc dostal pohled, morálka, perverze a touha poprvé výrazně zasáhly do filmu... To je šikmá plocha, po níž film vstoupil na scénu. Jak nedávno řekl Godard ve své knize, přičemž parafrázuje Hitchcocka, je to pohled, který tvoří fikci.“¹⁸⁾

17) Noël Burch, *Porter or Ambivalence*. „Screen“ 19, 1978 – 1979, č. 4, s. 103.

18) Pascal Bonitzer, *It's Only a Film*. „Framework“ 1981, č. 14, s. 23.

Právě Bonitzerova formulace je snad „klasickým“ vyjádřením původu klasického filmového vyprávění v psychoanalyticky založené filmové teorii. Pro takovou teorii je výmarský film obzvláště zajímavý, protože pohled je v něm v jistém smyslu soustavně privilegován. A v tomto smyslu se také vzpírá historickému rozlišení mezi primitivním a postgriffithovským filmem. Například *Pražský student* (1913) je vytvořen zcela v rámci pohledu a touhy, a přesto jeho technika střihu patří do předgriffithovského období.¹⁹⁾ Bylo by nicméně absurdní označit takový film za „primitivní“. Určující jsou v něm, stejně jako u Portera podle Burcha, jiné způsoby zobrazování než „klasické“ – a tato charakteristika může být nalezena ve většině německých filmů z počátku dvacátých let. Burch tyto potíže připouští (a vyhýbá se možnému nedorozumění), když v poznámce ke svému článku o Porterovi charakterizuje *Kabinet doktora Caligariho* jako film, který je „mnohem blíže primitivům (nebo nám) než Griffithovi či De Millovi“.²⁰⁾ Podle mne je nebezpečné přiřazovat film, jako je *Kabinet doktora Caligariho*, k „primitivnímu“ filmu, nebo zařazovat ho mezi avantgardu, jejíž formální zájmy nepodléhají historickým determinacím.

Může se však stát, že ve filmových dějinách, které se vyvinuly z psychoanalýzy a jsou založeny na kodifikaci a hierarchizaci divákovy pohledu (a na modelu psychického aparátu, jež je má pojmově vybavit), takový postup, jehož příkladem je německý němý film, nemůže být objasněn „historicky“. Anebo se jeho dějinnost, pro teoretika Burchova typu, stává spíše součástí všeobecných dějin filmu a symbolizuje možnost zásadně odlišného – formalistického, „modernistického“ – postupu filmové signifikace. Burch se takto pokusil argumentovat pro rané filmy Fritze Langa, ale jeho „tvrzení“ předpokládá nesouvislost tak vyostřenou, že nám neumožňuje objasnit onen zřetelný „vliv“ německého němého filmu na hollywoodské filmové vyprávění a celou tradici *mise en scène*.²¹⁾

Kracauerova analýza

Nejdůkladnějším pokusem o nastínění historických faktorů souboru filmů, jejichž společným jmenovatelem není ani autor, ani žánr, ale historické období – samo vymezeno tím, co je ukončilo –, je kniha *Od Caligariho k Hitlerovi*. V současném kontextu je vhodné si povšimnout, že Kracauer považuje výmarský film za narativní – takový, který skrze své filmové vyprávění pracuje s komplexním kulturním dědictvím, kombinujícím literární a lidové motivy a stereotypy vizuální ikonografie masové kultury s jasnějšími historickými a ideologickými odkazy. Kracauerovými argumenty jsou především zápletky filmů a překvapující důkaz opakovaných motivů napříč zdánlivě zřetelně vymezenými druhovými a autorskými kódy. To jej vede k postulování strukturální konvergence příběhu a dějin, dramatického konfliktu s konfliktem sociálním. Kracauer z toho odvozuje jistý stupeň determinace mimo individuální texty, jejichž koherentnost může být pochopena pouze ve světle těchto mimofilmových faktorů – ačkoli je natolik opatrný, že nepředpokládá žádný

19) Viz Mary Ann Doane, *The Student of Prague*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

20) N. Burch, c. d., s. 99.

21) Noël Burch – Jorge Dana, *Propositions*. „Afterimage“ 1974, č. 5.

druh monokauzální, jednolineární determinující síly. Dějiny musí být pro něho uchopeny na úrovni fenoménů, kde agens a subjekt zůstávají naprosto anonymní a záměr či účel se projevují téměř nedopatřením, zatímco zjevně sledují jiné cíle. Film se mu jeví právě takovou oblastí nestálých kontur a zdánlivě neurčitých epifenoménů.²²⁾

Proti tomuto filozofickému a sociologickému pozadí se rýsuje skutečnost, podle níž musíme sledovat dvojí proces abstrakce, který potvrzuje Kracauerovu metodu analogické dedukce: jak německá společnost, tak film jsou konstruovány jako vyprávění a pohyby hrdinů ve fiktivním příběhu symbolizují pohyby tříd, skupin a historických subjektů – konstrukce, které se pokouší pojmenovat (ne bez ironie) jako „národní povaha“, „německá duše“, „kolektivní mentalita“. Studie Od Caligariho k Hitlerovi je sama budována jako „klasické vyprávění“, jistý typ griffithovského prostřihu mezi nadpříběhem [super-fiction] zhuštěným ze stovky nejrozličnějších filmů a politických a sociologických osudů německého lidu ve stejné době. Tím, co zajišťuje souvislost a sílu přesvědčení v této stavbě, co zakotvuje rozmanité momenty sociální a fiktivní artikulace, je psychologická pravda a zásadovost, psychokritická analýza poznatelných „dispozic“ či charakterová typologie. Musíme nicméně dodat, že Kracauer – stejně jako jiní freudo-marxističtí emigranti ve Spojených státech, například Erich Fromm – považoval důraz na psychologický a emocionální konflikt v samotných produktech masové kultury za typický buržoazní a maloburžoazní dislokaci politických a sociálních problémů a úzkostných stavů.

Typy filmového vyprávění, které tak charakterizují výmarský film, bez výjimky podle Kracauera zahrnují ten druh trojúhelníkové touhy známé z příběhů, jež jsme si zvykli označovat jako „oidipovské“²³⁾: silná rivalita mezi starším a mladším mužem o stejnou ženu (*Varieté, Pandořina skříňka*), kde rival může pocházet z jiné třídy (*Pražský student, Fantom*); může to být otec (*Pandořina skříňka, Metropolis*), nebo otec ženy (*Střepy*) žárlící na jejího nápadníka. „Otec“ může být přetvořen do postavy Smrti (*Unavená smrt*), upíra (*Upír Nosferatu*), cara či Harun-al-Rašída (*Kabinet voskových figur*), nebo Jacka Rozparovače (*Kabinet voskových figur, Pandořina skříňka*). Může to být bratr v převlečení za mnicha (*Strašidelný zámek*), nepřátelský bratr (*Kronika z Grieshuusu, Bratři Schellenbergové*), bratranec (*Záhady lidské duše*), hrdinův dvojník (*Pražský student, Dvojí život*), jeho morální oponent (*Doktor Mabuse, dobrodruh*) nebo jeho nejlepší přítel (*Kabinet doktora Caligariho*). Společnými prvky se zdají být protagonistovy sebevražedné tendence, časté zobrazení toho druhého jako někoho nestvůrného, opakovaný motiv incestu jako explicitní motivace a děsivé, ale i fascinující podívané, v níž je manipulována a zneužívána moc a autorita. Pamela Falkenbergová shrnula dynamiku těchto vzorů:

„Jedním z rysů, kterých jsme si u oidipovských struktur v německých filmech dvacátých a třicátých let povšimli, je jejich podivná nestabilita, zejména nestabilita pozice otce (například při analyzování *Dr. Mabuse*). Otcové jsou odstraňováni a nahrazováni a ti, kteří jsou odstraněni, se objeví znovu, aby získali zpět své místo (pokračování *Dr. Mabuse*).“

22) Viz S. Kracauer, c. d., pro cennou informaci o Kracauerově intelektuálním postoji tváří v tvář marxismu Frankfurtské školy a Neue Sachlichkeit.

23) Pro detailnější analýzu výmarského „oidipovského vyprávění“ viz můj článek o Pabstově *Pandořině skříňce* v časopise „Screen“ 24, 1983, č. 4 – 5.

I když se objeví „pozitivnější“ postava otce a dostane se jí postavení jednoho z těch, které vyprávění označilo za nebezpečné či destruktivní, tyto „pozitivní“ postavy pak mají tendenci převzít, buď otevřeně či skrytě, vlastnosti oněch původně destruktivních postav (například zdánlivě přátelský psychiatr na konci Dr. Caligariho)... Postavení matky je v těchto oedipovských konfiguracích také podivné. Postavy otce a syna o ni soutěží, ale přitom k ní chovají rozpolcené city a v některých případech ji touží rovněž zničit (Poslední štace, Modré světlo).“⁽²⁴⁾

Tyto rysy podtrhl také Kracauer ve své studii, v níž freudovské osobnostní znaky a charakterologie slouží jako metafory sociopolitické analýze. Z tohoto hlediska, homosexuální, paranoidní, narcisistní představy, utvářející Kracauerův portrét „německé duše“ jako maskulinní, masochistické a „uvržené mezi revoltu a poslušnost“, mohou být vysledovány v těchto filmech s přesvědčivou pravidelností v případě, že přijmeme základní předpoklad (jakékoli sociologie filmu), jmenovitě, že:

„...národní filmy odrážejí mentalitu národa,... sice ne přímo jeho národní krédo, mnohem spíše jeho psychologické dispozice – ony hluboké vrstvy kolektivní mentality, sahající více méně pod oblast vědomí.“⁽²⁵⁾

