

Články

BEZPROSTŘEDNÍ HISTORIE

Zásahy videopásky a narativní film

Timothy Corrigan

Když se v moderní veřejné sféře objevila videopáska, vydala se v zápětí po značně zrychlené a dramatické trajektorii: na začátku bylo vysílání překvapivě osobní obhajoby Richarda Nixona v televizní síti dne 23. září 1952, pak v roce 1956 nastoupila videopáska jako komerční a průmyslový prostředek, rodilo se umělecké video a kultura videorekordérů v šedesátých letech (včetně rychlé expanze kultury přenosných videokamer po roce 1965), až nakonec video urychlilo poslední vrcholné politické události let devadesátých a stalo se tak nejvýraznější politickou protiváhou sil ve veřejné sféře. Tato historická cesta se stále větší měrou definovala a vyznačovala, ať už záměrně, nebo ne, jako estetika a ideologie soukromého prostoru a, což je pro mé záměry důležitější, jako soukromá nebo osobní zkušenost, valorizovaná a podpořená svým spojením s bezprostředním vnímáním.

Jistá valorizace bezprostřední zkušenosti se samozřejmě datuje přinejmenším do konce osmnáctého století v představách spontánního tvůrčího výrazu a v různých epifanických dimenzích modernismu dvacátého století: svědčí o tom nároky, které si činí raný romantismus na „originalitu“ anebo každodenní útržkovité vhledy spojené se zrodem esejistického řemesla té doby, trvání na tom, aby každá jednotlivá chvíle měla své inteligentní jádro. To vše se chaoticky táhne celým devatenáctým stoletím a je přítomno v Joyceově charakteristice historie jako „výkřiku na ulici“ stejně jako ve formulaci Waltera Benjamina, že nová umělecká díla jsou mechanickou reprodukcí, která vytváří náhlé vhledy imagistických šoků. Jacques Aumont ve své studii *The Variable Eye* znovu promyslel samotný vznik kina ve smyslu estetického přechodu pozdního devatenáctého století od *ébauche* k *étude*, která ukazuje rychlou a prchavou mobilitu pohledu, měnící „zcela funkci hledění“.¹⁾

1) Od roku 1800 si zaslouží pozornosti miliardy příkladů: fragmentární záblesky inspirace spojené například s estetikou Keatse a Shelleyho, mají kořeny v romantické kultuře formované rousseauovskou koncepcí spontánnosti a nevinosti přírody; ve dvacátém století se pro tak odlišné osobnosti, jako jsou Hart Crane a F. T. Marinetti, stává technika metaforou pro vnímání okamžité energie. Přihlédnuto k tomuto historickému rozlišení bych poukázal na souvislosti mezi tvrzením Jacquese Aumonta a mým vlastním tvrzením, i přes jeho pesimističtější pohled na perspektivu postmoderní kultury. Viz Jacques A u m o n t, *The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze*. In: Dudley A n d r e w (Ed.), *The Image in Dispute*. Austin, TX 1997, s. 231 – 258.

Videopáska a její soudobá krize však popisují dramatický posun v této tradici a zároveň ukazují k významné redefinici veřejné sféry, kterou snad nejpozoruhodněji vysvětlil Jürgen Habermas. V tomto dění nabízí možnost rozdílné formulace vztahu mezi expresivním ztvárněním a historickým vnímáním. Vskutku, pro mnohé videopáska i znovupromyšlení času a prostoru, které provokuje, odráží a koncentruje větší krizi odehrávající se v modelech současné nebo postmoderní kultury, kde se domnělá kondenzace prostoru a času spojuje s různými emancipatorními nebo apokalyptickými vizemi historie v tom, co Lyotard nazval „dočasnou smlouvou“. Někteří, jako David Harvey, tvrdí, že tato problematika temporality představuje ústřední obtíž při hledání smyslu ztvárnění soudobé historie tak, jak se vyvíjela od Marxe a Bergsona. Podle něj je výsledkem „produkce fragmentace, nejistoty a efemérního nerovnoměrného rozvoje v rámci vysoce sjednocené globální ekonomiky kapitálových toků“, díky němuž je stále těžší, jako u ztvárnění na videopáse, přesně reagovat na materiální smysl událostí právě proto, že byly izolovány v bezprostřednosti bez historického kontextu.²⁾

Zabývám se zde tímto posunem do současné kultury fragmentované temporality, chci však upřesnit ohnisko svého zájmu a nebýt příliš paušální. Mým záměrem zde je zjistit něco víc, než že videopáska navozuje pronikavou interakci soukromého ve veřejné a sociologické aréně. Mám v plánu najít případy, kdy technologie videopásky a jisté praktiky mnohem zásadnějším způsobem změnily strukturu soukromého výrazu jako *funkčního symbolu schopného monitorovat veřejnou historii a vyprávění silou bezprostředního vnímání*. Pokusím se dokázat, že v pozitivním i negativním smyslu této definice začala videopáska představovat a vyjadřovat geografii nepředvídaných událostí, kde asociovat obrazy se dvěma rozměry „okamžitého prostoru“ znamená pokusit se redefinovat obrazy jako vznikající akce spíše než jako historické teleologie; jako okamžité přehrávání spíše než narativní retrospektivu. Taková praxe jasně reaguje na měnící se dialogické útvary současné veřejné sféry a zároveň k nim přispívá.

Krátká historie technické/textuální intervence v narativním filmu

Mají-li požadavky okamžitého poznání dlouhou historii, je nutno říci, že polemiky kolem bezprostředního vnímání a jeho vztahu k narativnímu zápisu rovněž nejsou nové. Alespoň od technologického zpracování hloubkové perspektivy otevřel obraz prostor vizuální temporality, která vyžadovala nějaké vyprávění nebo percepční náplň.³⁾ Když se

2) David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford 1990, s. 296. Otázku dočasnosti, specificky v kontextu vývoje „mobilizovaného virtuálního pohledu“ staví do popředí též studie: Anne Friedberg *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1993.

3) Například Michael Fried obhajoval jednu verzi takové „percepční náplně“ jako hru mezi pohroužením a teatrálností v malířství 18. století. Viz Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Absorption in the Age of Diderot*. Berkeley 1980. V pozdější době odporuje těmto dynamikám W. Galperin a vymezuje vizuální aktivitu na začátku devatenáctého století, kdy obraz odmítal vyhradit divákovi snadné místo a vyžadoval, aby jej obklopovala časová a narativní akce; viz William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993). M. Hansenová,

technologie a masová kultura začaly v devatenáctém století integrovat – obzvláště ve smyslu bezprostřednosti vnímaných obrazů – stala se problematika časově podmíněného vizuálního vnímání součástí širší dohody: od Wordsworthova hnutí nově zapsat imagistické „časové okamžiky“ do vyprávění „usebraného v klidu“ (oproti záměrné a nesmyslné stimulaci populárních představení), k Adornově a Horkheimerově kritice masové kultury bezprostřednosti (většinou spojované s kinem a jazzem); bezprostřední pocity byly stavěny do jedné řady s hrozbou techniky s jejím vražedným spiknutím proti (diskriminační) lidské koherenci narativní historie.

Adornovo a Horkheimerovo konstatování nebezpečí je asi nejproslulejší: „Technologický princip je princip samotné dominance. Je to donucovací povaha společnosti odcizené od sebe samé.“⁴⁾ Podobně jako u Benjamina, i pro ně se kino stává ústředním bodem technologické konstrukce kultury; avšak na rozdíl od Benjamina, který prosazuje šokový účinek mechanické reprodukce, tvrdí, že „čím intenzivněji a bezchybněji techniky [tvůrce filmu] duplikují empirické objekty, tím snáze dnes převládne iluze, že vnější svět je přímým pokračováním toho, který se prezentuje na plátně, resp. obrazovce“⁵⁾. Tato iluzorní kontinuita historie jako přítomného času pak transformuje lidský objekt v automat, který *a priori* jedná a reaguje na tok vyprávění, v němž není žádné kritické zaujetí a tudíž ani žádná subjektivita, která by stála za zmínku: „Všechny ostatní filmy a produkty zábavního průmyslu, které viděli, je naučily, co mají očekávat; reagují automaticky.“⁶⁾ Ve stínu technokultury fašistického Německa je proto následná porážka subjektivity do značné míry historickou porážkou jedince, který je, podobně jako ve fašistické teleologii, zařazován do těchto techno-příběhů, aby se poddal momentům vyprávění sestavovaným vždy jako řada vlastní silou poháněných mimořádných okolností času a historie:

„Ony permanentně zoufalé situace, které diváka drtí v běžném životě, jako by se ve filmu stávaly příslibem, že člověk může žít dál. Musí si jen uvědomit svoji nicotnost, jenom rozpoznat porážku a sjednotí se tak se vším. (...) V některých nejvýznamnějších německých románech předfašistické éry, jako např. Döblinův *Berlin Alexanderplatz* a Falladův *Človíčku, a co teď* byl tento trend stejně zřejmý, jako v prostředcích jazzu. Společným rysem všech je sebezesměšnění člověka.“⁷⁾

kteřá je blíže ohnisku mého zájmu, zaznamenala další změny v časových a prostorových vztazích vyplývajících ze současné technologie obrazu: „Jsme na prahu, pokud jsme jej již nepřekročili, další velké proměny veřejné sféry: nová elektronická média, obzvláště videotrž, změnila instituci kina v jejím samém jádru a změnila klasického diváka v objekt nostalgické kontemplanace.“ Viz Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA 1991, s. 3.

- 4) Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In: *Dialectic of Enlightenment*. New York 1987 (1. vyd. 1944), s. 121. Adornův odpor vůči technické reprodukci však nesmíme přeceňovat. Jak ukázal T. Levin, obsahuje Adornova obžaloba techniky a filmu mnohem více, než všeobecnou kritiku moderních reprodukčních technik; v jiných kontextech jsou pro Adorna možnosti obsažené v mechanické reprodukci nesmírně sympatické. Viz Thomas Levin, *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*. „October“ 1990, č. 55 (zima), s. 23 – 48.
- 5) Th. W. Adorno – M. Horkheimer, c. d., s. 126.
- 6) Tamtéž, s. 127.
- 7) Tamtéž, s. 152n.

Zatímco se historické zakotvení této krize technologie, vyprávění a subjektivity ve fašistickém Německu stávalo námětem celé škály současných filmových děl (od Claude Lanzmanna až po R. W. Fassbindera)⁸⁾, jeho obecné soustředění na otázku filmové technologie a jejího kulturního dopadu potřebuje uvést do širšího historického kontextu. I když by se z jednoho úhlu pohledu mohla taková tvrzení jevit jako velmi přesná, obrovsky podceňují schopnost tradiční filmové narace odvrátit, nebo absorbovat hrozící nebezpečí a jeho kritiku: síla filmové narace historicky spočívá v její schopnosti usurpovat a asimilovat různé technologie a technologická ztvárnění, a tímto způsobem vytvořit přesně tu lidskou a historickou hloubku a časovou souvislost, které jeho kritikové, jako byli Adorno a Horkheimer, považují za ztracené v technologickém kontinuu sebevýsměchu. Nebo, otevřeně řečeno, film byl nakonec vždy úspěšný v tom, že v narativní akci vytvořil iluzi technologie jakožto rozšíření lidského subjektu.