Záslouhou Kracauerovy knihy je, že poukázala na systematicky nadměrné kódování oedipovských situací ve velké šíři fiktivních a sociologických odkazů. To vede k pochybnostem o hranici mezi „fantastickými“ a „realistickými“ žánry a tendencemi stejně jako stylistickými a umělecko-historickými rozdíly mezi „expresionismem“ a „Neue Sachlichkeit“ v německém filmu. Na druhé straně konflikty otce a syna a jejich vyřešení ve prospěch otce jsou standardními *topoi* expresionistické literatury a dramatu do té míry, že v myslích kulturních a kulturně sociálních historiků dávají „výmarskému Německu“ celkovou identitu. Revolta, která selhala – v takové konfiguraci plní oedipovský nebo generační konflikt dvojí povinnost jako metafora pro třídní boj. U Kracauera, citlivého sice vůči metaforické roli psychoanalytické charakterové typologie, a přitom majícího sklon chápat fiktivní protagonisty jako – metaforicky a metonymicky symbolizované – zobrazení konfliktů, jejichž realita spočívá někde jinde, zůstává otázka vyprávěcího a vypravěčského stupně, na němž lze předpokládat manifestaci těchto ekonomických konfliktů samotných, stále nezodpovězena. Jak totiž zdůraznila Mary Ann Doane, „jestliže je třídní konflikt výmarským filmem potlačován (a všechno tomuto nasvědčuje), nemůžeme očekávat, že bude mít zjevné spojení s charakterovou typologií.“⁽²⁶⁾

Kracauer je vzhledem k literárním, lukácsovským ohlasům své teorie odrazu paradoxně nejpřesvědčivější v interpretaci filmů, které jsou zřetelně nerealistické, tzn. „gotické“ a u nichž je nesnadné zdůraznit stabilní narativní strukturu podporující symbolický výklad. Touha vidět v těchto filmech propracované analogie se sociálními a národními dějinami vede Kracauera k vyplňování mezer, uhlazování narativní logiky, převrácení kauzálních řetězců, vyrovnávání intenzity, a tím k popření či odsunutí právě oněch

24) Pamela Falkenberg, *Oedipal Structures in French and German Films*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

25) S. Kracauer, c. d., s. 6.

26) Mary Ann Doane, *Narrative Strategies in Weimar Cinema*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

rezistencí a nejednoznačností, které tyto filmy odlišují od realisticko-iluzionistického vyprávění. Jinými slovy, silám stylizace, přebytku, dislokace a represe, jež jsou pro textové systémy příznačné, nevěnuje Kracauerova interpretace pozornost a neanalyzuje je. Na takovou kritiku je možné odpovědět dvěma alternativními způsoby: buď musí být Kracauerova analýza filmového vyprávění doplněna argumenty ve prospěch konkrétního vztahu mezi vyprávěním, umístěním subjektu a vizuální rozkoší/vizuální úzkostí, jaký je charakteristický pro různé filmové texty Murnaua, Langa, Pabsta a jiných; nebo musí být specifické textové efekty výmarského filmu viděny v jiném kontextu než v kontextu vizuální rozkoše a filmového vyprávění dohromady.

V prvním případě bychom hledali teorii věnující velkou pozornost mnoha stupňům narativní nejednoznačnosti, především těm, které jsou tvořeny stříhem a úhlem pohledu, ve filmech jako *Upír Nosferatu* a *Poslední smích*, ale také *Kabinet doktora Caligariho* a *Doktor Mabuse, dobrodruh*, rovněž i v méně známých filmech *Střepy* nebo *Stín* aj. V jednom semináři, zabývajícím se právě touto narativní nejednoznačností a reverzibilitou ve výmarském filmu, se nejpraktičtějším ve výkladu intenzivnosti a omezení textových systémů těchto filmů jevil koncept „Záhadného“ [„The Uncanny“] tak, jak ho zavedl Freud, ale také v podobě, do níž byl přeformulován pro účely literární teorie Samuelem Weberem:

„Záhadné je jistá nerozhodnutelnost, jež ovlivňuje zobrazování, motivy, témata a situace... Ale záhadné není jen identické s nerozhodnutelností: zahrnuje a implikuje druhý moment či pohyb, jmenovitě obranu proti této krizi vnímání a fenomenality, obranu, která je rozporuplná a projevuje se nutkavou zvědavostí... žádostivostí proniknout, objevit a nakonec zachovat integritu vnímání: vnímajícího a vnímaného, celistvost těla, sílu vize – to všechno znamená popření onoho téměř-ničeho, jež nelze vidět, popření následně zahrnující určité struktury vyprávění, v němž se toto popření samo opakuje a artikuluje.“²⁷⁾

Tato pasáž viditelně spojuje vnímání a přihlížení s příběhem a vyprávěním. Nerealistická témata, časté výpůjčky literárních motivů z romantismu, jež napomohly zvěčnit mylné označení „expresionistický film“, by mohly být uvedeny do souvztažnosti s filmovým postupem, který důsledně budoval předfilmový prostor ve shodě se subjektivitou postav. Tento prostor je téměř výlučně uspořádaný kolem přihlížení [the gaze], kolem vnímání a účinků stříhu, které zvnitřňují a subjektivizují chápání obrazu. Dovoluje to pak Doanové napsat:

„Strategie, pomocí níž výmarský film čelí přihlížení, – strategie současného přivlastnění jako formy zobrazení a realizace jako formálního prostředku strukturování – je také strategií, jejímž prostřednictvím čelí pojmu Dvojníka a konceptu zdvojování či opakování.“²⁸⁾

Výsledkem takové konceptualizace je, že mise en scène přestává být vyjádřením stylistické vůle, ať již jednotlivce – režiséra – nebo názorově jednotné skupiny či hnutí („expresionismus“), a nalézá svoji úlohu v rámci nyní již běžné představy filmu, který „umísťuje subjekt do zobrazování“, „přivádí diváka do filmového obrazu“. Psychoanalytická filmová teorie napomohla definovat filmovou představu klasického vyprávění; ta je podle ní soustředěna kolem (mužského) narcisismu a kastrální úzkosti. Tyto názory se

27) Samuel Weber, *The Sideshow: or Remarks on a Canny Moment*. „MLN“ 88, 1973, č. 6, s. 1133.

28) M. A. Doane, c. d. v pozn. 26.

zdají být zcela slučitelné s konceptem Záhadného, důrazem na spektakulárnost a s obecně zastávanými názory na sociální charakter výmarského Německa.²⁹⁾ V souvislosti se zmíněnými filmy můžeme být specifickější:

*„Narcisismus zůstává důležitým prvkem záhadného, neboť ‚narcisismus je jak předpokladem kastrálního komplexu, tak částečně reakcí na něj.‘ Narcisismus je **obránná** reakce na možnost kastrace, a přestože ‚záhadné je neoddělitelné od krize vnímání a fenomenality,‘ zahrnuje i ochranu proti takové krizi... Toto popření ‚krize vnímání a fenomenality‘ (kterou představa kastrace zahrnuje) je stále znovu artikulováno skrze narativní strukturu výmarského filmu. Je možné to vidět nejen v používání samostatného rámování, střihu formou letmý pohled/objekt a následné touhy po jednotě, simultánnosti a souvislosti obrazu, ale právě i v nedostatečném odstupu mezi příběhem a vyprávěním. Postupy rámování a použití textu jednoduše vytvářejí falešný původ nebo falešné autorství textu – vyprávění jako celek zůstává bez určení.“*³⁰⁾

Poslední poukaz Doanové však může vyvolat kontroverzi. Autorka by totiž v jeho světle neviděla výmarský film jako zásadně odlišný od klasického filmového vyprávění, ale pouze jako další stupeň zevšeobecněné (Metzovské) filmové představy – historicky specifické pouze v tom, že dokládá onen v podstatě buržoazní, patriarchální charakter filmového vyprávění. Odlišné narativní postupy v tomto pohledu podstatně nemění pozici subjektu, kterým se stává divák, a proto nedávají sociologicky nebo národně specifickou strukturu spojení vizuální rozkoše a sexuální rozdílnosti – právě těch znaků, které v psychoanalytické filmové teorii definují „klasické filmové vyprávění“. Jedná se o faktory vztahující se k instituci filmu jako aparátu, který do různé míry „řídí“ potlačení a odmítnutí kastrální úzkosti mužského diváka.

Kracauerova historická a sociologická analýza „německé povahy“ a „národního temperamentu“ z hlediska maloburžoazního masochismu by se tak jevila jako falocentristická verze politiky a historie. Když je dekonstruována, hovoří netoliko o Německu či fašismu, ale především – bezděčně – o obsesivní, fetišistické podstatě „klasického filmového vyprávění“. Ve prospěch tohoto stanoviska argumentuje s polemickým zápalem Patricia Mellencampová v článku o filmu Fritze Langa *Metropolis*:

„Studie Od Caligariho k Hitlerovi soustavně a opakovaně popisuje na více než 270 stránkách národní, středostavovskou, oidipovskou/rodinnou poruchu, která je typická pro Německo a která vedla k Hitlerovi a druhé světové válce. Pod její sociologickou přetvářkou se skrývá perverzní pojednání o sexualitě (předložená teze o represí), dokládající Foucaultovu tezi, že od poloviny 18. století jsou pojednání o sexualitě ‚historicky buržoazní... ve svých následných posunech a přeskupeních, což vyvolává specifické třídní účinky‘. Kracauer předkládá své teze, svůj výklad německé kultury a politiky prostřednictvím filmů jako ‚odrazy‘ sociálních problémů vyvolané jejich lidovým statusem. V této analýze bylo ‚něco neodůvodnitelného pro domácí situaci, co nepatřilo do běžného záběru obrazu‘. I když připustíme, že jeho výklad je abnormální, diskuse dává vinu rodině, nebo historicky patriarchálnímu uspořádání. Co není v ‚záběru obrazu‘ psychoanalýzy, ani Kracauera, pokud to

29) Viz např. Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1980.