Toto mé tvrzení může být chápáno tak, jako by nastiňovalo některé z významnějších bodů studie Jamese Lastry *From the Captured Moment to the Cinematic Image*⁹⁾, v níž popisuje, jak technologie konce devatenáctého století a obzvláště fotografický aparát podpořily „sekundární“ vizuální pole jako fragmentované, náhodné a bezprostřední obrazy; pro Lastru se pak stává výzvou klasického filmu znovu pojednat tyto potenciálně rušivé a podvrtné názory jako čitelná vyprávění nebo „dobré“ obrazy. Směrem k opačnému konci filmové historie ve dvacátém století chci zdůraznit hmotný zájem, který mělo filmové vyprávění dokonce i po rozvinutí klasického filmu, znovu se vypořádat s různými technologicky významovými systémy tak, jak ohrožovaly tradiční humanistické souvislosti, srozumitelnost a divácké pozice. Následující krátký historický přehled spojení filmového vyprávění a technologických inovací načrtne některé z měnících se investic filmové technologie do vyprávění a, což je nejdůležitější, bude předjímat jisté radikálně se projevující průniky videopásky do filmové historie. Příklady – připouštím, že příliš rychlé a nevybíravé – se soustřeďují na průsečík technologické různorodosti a narativního filmu a zdůrazňují samozřejmé ztvárnění soukromého a veřejného života, které jak u pomlouvačů, tak i propagátorů, poznačilo schopnost filmového vyprávění zařadit jedince do populární kultury.

Zejména v první polovině tohoto století sloužila tisková média (včetně jistých mezititulků v němém filmu) valorizaci a estetizaci filmu prostřednictvím vztahu k literárnímu vyprávění nebo novinářské tradici. Tato tradice stabilizovala obraz v prostorové i časové souvislosti a podpořila interpretativní integraci soukromého života jakožto *načteného* do veřejné historie. V tomto ohledu je exemplární FRIGO NA MAŠINĚ (1927) Bustera Keatona. Po svém hrdinském narativním dobrodružství je Buster (jako Johnny) konečně přijat do armády Konfederace i do rodiny své milé a posléze se jeho nehybný němý obraz dostává do rámečku v rodinném albu. Zde se narativní napětí mezi mezititulky s literární

8) A. Kaes zkoumá historii fašismu ve vztahu k filmovému ztvárnění; viz Anton Kaes, *From Heimat to Hitler: The Return of History as Film*. Cambridge, MA 1989. Můj příspěvek k Fassbinderovu filmu BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980) a TŘETÍ GENERACE (1979) viz Timothy Corrigan, *The Temporality of Place, Postmodernism, and the Fassbinder Texts*. „New German Critique“ 1994, č. 63 (podzim), s. 139 – 154.

9) James Lastra, *From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation in Pictorial Order*. In: D. Andrew (Ed.), c. d., s. 263 – 291.

tradicí a vizuálními obrazy spojenými s tradicí technologickou (specificky dramatizované identifikací Johnnynho a jeho lokomotivy) vyřeší, když se tyto obrazy mohou v důsledku narativního díla otisknout v hierarchické knize rodinné a veřejné historie.

Vztahy mezi verbální gramotností a technologickými obrazy nadále odrážely změny v kulturní historii. To, že se roku 1941 nepodařilo investigativnímu žurnalistovi postihnout význam občana Charlese Fostera Kanea, je známkou masivní politické a kulturní krize. Alespoň jako symptom můžeme chápat ústup tisku vůči dvojznačným strukturám hloubkové kompozice obrazu, dramatického střihu a četným dalším filmovým technologiím, které lze vidět jako transparentní obraz samotné reality – alespoň tak by to řekl André Bazin a bezprostřední žurnalismus zpravodajství *The March of Time* by ho jedinečně podpořil.¹⁰⁾

Auditivní technika, jako je např. rozhlasový zvuk nebo jiné záznamové mechanismy, zvýrazňují (často ironicky) narativní obraz jako způsob, jak vytvořit transcendentní spíše než interpretativní prostor.¹¹⁾ V tomto případě zvuková technologie odhmotňuje veřejné nebo imagistické útvary formou neviditelného nebo univerzálního hlasu, který má v čase a prostoru větší mobilitu než vizuální obraz. Textualita zvukové technologie překračuje jednotlivosti historického času a místa. Z jednoho interpretativního úhlu by se na film *ZPÍVÁNÍ V DEŠTI* z roku 1952 dalo pohlížet tak, jako by popisoval přesně tuto alegorii zmocnění se obrazu ve jménu zvukové technologie: v závěru vyprávění o příchodu zvuku do němého filmového průmyslu, předvádí hlavní hrdina Don své osobní city uprostřed scény a naléhá na zbožňující publikum, aby zastavilo a přivedlo zpět na tuto scénu hrdinku Kathy, novou lásku vzešlou z anonymní střední vrstvy tohoto publika, která však předtím byla ztracena za scénou (a její hlas byl použit k dabování). Bezprostředně poté, co se Don a diváci dožadují Kathy, následuje střih a Kathy jako postava „autentického hlasu“ je spolu s hrdinou Donem promítnuta na veřejném plakátu propagujícím právě zhlédnutý film; retrospektivně tak rehabilituje zvukovou technologii a obrazy, kterým dává hlas, jako *nový* veřejný obraz.¹²⁾ Chmurnější, ale řízený stejnou technologickou hierarchií, je o sedm let mladší příklad, příběh Mildred Pierceové, obviněné z vraždy. Titulní postava je zachráněna jenom vymazáním oné fyzické a ekonomické přítomnosti, o které se snažila a která tak zneklidňovala mužský svět, i když ji vymaže hlas mimo obraz, jenž náleží muži-detektivovi, který představuje přesah zákona.

10) Bazinovo zaujetí jak principem reality, tak literárním dědictvím, způsobuje, že neobvykle bystře reaguje na toto období filmové historie tím, jak přebírá mnohé z imagisticko/literárního vývoje éry němému filmu a převádí to k sémiotickým obrazům francouzské nové vlny. Nejnovější Klineova studie nové vlny (T. Jefferson Kline, *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore 1992) je svědectvím vytrvalé moci textové nebo literární tradice v historii filmu. K tomuto kontextu náležejí také diskuse v prvních dvou svazcích *History of the American Cinema*; o využití tisku pro titulky a mezititulky v začátcích filmu viz Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York 1990; Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema: 1907 – 1915*. New York 1990.

11) Pravděpodobně nejobsažnější z pohledů na význam zvukové technologie pro film je: Elizabeth Weis – John Belton (Ed.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York 1985.

12) Viz Peter Wollen, *Singin' in the Rain*. London, 1993. Jeho diskuse o veřejné sféře prostupující film zdůrazňuje souvislost mezi produkcí filmu a politikou Lidové fronty (*Popular Front*), která se stávala předmětem výslechů za McCarthyho.

Další novou a zdánlivě demokratickou technologií je domácí kino, které ale představuje složitější případ, protože jde o technologickou duplikaci samotného filmového média v menším měřítku. Když do filmového vyprávění vstupuje domácí kino nebo nějaká jeho verze – například záběry z místního filmového týdeníku ve filmu *BYL JSEM LYNČOVÁN* Fritze Langa (1935) – působí toto zdvojení filmového média obvykle tak, že si znovu přivlastní veřejné vyprávění jako soukromé a nahodilé retextualizování primární veřejné sféry. Zatímco předešlé dva příklady tiskové a zvukové technologie nakonec posilují textový impuls filmové technologie v její službě veřejnému vyprávění, odchyluje se domácí kino k mimikry s cílem dodat veřejnému vyprávění osobnější autentičnost – jako třeba ztracenou minulost nebo jinou skutečnost. Tak rozdílným příběhům jako je Langovo *BYL JSEM LYNČOVÁN* a *JFK* Olivera Stonea z roku 1991 je společné to, že jde o veřejnou historii znovuobjevovanou nějakými omezenými nebo osobními prostředky a dokumentovanou na okrajích, kde náhodné odhaluje nikoli bezprostřední, ale ignorovanou realitu. V prvním filmu používá Joe Wilson záběry zblízka a statické rámečky dokumentární kamery k odhalení jednotlivých tváří za veřejnou masou odpovědnou za mylný pokus o lynčování; ve druhém se Zapruderovy záběry stávají zpracovanými a přepracovanými důkazy jiné historie Kennedyho zavraždění. V obou případech nese alternativní filmová technologie chybějící, ale zároveň ústřední stopy kritické subjektivnosti nebo protiváhy (Joeovo nyní již trpké podezření týkající se identity skupiny a nelítostný boj Johna Garriena proti oficiální verzi události), jejíž odpor působí jako potřebný korektiv v přetvořené veřejné sféře.

V obou případech *jsou různé technologie nově přepracovány jako narativní textualita* a každá z nich rozšiřuje, podle Barthesovy formulace textuality, rozsah „celkové reality“ jakožto čitelný, transcendentní a subjektivně stabilní. Tento proces normalizace se rozšiřuje zvýrazněným způsobem do nejnovějších technologických stadií HDTV [televize s vysokou rozlišovací schopností] a virtuální reality. Technologické ztvárnění by samozřejmě mohlo působit i jinými způsoby podle celé řady dalších pozic a významů.¹³⁾ Mohlo by, například, podporovat spíše pozice difference než identifikace nebo poskytovat spíše instrumentální než textové významy. Technologické ztvárnění například jaderné energie může fungovat jako „odlišné“ tím, že zdůrazní neprůhlednost, která popírá jakékoli pochopení působení a významů (obraz samotných atomových elektrárén) a zároveň zakládá futuristickou (snad i apokalyptickou) dobu. Podle Barthesovy definice by v tomto případě byla technologie v protikladu k textualitě. U varianty, kdy je technologie instrumentální v sociální sféře – například počítačové zpracování textů – se z ní stává rozdrobený a mobilní systém, jehož význam závisí na uživateli a jejich cíli; jeho významy se mění podle situace a cílů uživatelů a jeho temporalita se stává aleatorní a nespojitou funkcí měnících se parametrů jednotlivého

13) Kromě charakteristiky technologie jako nástroje ve službách textuality můžeme v publikacích J. Ellula (Jacques Ellul, *The Technological Society*. New York 1964; T ý ž, *The Technological System*. New York 1980) najít další domněnky, čísla a sociální vztahy. Provokativnější a novější jsou studie: Teresa de Lauretis – Andreas Huyssen – Kathleen Woodward (Ed.), *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Madison 1980; Kathleen Woodward (Ed.), *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Madison 1980.

pohledu.¹⁴⁾ Byl by to tedy příklad technologie, která slouží textovým činnostem, ale zůstává od nich odlišena – „hypertext“ nad tradiční textualitou nebo za jejími hranicemi.

U dominantních modelů filmové tvorby se však technologie rychle rozvinula – zvláště v období 1915 až 1979 – jako samotná textualita, jejíž sémiotický status abstrahuje a zprůhledňuje nejen četné konkrétní a sociální skutečnosti, které ztvárňuje, ale i samotnou použitou technologii.¹⁵⁾ (Nejtypičtěji se to projevuje v běžné a průmyslově podporované tendenci filmové kultury číst technologické techniky – například stopy nebo typy rámování – podle univerzálně sdílených významů.) Protože vždy nesla rysy často komentovaných ideologických, ekonomických a psychologických dimenzí týkajících se zábavy a moci,¹⁶⁾ existovala tato transcendující síla filmové technologie díky dvěma hlavním konfiguracím temporality: za prvé objektivní časové kontinuitě poskytující progresivní nebo univerzální vzorec času (obvyklá definice většiny klasických kin); nebo za druhé subjektivní temporalitě, která vyžaduje, aby se čas přizpůsobil relativitě místa, a tak přesouvá potenciál historické koherence na jedince před vyprávěním nebo v jeho průběhu (společné schéma mnoha modernistických technik a poznávací znamení technik ruční kamery).