30) M. A. Doane, c. d. v pozn. 26.

není obsaženo v absenci či v negativní poloze, je ženská sexualita, postava ženy, ženská sexuální zkušenost. V jistém smyslu Kracauer dokazuje veliký neúspěch rodiny v začleňování muže do symboliky patriarchálního zřízení... Kracauer dramatizuje Foucaultovu tezi: neustále mluví o sexu, a přitom trvá na zachování jeho tajemství, jímž musí projít každý jedinec, aby získal přístup k vlastní struktuře společenského útvaru. (Jelikož tento text hovoří sám za sebe, mám malé „nutkání“ analyzovat jeho tvrzení; zcela zřetelně v něm nejsou žádná tajemství výkladu, žádné skryté struktury, jež musí být vyneseny na povrch. Ani navršená empirická fakta, ani jeho mnohé tematické interpretace nemohou zakrýt symptomy mužské hysterie.)³¹⁾

Metafora „záběru obrazu“ [„field of vision“] je možná opravdu rozhodující: odkazuje nás zpět nejen ke specificky filmovému vyjadřování, ale také ke vztahu mezi vnímáním a psychoanalýzou, který se pokouší vyjasnit zkoumání Záhadného. Je-li však pravda, že za ústřední strukturu těchto textů je považována kastrální úzkost a že filmy výmarského období sdílejí se svým nejprísnějším kritikem, tedy Kracauerem, stejnou „mužskou hysterii“, pak je zřejmé, že rozdíl mezi výmarským filmem a „klasickým holywoodským filmovým vyprávěním“ jsou vskutku bezvýznamné v porovnání s masívní dislokací a hysterickou artikulací ženské sexuality, jež jsou jim společné. Otázkou se pak stává rozhodování o tom, jak je možné, že některé filmy přesto umožňují ženskému divákovi zaujmout příjemnou pozici subjektu.³²⁾ Pokud máme analýzu filmu *Metropolis* zevšeobecnit, můžeme říci, že Mellencampová není o nic víc než Kracauer připravena vidět v některých filmech jistý stupeň nejednoznačnosti a nerozhodnosti, který by ženskému divákovi umožnil vizuální rozkoš. Jak Kracauerův výklad filmového vyprávění, tak Mellencampové dekonstrukce jeho argumentace z feministického pohledu závisejí na uzavření textů do soustav (negativních) determinací, v jejichž světle obzvláště filmové jevy výmarského filmu nemohou být již více zhodnoceny. Autorství, původ a kontrola aktu vyprávění v německém němém filmu byly přesto neustále stavěny do popředí, a to takovým způsobem, který neměl obdobu v soudobém němém filmu jiných zemí. Hojnost do sebe zapadajících vyprávění, zarámovaných příběhů, zpětných záběrů, „en-abîme“ konstrukcí a proplétání vyprávěcích hlasů se jeví jako ukazatel odlišnosti, která vyčlenila německý němý film jako historicky specifický.

Historický divák

Německý historický/hysterický muž byl ve skutečnosti předmětem značného počtu studií. Od Masové psychologie fašismu Wilhelma Reicha a některých částí Adornovy Autoritářské osobnosti k nedávné západoněmecké studii o sexuálních představách mezi členy Freikorps (pravicové polovojenské organizace dvacátých let), jak je zachytily literární či neliterární publikace od jejich členů a pro jejich členy.³³⁾ Tyto studie věnují

31) Patricia Mellencamp, *Oedipus and the Robot in Metropolis*. „Enclitic“ 5, 1981, č. 1, s. 25.

32) „Pociťuji... svoje odloučení od touhy, zatímco si připomínám, že „logika“ je také historickým diskursem.“ Tamtéž, s. 40.

33) Viz Klaus Theeweleit, *Männerphantasien*. Rowohlt, Reinbeck 1980.

mnoho pozornosti vztahu mezi třídním postavením a ekonomickým statusem na jedné straně a psychologickými a sexuálními dispozicemi na straně druhé. Kracauerova kniha by mohla být chápána v tomto kontextu. Zejména ty části, v nichž si její autor pokládá otázku, jak se mohly psychologické faktory stát natolik důležitými na cestě fašismu za mocí při značně homogenní třídní ideologii městské populace, založené na její „domýšlivosti“ a aspiracích spíše než na jejím skutečném třídním postavení.

Můžeme odpovědět, že kastrační úzkost a Záhadné mají pro německého diváka dvacátých let skutečně sociální a ekonomickou dimenzi. Neboť to, čeho se středostavovské a maloburžoazní rodiny velmi obávaly, byla ztráta společenského postavení:

*„Chování široké vrstvy střední třídy se zdálo být předurčeno také ohromujícím nutkáním. Ve studii publikované v roce 1930 jsem poukázal na zjevnou ‚úřednickou‘ domýšlivost většiny německých zaměstnanců, jejichž ekonomický a společenský status ve skutečnosti hraničil s postavením dělníka, nebo byl dokonce pod ním. Ačkoli tyto nižší střední vrstvy nemohly nadále doufat v buržoazní jistoty, opovrhovaly všemi doktrínami a ideály, jež odpovídaly jejich údělu, a zachovávaly postoje, které už dávno ztratily své reálné základy.“*³⁴⁾

Struktura, kterou zde Kracauer vykresluje, svědčí o chování zahrnujícím jak odmítnutí Jiného, tak identifikaci s ním, i když to, s čím se identifikuje a čeho se současně obává, jsou třídní rozdíly. Tím lze také vysvětlit, proč tolik výmarských filmů používá motiv „gotického“ či „záhadného“, aby zakryl potenciální třídní rozdíly. Jsou mezi nimi především *Upír Nosferatu* a *Fantom*, ale také *Kabinet doktora Caligariho*, kde je první obětí média městský úředník, který se k doktorovi choval, jako kdyby patřil k lumpenproletariátu.³⁵⁾ Ve filmu *Metropolis* se odmítnutí sexuálních rozdílů (ilustrované dvěma Mariemi) stává symbolickou strukturou, umožňující, aby se odmítnutí třídních rozdílů jevílo jako „rozuzlení“. Můžeme jít však dál a společně s Richardem de Cordovou chápat právě ony narativní struktury jako součást stejné textové strategie:

„Dosud jsme viděli zarámovaný příběh (prostřednictvím struktury kastrační úzkosti), který se prezentoval jako odmítnutí, díky němuž zůstává ego-libido neporušeno. Nyní je možné předpokládat existenci výsledné paranoické struktury, jejímž prostřednictvím je ‚očividná‘ agresivita projektována z ego-libida na object-libido. Tato paranoická struktura by nezbytně byla sekundární projekcí, vycházející z té původní, narcisistní. V Poslední štaci je agresivita obrácena ke středním vrstvám... avšak je podkopána svým určením, podle něhož je ‚nereálnou‘ součástí příběhu. Vyvolává to otázku: ‚Čí sekundární projekci sledujeme?‘... (Postupy rámování) jsou, jak jsme viděli, důvodem, že ji nemůžeme přisoudit (postavám příběhu). Může být přisouzena pouze divákovi vepsanému do textu nebo v širším smyslu soudobému publiku, které bylo předmětem tohoto vepsání. Existuje zde určitá nadměrná determinace libidózního umístění (úzkost/agresivita)... jestliže je agresivita odstraněna tam, kde je ohrožena stabilita celého systému (společenského, psychického, filmového), pak to znamená, že agresivita interpretuje subjekt v rámci nestabilního, ale specifikovatelného typu objektových vztahů... Textová interakce narcisismu a paranoi artikulovaná ve výmarských filmech znemožňuje vidět tyto filmy jako nějaký druh přímého odrazu společnosti,

34) S. Kracauer, c. d., s. 11.

35) Viz můj článek *Social Mobility and the Fantastic in Weimar Films*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 5.

*v níž byly natočeny. Historický divák byl vepsán do těchto textů a bylo mu přiděleno určité imaginární místo v rámci jejich symbolického působení.*³⁶⁾

Máme nějaký důkaz, který by mohl podpořit myšlenku, že „historický divák byl vepsán do těchto textů“? Když čteme knihu *Od Caligariho k Hitlerovi*, jsme často překvapeni, že jsou v ní filmy do stejné míry kritizovány za to, co neobsahují, jako za svůj skutečný obsah, a přitom není nikdy zřejmé, zda politická symbolika a temné předtuchy dostávají svou pozici záměrně, či zda „Zeitgeist“ obklopuje filmový průmysl, režiséra i diváka. Jak jsem se pokusil naznačit, je to dáno skutečností, že Kracauerova polemika je decentrována. Nejenže síly vytvářející struktury, jejichž symptomy jsou zmíněné filmy, zůstávají nepoznány, ale kritická pozice, z níž Kracauer vede své pátrání je rovněž zamlžena. Kracauerův esej z roku 1928 *Prodáváčky* v biografech definuje celý problém mnohem ostřeji:

*„Filmy jsou zrcadlem naší současné společnosti. Jejich výrobu financují korporace, které se za každou cenu musí střetnout s vkusem publika, mají-li na této činnosti vydělat. Producent nebude nikdy sveden k tomu, aby prezentoval námět útočící na základy společnosti, podkopával by tím svoji vlastní existenci kapitalistického podnikatele... Abychom mohli zkoumat současnou společnost, museli bychom produkty filmového průmyslu dostat do zповědnice. Všechny vyzrazují netaktní tajemství, aniž by opravdu chtěly. V nekonečné řadě filmů se znovu a znovu opakuje omezený počet typických motivů; naznačují, jak chce společnost vidět samu sebe. Podstatou filmových motivů je současně souhrn vládnoucích ideologií, které může interpretace těchto motivů demystifikovat.*³⁷⁾

Tato pasáž objasňuje Kracauerovu intelektuální pozici předtím, než odešel do Spojených států. Byl antikapitalistickým kritikem masmédií, který podstatně ovlivnil Horkheimerovu a Adornovu kritickou teorii „kulturního průmyslu“. Zbavena své ekonomické analýzy, stává se Kracauerova teze v knize *Od Caligariho k Hitlerovi* něčím, co se přibližuje k tautologické, sebenaplňující konspirační teorii. Důvody pro tento nedostatek je nutné hledat v americkém antikomunismu po druhé světové válce, což objasňuje Kracauerova korespondence s jeho vydavatelem a tento překvapivě sebechvalný úvod:

*„Mám důvod věřit, že způsob, jakým jsem zde využil filmy... může být výhodně rozšířen na studie současného masového chování ve Spojených státech... studie tohoto typu mohou pomoci v přípravě filmů... které budou účinným nástrojem kulturních snah Spojených národů.*³⁸⁾

Druhým důležitým aspektem Kracauerova eseje z roku 1928 je jeho přesná formulace teorie identifikace a sebepoznání ve filmu. Jsou to nerealistické žánry, texty o represí, dislokaci a bezstřednosti, které diváka citově poutají k zobrazování:

„Ve skutečnosti je to řídký úkaz, když se uklízečka vdá za majitele Rolls Royce; není však snem majitele Rolls Royce zapůsobit na uklízečky, aby snily o vzestupu na jeho úroveň?“³⁹⁾

Pohádkové motivy a záhadné momenty mohou být ve skutečnosti dominantními způsoby, jimiž divák může porovnat svoji zkušenost s realitou a uspořádat ji do fiktivní formy, což

36) Richard de Cordova, *The Weimar Frame Tale*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

37) Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp, Frankfurt 1963, s. 279.

38) S. Kracauer, c. d. v pozn. 14.

39) S. Kracauer, c. d. v pozn. 37, s. 280.

není o nic méně, než hájit názor, že jediný způsob identifikace v masmédiích za kapitalismu musí být forma sebeodcizení i v případě, že divák si není vědom faktu, že může poznat subjektivitu a reagovat na ni pouze v „odcizených“ zobrazováních. Co Kracauer nezdůrazňuje, je stupeň, v jakém střih a úhel pohledu, jakož i „filmové motivy“, vytvářejí triangulaci identity, jež ovládá vzájemně se potvrzující sebedpředstavy „majitele Rolls Royce“ a „uklízečky“.

Prototyp Kracauerova diváka v práci *Od Caligariho k Hitlerovi*, jeho historický subjekt, je maloburžoazní úředník – sociologický fenomén, který se v Německu objevil až po velkém rozmachu byrokratického aparátu spojeném se sjednocením země v roce 1871, kdy se Berlín stal hlavním městem Říše. Tato armáda zaměstnanců nejrozličnějších nových úřadů byla ideologicky velice nestálá a rozdělená (ze zemědělského „Hinterlandu“ za Berlínem přišla do rozrůstající se metropole) a politicky důležitou se stala až po (krátké) hospodářské konjunktuře a obnově v polovině dvacátých let 20. století. Ačkoli její členové neměli vlastní zřetelné třídní vědomí, byli pod vlivem svého hospodářského postavení zcela motivováni buržoazními ambicemi a současně žili ve stálém strachu z proletarizace. Byli traumatizováni inflací a příznakem nezaměstnanosti a jejich „psychologické založení“ (Kracauer) na konci dvacátých let možná opravdu neslo stopy jejich sociálního postavení a hospodářské nejistoty.

Kracauer popsal tuto novou „třídu“, její pracovní návyky, veřejné chování, nakládání s volným časem a rodinné struktury ve studii nazvané *Die Angestellten*, publikované v roce 1930. Fenomenologický přístup k této analýze je do velké míry ovlivněn Georgem Simmelem, ale předznamenává již také Kracauerův vlastní model, tak jak se později projevil v knize *Od Caligariho k Hitlerovi*, ve čtyřicátých letech. Znamená to, že Kracauer si vzal za příklad širokého filmového publika diváky z doby kolem roku 1928 a použil je i zpětně k samotným počátkům německého filmu. Problémem však je, že dvě důležitá období, která v práci *Od Caligariho k Hitlerovi* identifikuje (1913 – 1915, 1919 – 1923) ve skutečnosti svědčí o poněkud jiném publiku. Je možné demonstrovat, že „klasický“ německý film (nebo „expresionistický film“) je nesmělý pokus o buržoazní film a že problém, kterým se tu zabýváme, zejména vyjádření „stylistických“ a textových rozdílů mezi ním a klasickým hollywoodským filmovým vyprávěním, musí zahrnout právě tyto nesmělé „umělecké“ podněty v pozadí takových filmů. Když pozorujeme německý film konce dvacátých let, nemůžeme si ve srovnání s dřívějším obdobím nevšimnout určité asimilace hollywoodských norem, ať již jde jen o povrchní znaky – oslabení psychologicko-fantastických motivů ve prospěch hlubšího sociologického „realismu“.

Kracauerova „národní povaha“ a „německá duše“ tak mohou být do určité míry historizovány a specifikovány jako masové publikum konce dvacátých let – sociopolitická skupina, o níž se tradičně tvrdilo, že je nejvíce nakloněna fašistické ideologii a je jí nejsnadněji ovlivněna. Jestliže však toto publikum nebylo oním primárním, pak úžasná teleologie Kracauerovy polemiky trpí deformacemi stejně jako generalizacemi. Opomenuto je především diferencované vědomí způsobů ideologického a psychického sebezpoznání a sebeodloučení – tento druh vědomí Kracauer skutečně demonstroval v *Prodavačkách* v biografu. Z jiných empirických studií, provedených v Hollywoodu ve třicátých letech, víme, že identifikace se mezi diváky liší podle sociálního postavení,

pohlaví a věku.⁴⁰⁾ Dějiny německého filmu mohou být charakterizovány rozmanitými pokusy producentů najít fiktivní a narativní formy, v nichž by se převážná část soudobého publika poznala ideologicky (tzn. ve své třídně či pohlavně specifické představitosti), současně však vyvážit tuto prioritu jinou, jmenovitě zachováním a zlepšením konkurenční pozice na evropském trhu tváří v tvář Hollywoodu, což vyžaduje výrobní diferenciaci a vytvoření žánru „uměleckého filmu“ vysoké výrobní ceny.

Opozice „realismu“ a „fantastičnosti“, která sloužila historikům jako klasifikace německého němého filmu, by mohla naznačovat rozdílné prostředky jednoho cíle: připoutat heterogenní publikum k instituci „biografu“. Připadá mi chybné předpokládat, že film byl od počátku „ideologický“ v obvyklém slova smyslu. Věřím naopak, že je úkolem filmové historiografie objasnit momenty a okolnosti, v nichž byl film použit jako ideologický nástroj. Ideologická symptomatologie, která podpírá Kracauerovu knihu je sama o sobě velice rozporuplná. Na jedné straně chce její autor zodpovědět historické a sociologické otázky o masové loajalitě „německého lidu“ fašismu, neboť, jak říká, „za zjevnou historií ekonomických změn... se odvíjí skrytá historie zahrnující vnitřní dispoziční“.⁴¹⁾ A v tomto interpretačním projektu (jehož předmětem jsou sociální dějiny, nikoli dějiny filmu) se „německé filmové plátno jako médium“ stává sociálním textem – jedním z mnoha – vzájemně se ovlivňujícím s jinými diskursy. Na druhé straně, právě proto, že Kracauer pochopil důležitost masmédií jako původců i nositelů ideologie, je sociální text filmu v jistém smyslu privilegován, ačkoli není konečným, ani určujícím bodem ve výrobě fašistické ideologie.

Mohli bychom toto dilema přeformulovat a říci, že Kracauer objevil jak historický, tak teoretický problém. Historická otázka se týká předmětů, diskursů a představ, jež „připoutávají“ masové publikum k institucím a jejich pravidlům zobrazování. V tomto ohledu se loajalita filmu a loajalita Hitlerovi stávají strukturálně příbuznými.⁴²⁾ Teoretická otázka se týká definice této struktury a Kracauer si zde bere podnět z Freudova díla o identitě jako struktuře identifikace, projekce, odmítnutí, kastrální úzkosti a narcisismu. Tato struktura může být studována zejména na filmech výmarského období, ale ideologická determinace, (tak řečený) historický obsah této specificky filmové struktury identifikace, mohla být v německém filmu mnohem neurčitější a složitější, než je Kracauer ochoten, či schopen připustit, neboť jeho kniha považuje, alespoň na začátku, film za svůj „prostředek“ spíše než za svůj předmět. Jinými slovy, Kracauerův historický divák a „textový“ divák filmové identifikace nemusí být totožní. Na výmarském filmu je paradigmatická jeho struktura identifikace, kterou zobrazoval a narativizoval; historické a historicky specifické mohou být důvody, pro něž vůbec filmovou identifikaci zobrazoval a narativizoval.⁴³⁾

Freudovo vysvětlení konstrukce osobní identity a identifikace se omezuje na oblast buržoazní rodiny. Výmarský film používá rodinu a oidipovské konflikty jako metaforu,

40) Viz např. Leo H a n d e l, *Hollywood Looks at Its Audiences*. University of Illinois Press, Urbana 1950.

41) S. Kracauer, c. d. v pozn. 14, s. 11.

42) Viz můj článek *Myth as the Phantasmagoria of History*. „New German Critique“ 1981 – 1982, č. 24 – 25.