V této funkci povoluje technologie narativního filmu (ať standardizovaná, nebo subverzivní) širší a percepčně stabilní veřejnou sféru, která, bez ohledu na podobu své ideologické geografie, zůstává časově souvislá. Jako produkt textuální technologie se historie v průběhu filmu stává rozprostřením a „iterací“ času. V iluzorní verzi Habermasova modelu jsou filmová textualita a technologie spolu svázány jako evoluce integrované veřejné domény, jejíž jednání se řídí primárně prostorovou organizací (řeceno Habermasovými slovy: „zónou svobody“ nebo „inscenovanou formou publicity“) a z větší části textovým materiálem („názory“ nebo „veřejnost jako princip“).¹⁷⁾ Obě charakteristiky spolurozvíjejí časovou logiku, která vytváří spojitě komunikativní prostor a činí jej veřejně čitelným jako historický a narativní čas. Na jedné straně by tato veřejná sféra mohla odrážet iluzorní získání podpory mýtické „veřejné masy“ pro novou interpretaci její vlastní historie: technologie se stává – od několika pláten v Ganceově *NAPOLEONOVĚ* (1927) až po technikolorový *JIH PROTI SEVERU* (1939) – textem veřejné moci, která zná svou vlastní historii. Na druhé straně se veřejná sféra v moderním filmu vyvíjí jako dialog, v němž je možné rozdíly a nedostatek souvislostí překlenout komunikativním potenciálem nových vizuálních a zvukových technologií a technik: v Kurosawově filmu *RAŠOMON* (1955) i v Godardově *DVĚ ČI TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM* (1966) zdůrazňuje

14) Tento popis se shoduje s Lyotardovou diskusí o epistemologii moderní vědy a techniky jako parataktických her.

15) Stephen Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Bloomington 1985; a David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul 1985.

16) Vztah zábavy, moci a filmové technologie byl ústředním bodem mnohých ideologických a průmyslových analýz od vydání zásadního eseje Jean-Louise Baudryho, *The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Theresa Hak Kyung Cha (Ed.), *Apparatus: Cinematographic Apparatus, Selected Writings*. New York 1981, s. 25 – 37.

17) Jürgen Habermas, *The Public Sphere*. In: Steven Seidman (Ed.), *Jürgen Habermas on Society and Politics: A Reader*. Boston 1989, s. 235n.

technologické ztvárnění fragmentaci místa a perspektiv, pomocí nichž může komunikovat společný základ panorámujících švenků, překrývajících se zvuku a stříhových skoků.¹⁸⁾

Jak navrhuje Derrida ve své kritice Habermase, tyto formulace (bez ohledu na to, o co v dialogu usilují) zůstávají podobně jako předchozí příklady filmové technologie jakožto textuality závislé na komunikačních modelech (ať už jsou osobní nebo zprostředkované), založených na univerzálnosti komunikace, technické textuality nebo „iterabilitě“. Jak zjistil Benjamin Lee, Derridova kritika nabízí zásadní revizi Habermasovy veřejné sféry (a těchto filmových formulí) tvrzením, že „žádný jednotlivý komunikační model nemůže sloužit jako kritický výhodný bod k odhadnutí možností a nedostatků různých komunikačních médií“. Místo toho zdůrazňuje toto přehodnocení narativnosti veřejné sféry „generativní důsledky rozšířeného pojmu textuality – tváří v tvář této textuality je komunikace jen jednou z možností“.¹⁹⁾

Tyto oprášené modely odpovídají nedávným pokusům Oscara Negta a Alexandra Klugeho redefinovat termíny soudobé veřejné sféry²⁰⁾ a spoléhají stejně na prostorovou organizaci, jako na opoziční nebo „otevřený“ prostor. Jejich ústřední použití „zkušenosti“ k vymezení zpětné veřejné sféry anticipuje rostoucí a změněnou roli temporality a její omezení na bezprostřední zkušenost při tvorbě soudobých způsobů chápání a výrazu (v případě Klugeho s následnou angažovaností v televizi a videu). Domnívám se, že ústřední role časové bezprostřednosti je zde jednou z možností, na které nás upozorňuje Michael Warner ve svém pokusu o nové pojetí abstrakcí Habermasova veřejného prostoru jakožto *ztělesnění* soudobé scény.²¹⁾ Nebo, abych jej přizpůsobil konkrétnímu prostředí, který Habermas navrhuje alespoň pro jeho liberálně buržoazní fázi, formuloval bych věc takto: noviny a časopisy fungují jako textový komunální prostor, který definuje liberální veřejnou sféru na konci osmnáctého století; v rámci souvislé historie ve dvacátém století pak rozvíjí textovou iluzi angažované masové veřejné sféry film – v dnešní době tedy začaly onu sféru hromadným způsobem přetvářet časové fragmenty videopásky, když se uvolnila časová mobilita, která podřívá textovou a prostorovou souvislost Habermasova modelu. Jako forma tělesné činnosti odmítá taková fragmentace subjektivní stabilitu a, jak si to uvědomoval i sám Habermas, předznamenává konec tradiční politiky.

18) Tato časová čitelnost působí ve filmu jak institucionálně, tak textově: právě tak, jak je v kterémkoli filmu běžnou strategií, aby prvky vyprávění byly srozumitelné retrospektivně (zpátky v časové historii, kterou vytváří, jako například v zápletkách sebeobjevování), snaží se i filmový průmysl (zvláště Hollywood), aby interpretace jednotlivých filmů byla stabilnější díky opakované a standardizované produkci historie jistých druhů filmů, zápletek, postav a podobně (přičemž nejzřejmějším příkladem toho jsou žánrové filmy).

19) Benjamin Lee, *Textuality, Mediation, and Public Discourse*. In: Craig Calhoun (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, s. 416.

20) Klugeho a Negtovy nejznámější výroky je možné najít in: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt a. M. 1981; *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1972.