43) Pro zajímavě odlišnou analýzu viz Michel H e n r y, *Le Cinéma expressioniste allemand*. Editions du Signe, Montpellier 1971.

jejímž účelem je dramatizovat fascinaci, průběh sledování, posedlost přihlížením – zrcadlení a zrcadlivost [specularity and specularization] viditelného světa, řečeno krátce. Odtud pak nejednoznačnost, charakteristická pro německý film: Co slouží jako metafora čemu? A má ještě smysl klást tuto otázku? Je rodina zrcadlena, anebo je to podívaná, která podkopává, zpochybňuje a rozvrací rodinu?⁴⁴⁾ Tlak filmové výroby a finančních investic zideologizovaly americký film mnohem dříve v tom smyslu, že byl vybudován kolem přeceňování publika a zakrýval své vlastní podmínky a rozpory existence. Takové přizpůsobení ideologie divákovi bylo v Německu složitějším procesem.

„Autorský“ film

Jeden z důvodů, proč proces ideologického přivlastnění filmu jako stabilizující, „poutající“ sociální síly nebyl jednoduchý, může být nalezen u německých intelektuálů a členů vzdělané buržoazie, kteří vytvářeli veřejné mínění a z jejichž řad pocházeli kritici, pracující pro deníky, časopisy a odborný tisk. Ukázali se hlučnými nepřáteli filmu, zejména v letech 1910 – 1914, právě v době, která spatřila nejen zrod německého filmového průmyslu, ale také vznik druhu filmu, jímž se tu zabýváme – „Autorenfilm“. Debata o kulturním postavení filmu se v Německu (stejně jako v jiných evropských zemích) obnovovala pravidelně až do poloviny dvacátých let. Tato „Kino-Debat“ poskytuje důležité vodítko ke zvláštnostem uvažování – filmového a nefilmového –, které se podílelo na kulturním a sociálním uznání filmu.⁴⁵⁾ Autorský film je přímou odpovědí, zásahem do debat, stejně jako *Kabinet doktora Caligariho*. Jedním z hlavních bodů polemiky byla opozice vůči realismu, prudce odsouzenému buržoazními kritiky jako nízký a neumělecký, protože předkládal „Stoff“ (materiál), aniž by byl „zpracován“ tvárným intelektem „umělce“. *Kabinet doktora Caligariho* měl dokázat, že film nemusel být jen nízkou mimetickou formou.⁴⁶⁾

Filmy, jež se dochovaly jako „klasická díla“ tohoto období, jsou příliš různorodé na to, aby odpovídaly označení pouhých vedlejších produktů intelektuální debaty a diskuse o estetické teorii. Takové tvrzení by bylo historickým determinismem s pomstou. Na druhé straně je nutné vědět o případech meditace, diskursů a forem ideologické koherence, které můžeme rekonstruovat pouze detailním historickým výzkumem. Překvapující je například zjištění, kolik filmů bylo zejména ve dvacátých letech vyrobeno, aby jejich uvedení doprovázelo otevření nových filmových paláců v Berlíně. Ukazuje to nejen na vztah mezi trhem s nemovitostmi a filmovou výrobou, ale také na to, jak opatrně bylo buržoazní publikum v metropolitním Berlíně sváděno. Uznávání kritici byli zváni, aby film uvedli, a celá atmosféra připomínala významnou divadelní premiéru. Tiskové a reklamní kampaně byly před koncem dvacátých let zdokonaleny především pro „velké filmy“. Takže např. tiskový materiál k filmu *Metropolis* poskytuje cenné svědectví

44) Viz můj článek *Primary Identification and the Historical Subject*. „Ciné-Tracts“ 3, 1980, č. 3.

45) Tony K a e s (Ed.), *Kinodebatte*. Max Niemeyer, Tübingen 1978.

46) Erich Pommer, citovaný Huakem (viz pozn. 14), podává stručné vysvětlení některých momentů z výroby *Kabinetu doktora Caligariho*.

o obchodních strategiích a tlacích na předpokládaného diváka. Z rozhovorů a článků Fritze Langa, uveřejněných v solidních časopisech po celou dobu jeho působení v Německu, je patrné vědomí kulturních předsudků, které si předcházely lichotkami. Dostupné důkazy o plánování a předvýrobním stadiu u filmů jako je *Metropolis* současně naznačují, že společnost Ufa věnovala prostředky na nákladnou výrobu jejich speciálních efektů, neboť jí to umožňovalo rozsáhle investovat do nových filmových technologií za účelem výroby filmů vhodných pro americký trh a postavení infrastruktury na úroveň skutečných či potenciálních konkurentů.

Skutečnost, že filmy zároveň tvořily součást teoreticko-kulturní debaty, nejen posiluje dojem „filmu jako umění“, ale naznačuje o německém filmu té doby také něco jiného. Právě proto, že velký díl „komerčního“ trhu byl nejdříve v rukou francouzského filmu a posléze (od roku 1919) Hollywoodu, byla strategie německého filmového průmyslu zaměřena na získání „menšinového publika“. Jeho důležitost spočívala v klíčové roli při rozšiřování kulturních hodnot a estetického mínění.⁴⁷⁾ Hospodářské podmínky, kdy mnozí producenti zásobovali stále rozptýlený trh, byly navíc důvodem, proč výmarský film vytvořil tak silný „autorský film“. Ufa sice měla kontrolu nad distribucí, její produkce však v žádném případě nebyla jednotná. Mezi více než stovkou producentů společností, které v průběhu dvacátých let existovaly jak uvnitř, tak vně Ufy, můžeme nalézt promyšlenou strategii směrem k ambicióznímu uměleckému filmu a stylistickému experimentu. Zdání koherentnosti v německých filmech tohoto období, opakované vědci a kritiky, je tak v jistém smyslu pěstováno samotným filmovým průmyslem jako součást obchodní strategie, zahrnující propagaci nových mezinárodních hvězd (například Emila Janningse, Asty Nielsenové, Poly Negri, Wenera Krausse) a uměleckých filmů jednoho tvůrce (například Paula Wegenera, Fritze Langa, F. W. Murnaua).

Proč by se však rozdílnost měla projevovat textově na úrovni střihu, kompozice, výpravy, světla, hereckých výkonů a narativní stavby, je otázka, která může být stěží zodpovězena hospodářskými hledisky. Rovněž to, co se stalo známým pod označením mise en scène a je všeobecně považováno za odkaz německého němého filmu klasickému filmovému vyprávění, odolává způsobu interpretace Lotte Eisnerové.⁴⁸⁾ Právě tak i *Kabinet doktora Caligariho* spíše cituje expresionistickou výpravu a způsob hraní, než aby je vyjádřil jako autentický styl. V rozmanitosti stylistických idiomů patrných ve filmech (od gotiky až k biedermeieru, orientalismu, novoromantismu, secesi a dokonce konstruktivismu) se zdá být sporným bodem koncept autentického či nezbytného stylu – zásadního pro dějiny umění – přizpůsobeného filmu. Často zmiňovaný divadelní vliv Maxe Reinhardta je nepopiratelný v biografickém kontextu mnoha režisérů a herců. Zdá se však, že neobjasňuje drastické změny, které filmová mise en scène vyvolala v artikulaci času a prostoru, a tím v nejednoznačné souhře času akce a času vyprávění, charakteris-

47) Tato politika byla ospravedlněna „historií“ do té míry, že to jsou právě německé umělecké filmy, které se dochovaly.

48) „V posledních letech první světové války byl Max Reinhardt... kvůli nedostatku nezpracovaného materiálu nucen... ustát s velkolepými projekty. (...) Světlo a temnota pak přemístěním strukturální rozmanitosti a oživováním a transformováním jediné studiové stavby získaly nový význam; posun světelných efektů, které se setkávaly a křížily, byly jedinými prostředky pro zakrytí průměrnosti náhražkových materiálů... a pro rozrůznění intenzity atmosféry tak, aby odpovídala akci.“ L. Eisner, c. d., s. 48.

tické pro německý němý film, avšak zcela cizí Reinhardtovu divadlu. Také by se zdálo, že k faktorům mise en scène a k textovým systémům německého filmu nelze přistupovat pouze skrze dějiny filmu založených na divákovi. Ani v případě, že historizujeme Kracauerovy kategorie rozlišováním mezi maloburžoazním „úřednickým“ publikem v druhé polovině dvacátých let a maloburžoazním „náročným“ divákem do poloviny dvacátých let. Jestliže srovnáme filmy výmarského období s nacistickými filmy, překvapí nás právě ona nestálost, přemíra a vědomé upřednostňování zrcadlových vztahů (voyerismu, vizuální rozkoše, vizuální úzkosti) v textových systémech a vyprávěních. Naproti tomu po roce 1933 – částečně díky příchodu zvuku, nikoli však zcela rozhodně (jak můžeme pozorovat ve třech tak typických „výmarských“ zvukových filmech, jakými jsou *Žebrácká opera*, *Vrah mezi námi*, *Modrý anděl*) – všechny stopy této zrcadlivosti jsou z mise en scène eliminovány a filmy se z hlediska klasického filmového vyprávění zdají být čitelné téměř stejným způsobem jako hollywoodské filmy třicátých let. Jak to vyjádřil jeden historik:

„Politický kult (tzn. nacistické veřejné výpravné produkce a rituály)... nazýval sám sebe pravým sebezobrazováním lidu. Ale nacistická masová shromáždění, jak je dnes můžeme vidět na fotografiích či ve filmech, ztratila svoji moc: plameny po obvodu norimberského stadiónu, ohromující prapory, pochody a sbory přednášečů nabízejí modernímu publiku podívanou podobnou americkým muzikálům dvacátých a třicátých let, které Hitler sám tak rád každý večer sledoval. Nebylo tomu tak vždy. Pro účastníky to byl symbolický obsah... který měl zásadní význam pro jejich pocit sounáležitosti.“⁴⁹⁾

Paralely mezi americkým muzikálem a nacistickými přehlídkami jsou vsutku významné v jiném ohledu. Pokud jsou důkazem, že okouzlení, voyerismus, identifikace a podívaná byly během nacistického období přímo fetišizovány a libidózně fixovány v ulicích prostřednictvím přehlídek, shromáždění a veřejných projevů. Nacistický film na druhé straně ukazuje tendenci potlačit tento voyerismus jistou funkcionalizací a racionalizací mise en scène a střihu. Zde je nedávná filmově historická analýza:

„V geometricko-hierarchickém seřazení (nacistického revuálního filmu) je potlačován nejen nedostatek disciplíny, ale také strach z chaosu. Když ‚děvčata‘ ve filmu Tančíme kolem světa pochodují s vrchu schodiště v póze triumfálního vítězství, které je každou noc vede z Lisabonu do Janova, z Londýna do Kodaně, svými vysokými lakýrkami již zašlapávají předvídaná povstání. Je to součást jejich tance; někdo ‚závodí pro Německo‘, jiní tančí a v oblasti zábavy demonstrují formu, která najde svůj výraz ve válce.“⁵⁰⁾

V tomto ohledu se výmarský film jeví jako přechodný filmový postup, v jehož průzkumu musíme postupovat způsobem podobným archeologii.

Dva typy imaginárna

Kracauerova úvaha a jeho analýza německého publika naznačily, že sociální imaginárno výmarského filmu nemůže být definováno charakterologickým portrétem historické-

49) George Mosse, *The Nationalization of the Masses*. Howard Fertig, New York 1975, s. 207.

50) Karsten Witte, *Visual Pleasure Inhibited*. „New German Critique“ 1981 – 1982, č. 24 – 25, s. 239.

ho diváka. Je však zřejmé, že výmarský film postuluje otázku vztahu vizuální rozkoše a narativního filmu způsoby, které se od amerického filmu odlišují ve dvou ohledech. Především se vizuální rozkoš jeví neoddělitelnou od úzkosti a je vepsána do soustavy moci a ztráty moci, kontroly a ztráty kontroly. Text potlačuje protagonistovo vědomí třídní rozdílnosti a její zdánlivě nepřekonatelné podstaty. Tento scénář, tato mise en scène moci a ztráty kontroly, které je protagonista vystaven, vyvolává otázku, jak si může „mužský“ divák vytvořit příjemný vztah k těmto filmům.

Za druhé, Kracauer se nejspíše domnívá, že divák pociťuje stejný masochismus jako hrdina, což zase vede k předpokladu přímé identifikace. Takový předpoklad však nebere v úvahu, co je snad charakteristickým rysem výmarského filmu, konkrétně jeho zhodnocení vidění a pohledu důrazem na akt „vidět a být viděn“, jeho užitím záběru z úhlu pohledu postav. Je totiž zřejmé, že tato mise en scène pohledu podstatně mění vztah diváka k filmu, a tím i problém identifikace. Právě jako není možné vidět třídní konflikty přítomné v postavách a zobrazované jimi formou charakterové typologie, tak i zhodnocení vidění by podstatně přeměnilo vnímání úzkosti v příjemný zážitek. Může to pouze znamenat, že důraz na vidění poskytuje divákovi jistou míru kontroly. Divák je rozpolcen v procesu zobrazení a ve skutečnosti pozoruje sám sebe, je v postavení dvojníka. V příběhu je bez kontroly, a je tak předmětem jiného pozorování; nicméně není jen pouhým předmětem tohoto jiného pozorování, ale také je kontroluje. Otázka historického diváka tak musí být přeformulována v rámci bezcílnosti, která pochází ze zdůrazňování vidění (nebo vyprávění před akcí) na jedné straně a ze střihu, síly pohledu patřícího kameře na straně druhé.

Upřesnění výrazu „zdůrazňování vidění“ by vyžadovalo bližší analýzu jednotlivých filmů. Ve světle předložených obecných názorů snad můžeme jen upozornit na to, jak často pohled filmu motivuje vyprávění (akt vyprávění střihem na pohled) ve filmech tak různorodých, jako *Madame Dubarry* a *Nibelungové*, *Fantom* a *Pandořina skříňka*. Výsledné vztahy mezi postavami v příbězích i uspořádání mimoscénického prostoru, mobilizující divákovu schopnost (vnitřního) vidění, zásadně obměňují narativní kontinuitu, přísouzení příčinnosti a působnosti, vyjádření prostoru a času. Tento důraz mění především způsob, jakým čteme symbolickou strukturu vyprávění, a tím i způsob interpretace oidipovských pozic, jež příběh přiděluje postavám. Přihlížení je ve výmarském filmu kodifikováno explicitně a implicitně jako něco, co může nahradit samo sebe jinými formami mocenských vztahů, zejména těch, které jsou běžně spojovány s fyzickým násilím (téměř žádný z nich neexistuje) a sexuální stereotypizací (kterou nestabilita sexuální a sociální identity mužského protagonisty zachycuje nejednoznačně). Naznačuje to však také souvislost samotného filmového představení s mocí – způsoby kontroly, manipulace, ovlivnitelnosti, instrumentalizace a „zpředmětnění“ [„object-hood“].

Je zde nicméně důvod jít za specifické případy a individuální filmové texty. Tyto textové následky souvisejí s další mimofilmovou „krizí vnímání“, která v tomto případě není popsána v rámci psychoanalýzy a filmové teorie, ale ve výkladu Georga Lukáče o „zhmotnění“⁵¹⁾, jakož i v poznámkách Waltera Benjamina o následcích šoku, vizuálních stimulech, urbanizaci a formování nevědomí, vnímání, paměti a zkušenosti:

51) Georg Lukács, *History and Class Consciousness*. MIT Press, Cambridge 1971.

„Čím větší je podíl faktoru šoku na určitých dojmech, tím ostrážitější musí být vědomí, fungující jako clona proti stimulům; čím efektivněji tak pracuje, tím řídčeji vstupují tyto dojmy do zkušenosti [Erfahrung] a zůstávají spíše ve sféře jisté příhody lidského života (Erlebnis).“⁵²⁾

Nemůžeme zde zkoumat všechny důsledky Benjaminových či Lukácsových poznatků o dějinné podstatě lidského vnímání, vizuálním dekódování, rozsahu pozornosti a paměti. Měli bychom však zaznamenat, že naznačují vztah nejen mezi specifickými formami uspořádání průmyslu, technologickými způsoby produkce, demografickými změnami a urbanizací, ale také důrazem, který naše společnost položila na vidění a zrak, aby ovládla naše každodenní prostředí a získala nad ním kontrolu. Podobná studie o vzájemných vztazích mezi zkušeností času a prostoru, zavedením železnice a jízdních řádů, synchronizací hodin a komunikačních systémů ve druhé polovině 19. století, ukazuje, že při převedení smyslové zkušenosti od bezprostředních smyslových ústrojí (hmatu, chuti, čichu) k těm, které ji kontrolují na dálku (zrak, sluch) dochází k posunu.⁵³⁾ Tento kulturní posun byl do značné míry využit filmem, prostřednictvím jeho systematicky urychlovaného vývoje voyerismu a scopofilie. Historický a ideologický úkol filmu by se pak zařadil do souboru diskursů a sociálních metod, které přeměnily určité formy uspořádání průmyslu a ovládnutí prostoru a času v smyslově percepční diskursy. Subjektivita i význam měly být následkem toho přetvořeny ve světle změn, které kapitalismus vnesl do všech typů společenských vztahů. Nejen výmarský film, ale i všechny známé filmové instituce je možné v tomto smyslu nazývat přechodovými fenomény, pokud mohou být jejich společenské funkce převzaty a modifikovány jinými formami vizuální a sluchové rozkoše. V případě Německa by dějiny jeho filmu musely být rozšířeny nejen o zrcadlové uspořádání každodenního veřejného života, když se politika stala záležitostí ulice a diktatura vizuálně oslavovala sama sebe nekonečnými průvody a parádami, ale také o zhodnocení role, kterou hrál například rozhlas v Hitlerově válečném úsilí a na domácí frontě.⁵⁴⁾

Výmarský film může být nazýván přechodovým fenoménem pro zřetelnější důvod související se samotnou existencí silného autorského filmu a ekonomických i ideologických podmínek. Ty umožnily Německu vyvinout filmový průmysl, který po jisté období zahrnoval prestižní a prosperující sektor bez primární či výlučné orientace na masové publikum. V tomto ohledu bychom se opět mohli obrátit k Burchovi, konkrétně k jeho domněnce, že dvě protichůdné tendence nacházejí ve filmu, už od jeho vynalezení, své imaginární vyjádření. Tyto tendence nespojuje ani s potřebami publika, ani s tradičním stylistickým rozporem mezi „realismem“ a „fantastickým“ žánrem, ale s posedlostí, nutkáním a impulsy vynálezců, mechaniků a inženýrů, kteří s filmem experimentovali a nakonec ho vytvořili, kteří spojili různé prvky tak, aby ustavily „filmový aparát“. Burch ve své knize o japonském filmu rozlišuje mezi „rozčleňováním... lidského

52) Walter Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire*. In: Týž, *Illuminations*. Schocken Books, New York 1969, s. 163.

53) Viz např. Norbert Elias, *The Civilizing Process*. Urizen Books, New York 1978.

54) Pro další pohled na tento problém viz můj článek *Lili Marleen: Fascism and the Film Industry*. „October“ 1982, č. 21.

pohybu“ („vědeckou“ motivací Mareye a Muybridgeho) a sklonem k „syntéze pohybu“ (například Edisonova snaha o „Gesamtkunstwerk“, o synchronizaci pohybu a zvuku).⁵⁵⁾ Kdyby toto rozlišení mohlo být více historicky zakotveno, mohlo by také poskytnout základ pro vytvoření jiného druhu imaginárna – nikoli divákovy, ale „autorovy“. „Autor“ by pak nebyl chápán v úzkém, tradičním významu takzvané „autorské teorie“, nýbrž jako termín zahrnující vynálezce, techniky, inženýry, producenty, režiséry – zkrátka každého, kdo je fascinován aparátem a jeho výsledky, jež vznikají nezávisle na nutnosti přivést dané masové publikum, ideologicky a fyzicky, k „filmové spotřebě“. Jedná se o imaginárno, které má blíže ke schopnosti Záhadna filmové technologie vytvořit svoji vlastní „imitaci života“ než k souvislosti realismu/rozkoše/vyprávění populární kultury a masové zábavy.