21) Michael Warner, *The Mass Public and the Mass Subject*. In: Bruce Robbins (Ed.), *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis 1993, s. 234 – 256.

Místo bezprostředna: videopáska, vyprávění a veřejná sféra

Nepřekvapuje tedy, že začlenění technologie videopásky do soudobého narativního filmu působí obzvláště obtíže. Vidíme, že nedávné narativní filmy údajně postmoderního typu (tvůrců jako jsou Jean-Luc Godard, Atom Egoyan a Steven Soderbergh) se potýkaly s radikálnější tendencí videopásky, aby zdůraznily základní odpor této technologie k tradici narativní textuality (s níž jsou tyto filmoví tvůrci nicméně spojováni). Opravdu demonstrativně melancholický závěr *AŽ DO KONCE SVĚTA* Wima Wenderse (1991) by mohl být symbolický ve své zuřivé nostalgii po jakémsi úniku ze solipsistické bezprostřednosti technologií spojovaných s videopáskou pomocí návratu k textovým vyprávěním, která člověka zařazují jako součást bukolicky globální veřejné sféry. Podobně *SEX, LŽI A VIDEO* (1989) spíše zpětně naslouchá ztracenému, soukromému nebo chybějícímu námětu, který si vyhlédlo domácí kino – než aby bylo video použito k promítnutí dramatické technologické revize předtím neviděných nebo netušených pravd.

Videopáska má samozřejmě různé materiální, ekonomické a sociologické dimenze, které pomáhají specifikovat a vysvětlovat tyto potenciální zobrazovací tendence a jejich odpor k filmové textuálnosti: finančně a společensky je poměrně dostupná, přenosná, využívá elektronické signály, přímý záznam atd. Není ani tak významným prvkem technologické expanze a vývoje, spíše stále znovu na tyto podmínky reaguje a definuje se jako narušení, rozptýlení a omezení prostoru i času v rozporu s obvyklými podmínkami narativního filmu. Takto byla její tendence k prostorové reorientaci zaznamenána nejčastěji, protože zastihuje geografii postmoderní teorie; sjednocení privatizace a globalizace, protože jednotlivci mají prostřednictvím pásky přístup k soukromé produkci libovolného množství cizích kultur (video dopisy japonských a amerických studentů); imagistickou miniaturizaci a kondenzaci, protože osobní i veřejné události je možné shromáždit a zmenšit na videoobrazovce (na obrazovkách bojovaly letouny v Perském zálivu, předkládaly se balíky otázek a událostí ve večerních zprávách atp.); a radikální mobilitu subjektivnosti, protože divák i rekordér mají volbu přehrávat v téměř nekonečném počtu situačních poloh (osobní zážitky, ať už inscenované, nebo skutečné, se stávají sledem řady póz a pozadí pro všudypřítomný záznamový mechanismus).

Zatímco se však zdá, že tyto prostorové konfigurace jsou určeny k redefinici tradiční veřejné sféry, časové přepracování v nich obsažené mění onu sféru ještě hlouběji, když je utvářena ve filmu. Zaznamenaná doba prožitku („tak, jak se odehrává, nikoli ubíhá“) tvoří jednu linii s teoretickou schopností a pokušením zachytit každý okamžik ze všech potenciálních úhlů („pozorování každého okamžiku“), aby byl popsán prostor, v němž temporalita zdánlivě exploduje jako nekonečné množství prožívaných setkání každým jednotlivým okamžikem nebo časovým fragmentem společenského života. Narozdíl od momentky nejde o temporalitu Bergsonovu nebo Proustovu, v níž krystalizuje tok souvislého pohybu, který by bylo možné uspořádat například jako historii rodinného alba. A narozdíl od většiny verzí veřejné sféry (včetně Habermasovy) zde temporalita neposkytuje historickou logiku, díky které se různé prostorové pozice (obvykle dialogické)

vyvíjejí směrem ke společnému základu.²²⁾ Temporalita videopásky signalizuje místo toho nadbytek fragmentárních okamžiků vždy otevřených několika perspektivám a významům, a jsoucích tudíž v neustálé krizi, jako nepředvídané události. Narozdíl od „krize“ ztvárnění, kterou zdokumentoval Lastra v rámci filmových obrazů raného filmu, časové rozdíly v technologii videopásky způsobily, že je odolnější vůči absorpci „dominantního diegetického režimu“.²³⁾

Tyto podmínky a s nimi paralelní postmoderní perspektivy byly obvykle formulovány jako popisy ztráty a zhroucení, neúspěch, který se pokoušelo napravit mnoho narativních filmů podle vlastních narativních a komerčních požadavků. Schizofrenický subjekt Deleuze a Guattariho, de Certeauův pojem „každodennosti“ a Baudrillardova komunikační extáze, se například pokoušejí popsat novou veřejnou instituci ve stále více rozbourané veřejné sféře, jejímž prvním a nejmocnějším znakem může vskutku být videografický aparát.²⁴⁾ Obzvláště Baudrillardova charakteristika však naznačuje historický konzervatismus působící v nové dynamice ztvárnění, apokalypticky a „obscénně“ za hranicemi veřejné sféry. Z Baudrillardova hlediska videopáska skutečně drammatizuje „absolutní blízkost, úplnou okamžitost věcí, pocit nepřítomnosti obrany, útočiště (...) je to konec niternosti a intimity. Přexponovanost a transparence světa, který jej [diváka] bez překážek protíná. Není již schopen vytvořit hranice svého vlastního bytí, vytvořit sebe jako zrcadlo. Nyní je jen čistým filmovým plátnem – centrálou pro všechny sítě vlivů.“²⁵⁾ Videopáska jako technologie zobrazení, která se neustále přetváří jako technologie viditelná a ne jako narativní textualita, by však mohla být pojímána přesněji tak, že předvádí krizi postmoderní subjektivnosti ve významně odlišné dimenzi. Sleduje intenzitu a mobilitu obrazů zhroucení a intenzifikace a činí tak, aniž by se zařazovala do narativních a textových struktur, jichž se účastní; technologické zobrazení je tak ve skutečnosti veřejným monitorováním temporálních pohybů soukromých akcí.