Burch, jako teoretik a filmový historik, byl zastáncem avantgardní filmové tvorby a zarytým nepřitelem komerčního filmu; není tedy překvapením, že byl citlivý na imaginárno filmového „bricoleur“. ⁵⁶⁾ Avantgardu je možné důvěryhodně definovat jako oblast filmové tvorby zaměřenou především na zkoumání materiálního a imaginárního pouta, které váže filmového tvůrce k filmovému aparátu, a kvůli němuž je sociologický dopad média sekundární. Poskytuje to podle mne zajímavou možnost nejen pro přezkoumání teorie „autora“, ale i pro přesnější porozumění specifičnosti výmarského filmu.

Jednou z nejtrvalejších, i když zdiskreditovaných, metod sociologie literatury či filmu je postulovat nějaký vztah mezi společenským původem umělců a ideologickou náplní jejich děl. Na německém expresionismu tuto metodu nejvíce uplatňuje George Huaco, který se pokouší objasnit „konzervativní“ podstatu německých filmů poukazem na skutečnost, že téměř všichni režiséři a producenti klasického německého filmu pocházeli ze středních vrstev, byli konzervativně vychováni a měli univerzitní vzdělání. ⁵⁷⁾ Domnívám se však, že společenský původ je méně důležitý než tendence, které jsem popsal výše. Když totiž uvážíme vysokou úroveň diskuse o „podstatě“ filmu v Německu a angažovanou pozici vůči jejich kulturním soupeřům na jedné straně a postavení hollywoodského masového trhu na straně druhé, vidíme, že němečtí filmoví tvůrci byli v jistém smyslu privilegováni. Pod vedením producentů, jakými byli například Davidson a Pommer, měli podporu pro „experimentování“ a prozkoumávání určitých efektů filmového aparátu. To by znamenalo, že úroveň, s níž „společnost“ vstoupila do filmů, nebyla stejná jako úroveň sociologického pozadí a ideologického přesvědčení jednotlivých filmových tvůrců, ani jako úroveň „odrazu“ národního charakteru, avšak bylo to v kontextu ideologické debaty, v níž různé skupiny kulturních tvůrců soupeřily o důležitý politický terén.

Tato debata se ve skutečnosti týkala podstaty techniky a umění. V Německu počátku 20. století byly umění a kultura v rukou spisovatelů a umělců, jejichž přesvědčení bylo rozhodně antitechnické. Téměř veškerý společenský a hospodářský dynamismus Německa současně přicházel od jeho vědců, inženýrů a technokratů. „Kino-Debata“

55) Noël Burch, *To the Distant Observer*. Scolar Press, London 1979, s. 61 – 66.

56) Pro velice zajímavou diskusi o filmové bricolage viz Michael Chanan, *The Dream That Kicked*. Routledge and Kegan Paul, London 1980.

57) G. Huaco, c. d., s. 87.

postavila mluvčí tradičního umění, divadla, knih a tisku proti novým formám zábavy, které se zdály hrozné právě proto, že technicky reprodukováné umění podkopávalo samy základy buržoazního stylu: jedinečnost, autentičnost, osobitost a to, co Benjamin nazýval „aurou“.⁵⁸⁾

Tradiční důraz na „fantastická“ témata, na dvojníky, démony, golem a faustovské odvážlivce, na šílené vynálezce a postavy krutých tyranů, na Mabusy a hypnotizované, okouzlené loutky, na Caligary a Cesary, na upíry a ruce Orlaka, ukazuje na trvalou fikcionalizaci tohoto imaginárna. Tyto motivy, vypůjčené z romantismu a fantaskní tradice, byly přetvořeny ve zvláštní mytologii filmu a staly se znakem sebereflexivní dialektiky. Tato dialektika byla založena na antitechnické konzervativní ideologii pozdního romantismu (kde nová psychologie nevědomí vytvořila svá literární a fiktivní ztělesnění, když se pokusila formulovat odpověď na brutalitu a teror industrializace), která byla v rozporu s účastí filmového tvůrce na této technologii a současně tuto účast vyjadřovala. Síla technologie, její moc společenské kontroly a schopnost způsobit změny v chování, byla stále zřetelnější. Burch je v tomto ohledu podnětný, především pak jeho poznámky o těch filmových vynálezcích, jejichž „fixní ideou“ bylo znovustvoření života v jeho celistvosti prostřednictvím mechanického přístroje. V Burchově popisu Edisona a jeho duchovních následovníků poznáváme nejenom Bazinův „Mýtus totálního filmu“⁵⁹⁾, nýbrž i, jak Burch sám zdůrazňuje, faustovské a prométheovské rozměry. Za edisonovským projektem kinefonografu správně vidí Frankensteinovy ambice: uměle a mechanicky reprodukovat život, tak řečeno „naruby“, navzdory přírodě.

Německý film dvacátých let se podle mne výrazně podílí na „edisonovském“ imagináru, na něčem, o čem není v dostupných pojednáních ani zmínka. Tento film má nakonec málo společného s „mýtem totálního filmu“ jako teleologickou představou realismu či s technologickým cílem synchronizace obrazu a zvuku („vulgárně materialistickou“ verzí tohoto imaginárna). „Defektní“ filmová vyprávění výmarského filmu, jejich nerozhodnost, jejich podivné vyjadřování času a prostoru a jejich výsledný problematický vztah k vizuální rozkoši a pohledu, namísto toho poukazují na formu vnímání, která není ani zcela voyeuristicko-fetišistická, a není ani imitací „normálního vidění“ (kamera v úrovni očí nebo onen druh rétoriky vidění kamery, kterou Bazin označil za realistickou v Renoirových či Rosselliniho dílech).

Do učebnic vstoupilo vědomí, že německý film prosazoval rozsáhlé užití studiové práce, předprodukčních výtvarných návrhů, účelových staveb – všechno, co zajistilo (režijní) kontrolu nad světlem, kamerou a vztahem toho, co je v popředí rámu, k jeho pozadí. Výsledkem byl slavný „Stimmung“, sjednocená atmosféra a vzhled filmu. Když se historikové pokusili objasnit myšlenku filmové tvorby spjaté se studiem, buď postulovali existenci „stylu“, jakým je expresionismus, nebo se vrátili k anekdotickým vysvětlením, například vysvětlení Lotte Eisnerové (výše citované) o tom, jak musel Max Reinhardt použít „náhradou“ materiály, díky jimž vynalezl symbolické a dramatické světlo.

58) Pro diskusi o výmarské „mandarinské kultuře“ ve vztahu k filmu viz John T u l l o c h, *Genetic Structuralism*. „Australian Journal of Screen Theory“ 1977, č. 1.

59) André B a z i n, *The Myth of Total Cinema*. In: Týž, *What is Cinema?* University of California Press, Los Angeles 1967.

Jiní uváděli nevyzpytatelnost počasí jako důvod, proč němečtí filmaři zůstávali ve studiu. Oba typy vysvětlení jsou nepřesvědčivé, ne kvůli obtížím s prokázáním platných historických paralel či s nalezením empirických důkazů, ale proto, že problém bezpodmínečně staví do světla, v němž mu taková fakta a údaje mohou poskytnout smysluplné odpovědi.

Chceme-li užít materialistické historiografie, pak je třeba mnohem radikálněji decentrovat předmět studia. Pokusil jsem se navrhnout několik výhodných bodů, od nichž by se přeměňovalo celé pole. Ať již je to historický či vepsaný divák, sexuálně či třídně diferencovaný subjekt, nebo materializace a mise en scène určité formy vnímání a vidění, v každém případě čelíme vztahům moci, kontroly a rozkoše, které sahají dále než jen k dějinám filmu a dějinám technologických a hospodářských metod. V Německu přicházel film do agrární společnosti, která se transformovala ve společnost industriální daleko prudčeji než jiné země a procházela prudkými změnami v demografické struktuře a ve vývoji rodinných vztahů. Materiální základnou výmarského filmu by v takovéto analýze nebyl ani tak celkový politický vývoj Německa na počátku fašismu, jako jeho role v jiném historickém procesu – na nějž je fašismus zcela zřetelně odpovědí – a sice v tom, který mimo jiné přeměnil manufakturu v administrativně organizovanou průmyslovou výrobu a který vytvořil zcela jiné požadavky na lidské smysly, schopnosti a dovednosti a přispěl k velikému rozvoji lidského oka.

Z mého osobního pohledu se však historicky specifickou jeví spíše situace filmařů než publika. Zahrnuje jejich vztah nejen ke „kultuře“ a intelektuální reprezentaci, ale také k technologii a ekonomice filmu. V prostředí, kde pro většinu z nich film představoval rozchod s původní sebestavbou či profesí, a v podmínkách, kdy (podobně jako avantgardní hnutí v jiných zemích) jejich práce do jisté míry nepodléhala plnému tlaku trhu, nemohli dosáhnout celkové socioekonomické nezávislosti, pokud pracovali pro komerční společnosti.