Když využijeme tento obraz jako technologii ztvárnění se všemi jeho společenskými důsledky, vyvstane smysl reálného významu, který by mohl mít obraz videopásky jako součásti vyprávění a estetické redefinice veřejné sféry filmu: spíše než vyprávět *kolem* obrazů videopásky a vyhýbat se jim, je pro filmové vyprávění radikálnější směrem provázet časovou rozmanitost subjektivností vyprávěním *uvnitř* těchto obrazů. Přestože film obvykle značně redukuje videoobrazy, které si přivlastňuje, má videopáska v těch

22) Viz Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. In: B. Robbins (Ed.), c. d., s. 1 – 32. Fraserová přistupuje k soudobé veřejné sféře na mnohem širším sociologickém a politickém základě. Ačkoli ve svých diskusích se nikdy specificky nezmiňuje o časovosti, nacházím v její argumentaci – zvláště pokud jde o alternativní historii a soupeřící veřejnost – mnohé, co odpovídá duchu těchto mých pokusů znovu promyslet Habermasovu veřejnou sféru ve smyslu měnících se soudobých podmínek a možností. Její postoj k silné a slabé veřejnosti a k měnícím se vztahům občanské společnosti vůči státu poukazuje směrem k mé domněnce, že alternativní časovost nemusí předpokládat tradičně souvislý a transcendingující prostor veřejné sféry.

23) Viz J. Lastra, c. d.

24) Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis 1984; a Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.

25) Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*. In: Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle 1983, s. 127.

nejprovokativnějších případech schopnost svědčit o požadavku fragmentovat a znovu přizpůsobovat prostorovou geografii onoho filmového obrazu. V rámci jeho preciznějších prezentací působí mimořádné okolnosti času tak, že vyžadují průběžnou reformulaci textualit veřejného prostoru.

Domnívám se, že tímto způsobem jisté soudobé narativní filmy působivě využily znepokojivou neochotu videopásky být textualizována jako tradiční časový prostor. Například ve filmu HENRY: PORTRÉT MASOVÉHO VRAHA (1989) funguje videopáskový obraz, který je paralelou akcí portrétu subjektu bez subjektivity, jako serializace vždy násilného a znásilňovaného hlediska, které odmítá jak souvislé prostory, tak narativní historii. Je to nanejvýš nesnesitelně dosvědčené a alegorizované, když videokamera sama bez kamermana snímá brutální vraždu rodiny doma, onen oidipovský úhelný kámen psychoanalytických modelů textuality. Podobně jako obraz z videopásky, prázdná a smrtící ústřední filmová postava může být kdekoli, jako široce obíhající diskurs, který napadá a narušuje soukromé prostory. Podobně jako videopáska popisuje Henry absolutně redukovaný svět uzamčený v rámu sebereflektující vize. Ve vztahu k Henrymu a k videopásce mizí čas do bezprostředna a libovůle, neboť je strukturálně definován jako nepředvídatelná reciprocita nouzové situace. Vidět a jednat v ní je silně a extaticky svázáno pouze s přítomným okamžikem.²⁶⁾

Bezprostřední historie a geografie nepředvídaných událostí: Smrtelné myšlenky

Zatímco v HENRYM videografický aparát, celek, jehož se vyprávění týká, i jeho náhlá, nepředvídatelná vražda, splývají v přísně nepředvídatelný obraz, ve filmu Alana Rudolpha SMRTELNÉ MYŠLENKY (1991) splývají videopáska, vyprávění a vražda v mnohem reflexivněji ideologický obraz právě proto, že je sledován. Přes svoji graficky marginální přítomnost v této podivné záhadě vraždy (tak bezvýznamné, když ji srovnáme s jinými Rudolphovými hyperrealistickými filmy), popisuje videopáska v tomto případě kritické opatření, které vysvětluje samo vyprávění jako lež, která je sledována a reponována. Příběh je vyprávěn jako výslech nebo textová „iterace“, kterou na videopásku nahrávají dva policejní detektivové. Jde o brutální fyzické týrání ženy a přítelkyně jejím nedávno zavražděným manželem. Detektivové odmítají přijmout logiku ženina objasňování vlastní nevinu a ona na ně v závěru filmu křičí: „Vy chcete, abych lhala“ a detektiv odpovídá: „Ano, chci lež.“ Tedy „lež“, jíž by Cynthia mohla přiznat vraždu, ale ve skutečnosti ji jako skutečnou vraždu popřít, předjímá náhlý závěrečný zvrat, kdy Cynthia prokáže svou nevinu tím, že je ochotna převzít odpovědnost za smrt násilnického manžela. Dramatizuje se tak skutečnost, jak se zobrazení pravdy posouvá spíš k morálnímu postoji než k její podstatě.

Jako černá parodie narativní textuality filmu jako MILDRED PIERCEOVÁ (1945) by se celé vyprávění SMRTELNÝCH MYŠLENEK nemělo charakterizovat tradičně jako *flashback*, ale

26) Výtečnou a rozsáhlou interpretaci tohoto filmu viz Jeffrey P e n c e, *Terror Incognito: Representation, Repetition, Experience in Henry: Portrait of a Serial Killer*. „Public Culture“ 6, 1994, č. 3 (jaro), s. 525 – 545.

podle metody, kterou soudobá videopáska strukturuje čas a význam jako „okamžitě opakovaný záznam“. V jednom zvláště výrazném bodě ji detektiv zastaví: „Slyšela jste, co jste řekla? *My* jsme se jej mohly zbavit.“ Můžu vám to přehrát.“ Protože se svědectví nahrává na videopásku a zobrazuje na monitoru v popředí obrazu, zdůrazňuje možnost okamžitého přehrávání Cynthiino vrcholící zpětné prohlížení a opakované vyprávění příběhu jako neustálé a opětovné rámování její pozice v přítomném okamžiku jejího měnícího se obrazu: demonstruje epistemologický potenciál revize „neviděného“ seriálním přehráváním téhož obrazu. Těsně před závěrečným zvratem opouští Cynthia policejní stanici a míjí svou přítelkyni Joyce (manželku zavražděného muže), která jde do vyšetřovací místnosti; když přijde k autu, vidí ji ve zpětném zrcátku. V jejích očích se okamžitě přehraje chybějící část příběhu: James se ji pokusil znásilnit, ona jej v sebeobraně napadla a Joyce odmítla jet s ním do nemocnice, dokud jej bylo ještě možné zachránit. „Pane Bože, co to dělám,“ zašeptá a vrací se do vyšetřovací místnosti, kde vidíme její obličej zírat přímo do videoobrazu/monitoru a skrze něj. Detektiv to případně označí za jiný začátek historie, která se nyní může okamžitě přehrát a znovu zobrazit na monitoru: „Tak začneme,“ říká.

Kritické rozšíření kritického okamžiku zde nabývá – oproti domnělému postmodernímu zhuštění času – formu nouzového umístění subjektu do veřejné sféry. Excesivní fyzická brutalita, která definuje vždy zoufalé místo těchto žen ve veřejné sféře, naznačuje materiální hranice instituční textuality v tomto terénu. Přežití se v průběhu vyprávění stává fyzicky zuřivým a nezbytně náhodným časovým požadavkem a v konečných sekvencích se stává narativní „mimořádnou okolností“ ve snaze obrátit se proti vyprávění s jeho textovou „motivací“ a také proti „inskripcím“ specifické subjektivnosti. Narozdíl od většiny precedentů (jak ve filmovém, tak v konvenčním použití videopásky ve filmu), staví tento časový požadavek náhle a bezprostředně Cynthii do nové pozice činitele, který aktivně přijímá technologii videopásky, aby odmítla místo oběti, do kterého ji dosadila veřejná textualita. Před vtírající se technologií videopáskové aparatury se nyní historie bezprostředně ve SMRTELNÝCH MYŠLENKÁCH stává opakováním záběrů historie jako časové „mimořádné okolnosti“ mimo logiku filmového vyprávění. Zatímco úvodní a závěrečné sekvence filmu tvoří klipy domácího videa dvou mladých dívek (pravděpodobně Cynthie a Joyce), které si hrají v přirozené nevinnosti, ona nostalgie po narativní harmonii případně ukázaná jako subjektivnost minulé technologie, je přesně tím, co mimořádné okolnosti soudobé geografie nepřipustí, mají-li postavy jako Cynthia a Joyce znovu objevit svůj vztah a sféru jednání. Neboť tyto sféry jednání si musí průběžně znovu představovat svůj vztah k veřejné sféře jako odpovědnost neustále *monitorovat* narativní geografie, v jejichž rámci musí jednat.

Tento film i můj rozklad upozorňují na podstatné rozdíly v tom, když se videopáska objevila ve filmové kultuře jakožto míra možných rolí, které může nebo by měla hrát v zápase s většími narativními tradicemi, vůči nimž filmové ztvárnění při formování soudobých veřejných historií z větší části kapitulovalo. Novější hybridní výrazy, i když vždy obsahují komerční nebo jiné institucionální tlaky, které musí dělat kompromisy s radikálními nároky, nepůsobí skrze asimilaci ani rekuperaci, nýbrž skrze využití extrémních časových možností interakce mezi filmovými a videopáskovými obrazy. Výsledné vyprávění předvádá historické působení jako okamžité přetváření narativní historie. V tomto smyslu se

jisté teoretické posuny zdají být v pořádku: jestliže Benjamin signalizoval mimořádný kulturní potenciál filmového obrazu, důležité diskuse, které se vedly kolem Habermasovy veřejné sféry, nám nyní mohou pomoci uznat, že videopáskový obraz má jistě odlišný, ale stejně mohutný kulturní potenciál. Není to vize dalšího utopického obrazu, který transcenduje čas, ale spíše tvrzení, že videopáskové zobrazení trvá všepronikajícím a jedinečným způsobem na tom, že narativní historii je nyní nutné neustále *přetvářet kolem* extrémní časové mobility *a skrze ni*.

Kulturní klimax, jakým byl proces Rodneyho Kinga, objasnil neustálý boj o rehabilitaci videopáskového zobrazení v rámci hermeneutického vyprávění (co se stalo před časovými mezerami, během nich a po nich). Jestliže se dnes videopáska stala hlavní imagistickou silou při vytváření veřejné sféry a narativní historie jakožto geografie nepředvídaných událostí, není ona veřejná historie ničím jiným, než veřejným hermeneutickým projektem: vždy a okamžitě monitorovat a takticky zpochybňovat vyprávění, která navrhuje.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu:

Timothy Corrigan, *Immediate History. Videotape Interventions and Narrative Film*.

In: Dudley Andrew (Ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*.

University of Texas Press, Austin 1997, s. 309 – 327.

Copyright © 1997 by the University of Texas Press

Citované filmy:

Až do konce světa (Until the End of the World; Wim Wenders, 1991), *Byl jsem lynčován* (Fury; Fritz Lang, 1935), *Dvě či tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1966), *Frigo na mašině* (The General, 1927), *Henry: portrét masového vraha* (Henry: Portrait of a Serial Killer; John McNaughton, 1989), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Mildred Pierceová* (Mildred Pierce; Michael Curtis, 1945), *Napoleon* (Abel Gance, 1927), *Rašomon* (Rašomon; Akira Kurosawa, 1955), *Sex, lži a video* (Sex, Lies and Videotape; Steven Soderbergh, 1989), *Smrtelné myšlenky* (Mortal Thoughts; Alan Rudolph, 1991), *Třetí generace* (Die dritte Generation; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).