Onen typicky německý důraz na efekty tvořené „v kameře“ (tolik obdivovaný jinými režiséry, mezi nimiž byl i Hitchcock) staví do popředí filmový aparát natolik, že sjednocuje zobrazení v podřízení se požadavkům a potenciálu kamery a stříhačského stolu. Pojetí mise en scène, jak je připisována německým filmařům, můžeme chápat jako specificky filmové uspořádání výjevů, událostí a jejich sledu, jehož odůvodnění nepochází z konkrétní představy akce či kauzálního řetězce; ono uspořádání je namísto toho nově podníceno komplexními a zajímavými způsoby. Oceňovaná „subjektivita“ Carla Mayera, Murnaua a Karla Freunda v jejich užití „nespoutané kamery“ je jak výsledkem uspořádání prostoru na plátně a mimo něj ve vztahu k pohybu, tak pokusem „narativizovat“ a antropomorfizovat možnosti, jež jsou vlastní kameře s jejím nelidským viděním. Je to tedy sebereprezentace filmového aparátu, která hraje důležitou roli potud, pokud může přetvářet realitu či skutečnost explicitně napodobovat, spíše než ji, a to včetně „subjektivní“ reality, reprodukovat.

Ačkoli se německý film nepovažoval za oponenta narativního filmu, vyvinul „experimentální“ větev, která přímo vyrůstala z touhy konceptualizovat problémy filmu tváří v tvář viditelnému světu a subjektivním efektům [subject-effects], jež byly toho následkem. Skutečně se zdá, že Murnauovo setmění do běla či Langův stříh mají více společného s Michaellem Snowem či Peterem Kubelkou než s Griffithovým používáním stříhu a stmí-

váním například ve filmu *Zrození národa*. Zda to činí jejich práci avantgardní, je akademickou otázkou, neboť filmová avantgarda se ustavila jako avantgarda za jiných historických podmínek, než v jakých pracovali Murnau, Pabst nebo Lang. Na druhé straně to však není hodnocení D. W. Griffitha. Američtí filmaři, a především Griffith, byli plně vystaveni komerčnímu uvažování a zvyšování zisku již v roce 1914, což vysvětluje snahu hledat ekonomické faktory filmové formy.⁶⁰⁾ V Německu by však podobný předpoklad byl z uvedených důvodů problematický.

Bude nepochybně praktické, pokud se různé perspektivy a důrazy, které jsem nastínil, spojí dohromady v naději na syntézu, jejíž teoretický název je „převymezení“ [„overdetermination“]. Nelze se zbavit pokušení konceptualizovat určitou oblast, kde dochází k překrývání mezi těmito rozmanitými diskursy: příběhy výmarského filmu se tolik soustřeďují na moc a kontrolu, protože přinášejí do hry fascinaci naprostou kontrolou, která je nepřetržitě evokována stříhem a důrazem na kameru. Divák – umístěný mezi pohledem postav a pohledem kamery – se současně podílí na vztahu rozkoš/moc/úzkost, jehož definice a tendence naznačují psychoanalytický výklad.

Avšak může model založený na myšlence „převymezení“ odhalit stejné začarované kruhy, k nimž pátrání po determinantech vede, a nenahrazuje tím jeden určující případ jiným? Postulování „edisonovského“ imaginárna (zbaveného Burchova binarismu a ponořeného do jiného druhu dialektiky – dialektiky pohledu kamery a diváka) nemá naznačit novou konečnou příčinu soupeřící se všemi ostatními, nýbrž znovupostulování pravidel. Jakmile upřednostníme důraz na „Schaulust“, na fascinaci specifickými filmovými efekty či (v případě německého filmu) na mise en scène, můžeme vidět, že dějiny filmu – pojímané jako pátrání po determinantech – nemohou být prezentovány jako dodatek nějaké součásti či částečných dějin, tak jak je pojímá Nowell-Smith.

Důraz na mise en scène ve vztahu k vizuální rozkoši podtrhuje, že film je zařízením na artikulaci imaginárního (smyslu) času a prostoru. Jsou to formální zvláštnosti výmarského filmu, díky nimž je možné ho považovat za avantgardní: jeho rozdílný přístup k času a prostoru, jeho nelineární, nekauzální pojetí sekvence a příběhu v rámci fiktivního, imaginárního rozměru. Tyto vlastnosti sdílí s jinými společenskými prostředky pro mise en scène a imaginárno, jimiž jsou architektura, totalitní stát, dopravní systémy, komunikační sítě, právní systémy a administrativa. V tomto ohledu se německý film nikdy nevytvářel podle velkých sociálních prostředků výroby, jak to činil sovětský film dvacátých let. Co činí výmarský film historickým – ve smyslu vývoje i významu – je důležitost, kterou přiznává této mise en scène (filmového) imaginárna.

Bylo by absurdní tvrdit, že toto imaginárno je typicky německé. Stálo by rozhodně za to argumentovat, že je typicky mužské. Mohli bychom demonstrovat, že jeho myšlenka vizuální kontroly a průhlednosti míří k způsobu tvořivosti, který se snaží „přeformulovat“ ženské zcela v rámci svého systému duplikace, zdvojování, zrcadlení a transkripce.⁶¹⁾ Navíc však toto imaginárno patřící mise en scène zasahuje do samého středu kauzality, odlišnosti, přírody či dějin: všechno, co zná, jsou výsledky rozkoše či úzkosti světa

60) Viz Tom Gunning, *Weaving a Narrative*. „Quarterly Review of Film Studies“ 6, 1981, č. 1.

61) Pro klasickou formulaci edisonovského imaginárna jako mužské představitosti viz Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*. 1886, reprint J. J. Pauvert, Paris 1960.

zbaveného determinantů. Pozoruhodným rysem výmarského filmu je skutečnost, že byl buržoazním filmem, který mohl v daném čase konceptualizovat vztahy mezi různými prostředky mise en scène a činil tak tím, že odložil časoprostorové kontinuum, kauzalitu, jež pro 19. století byly „dějinami“. Klasické filmové vyprávění na druhé straně vytváří a obnovuje toto časoprostorové kontinuum a oživuje myšlenku dějin, takže i dějiny filmu jsou často tvořeny na základě modelů jednolineární determinace nebo klasického filmového vyprávění.

Výmarský film nebyl nikdy obzvláště populárním filmem. Vždy byl spíše filmem filmových tvůrců a teoretiků, a je proto také obtížné pochopit jeho historické postavení. Specifické rysy německého filmu nemohou být chápány z hlediska podstaty, typické národní povahy či určité posedlosti, ale jako okamžik, v němž se ve zpětném pohledu cosi objasnilo. Skutečná ideologická role filmu a jeho ohromná popularita snad započaly, až když bylo toto imaginárno opominuto ve prospěch rodinného melodramatu a milostných příběhů pro celou rodinu, když kolísání a váhání ustala a klasické filmové vyprávění se stalo důvěryhodným imaginárnem jak dějin, tak subjektu. Psychoanalýza jako nejkoherentnější teorie subjektu může představovat poslední dějiny filmu, neboť na rozdíl od konkurujících paradigmat nepotřebuje teleologii či mytologii počátků. Konfrontace psychoanalýzy a filmu zřetelně nemá žádné vysvětlení či kauzální model jako svůj cíl, namísto toho vytváří tautologii, sérii výsledných duplikací, o něž nejspíše jde. Jinými slovy, dějiny filmu jsou možná analýzou jeho duplikací a opakování. Dnes je například kladen důraz na speciální efekty a zcela evidentní fetišismus aparátu ve filmu, televizi a videohrách naznačuje, že vztah mezi technologií a filmovým vyprávěním pravděpodobně prodělává další posun. Zdá se, že se navrací edisonovské imaginárno, tentokrát ovšem ne jako imaginárno filmařovo, ale divákovovo. Je-li tomu tak, dějiny vizuální rozkoše jsou na začátku další kapitoly.

Přeložil Zbyněk Havránek

Přeloženo z anglického originálu: Thomas Elsaesser, *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*.

In: Patricia Mellencamp – Philip Rosen (Eds.), *Cinema Histories, Cinema Practices*.

Frederick, Md., Univ. Publication of America, 1984, s. 47 – 84.

The editorial board wishes to express thanks to Greenwood Publishing Group, Inc. for their kind permission to publish Czech translation of the essay.

Citované filmy:

Bratři Schellenbergové (Die Brüder Schellenberg; Karl Grune, 1926), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Dvojí život* (Der Andere; Robert Wiene, 1930), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kronika z Grieshuusu* (Die Chronik von Grieshuus; Arthur von Gerlach, 1924 – 1925), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Modré světlo* (Das Blaue Licht; Leni Riefenstahl, 1932), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora;

Georg Wilhelm Pabst, 1928), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Stín* (Schatten; Artur Robison, 1923), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelod; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Střepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Tančíme kolem světa* (Wir tanzen um die Welt; Karl Anton, 1939), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Zrození národa* (Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1914 – 1915), *Zvuk hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Život amerického hasiče* (Life of an American Fireman; Edwin S. Porter, 1903), *Život kovboje* (The Life of a Cowboy; Edwin S. Porter, 1906).

Poznámka o autorovi

Thomas Elsaesser (nar. 1943) patří k předním britským badatelům v oblasti filmu; působil jako docent (senior lecturer) anglické literatury a filmu na Východoanglické univerzitě (University of East Anglia) v městě Norwich, v současnosti vyučuje v Nizozemí na univerzitě v Amsterdamu.

Elsaesser je autorem mnoha odborných studií, otištěných ve sbornících a v předních světových časopisech (mj. Ciné-Tracts, Discourse, New German Critique, October, Screen), v nichž často spojuje analýzu konkrétních filmů a díla jednotlivých režisérů s aplikací nových teoretických koncepcí. Soustavně se zabývá německým filmem; jeho psychoanalyticky podložená studie o Raineru Werneru Fassbinderovi (*Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*, 1980) byla zařazena do několika reprezentativních antologií textů o filmu. Nejrozsáhlejší Elsaesserovou prací je interpretace vývoje nového (západo)německého filmu *New German Cinema. A History* (1989); kniha byla vydána i v německém překladu. O šíři Elsaesserových zájmů svědčí např. ediční a autorská účast na průkopnickém sborníku o počátcích filmu *Early Cinema: Space – Frame – Narrative* (1990).

–pm–