

NEZÁVISLOST VE FILMU

Stuart Klawans, Annette Michelsonová, Richard Peña,
James Schamus, Malcolm Turvey¹⁾

Annette Michelsonová: Na pozvání časopisu *October* sešli jsme se Stuart Klawans, Richard Peña, James Schamus, Malcolm Turvey a já, abychom diskutovali o současné situaci toho produkčního modelu v kinematografii, kterému se říká „nezavislý“. Naším cílem bylo otevřít výměnu názorů mezi těmi, kdo o filmu vážně přemýšlejí a kteří zaujmají ústřední anebo různé další pozice v rámci kinematografie – ve výrobě, v distribuci a v kritice.

Tématy k diskusi byly podstata nezávislého filmu, faktory, jež předurčují a usměrňují jejich výrobu a distribuci, dále status nezávislého filmu jakožto uměleckého provozu v kultuře dané doby a místo, jež tento provoz zaujímá v životě města jako je New York. Na začátku našeho rozhovoru se ukázalo, že pro diskusi o současné situaci by bylo užitečné vzít v úvahu dějiny nezávislého filmu a jeho vývoj za posledních několik desetiletí.

Právě před čtyřiceti lety se ve Francii objevilo hnutí za nový film, jež mělo najít ohlas na celém Západě. Vývoj nových vln byl předurčen souborem specifických ekonomických a filmově-historických podmínek. Byly to reakce francouzského filmu na rostoucí hegemonii americké popkultury a amerického filmu na evropském trhu a počínající nárůst televizních diváků. Prvotní podmínkou byla povaha místního produkčního systému. Ten nabízel v protikladu vůči americkému studiovému systému prostor pro poněkud volnější konfiguraci nezávislých producentů, kteří byli částečně podporováni ze státních fondů prostřednictvím dotací, grantů a také odměnami za výrobu debutů. Pro mladou generaci, která usilovala o režijní kariéru, tak byl přístup k filmu do určité míry usnadněn.

Vzhledem k rostoucímu tlaku zahraniční konkurence a k televiznímu soupeření potřebovala francouzská kinematografie přitáhnout početnější a mladší publikum. Relativní

1) Stuart Klawans je filmový kritik *The Nation* a autor knihy *Film Follies: The Cinema Out of Order* (Cassel, 1999); pro newyorské Židovské muzeum nedávno zorganizoval přehlídku *Screen Memories: Freud and Film*. Annette Michelsonová, spolu s Rosalind Krausovou zakládající redaktorka časopisu *October*, je profesorkou filmu na New York University. Richard Peña a je programový ředitel Film Society of Lincoln Center a předseda výběrové komise Newyorského filmového festivalu; přednáší film na Columbia University. James Schamus je profesorem filmu na Columbia University a spoluředitelem nezávislé produkční společnosti Good Machine. V nedávné době napsal a produkoval filmy *Jízda s ďáblem* a *LEDOVÁ BOUŘE*. Malcolm Turvey působil v akademickém roce 1999/2000 na Communication Arts Department na University of Wisconsin, Madison.

flexibilita jejího produkčního systému dovolovala mladší generaci filmařů přístup k filmové tvorbě. Novou vlnu tak můžeme chápat jako odpověď na tyto podmínky, ale bez obzvláštního zájmu o sociální nebo ekonomickou nezávislost na stávajícím filmovém průmyslu. Příslušníci nové vlny přesněji řečeno usilovali o přístup do tohoto systému z opozičních důvodů a s ohledem na povahu filmu jako umělecké praxe a nakonec i prostřednictvím teorie.

Mladý filmař ve Spojených státech, konfrontován s obtížným pronikáním do systému průmyslové výroby, reagoval v četných případech tak, že přijal řemeslnický způsob výroby. A ten se pak od šedesátých let dál stal z nouze ctností amerického avantgardního hnutí. Pokročilé technologie kalifornské produkce byly nedostupné, a tak došlo na revizi techniky, podstaty a formy v opozici vůči praxi hlavního proudu.

Je na čase zvážit síly, vztahy a podmínky toho, čemu se dnes ve Spojených státech říká nezávislá produkce. Jaký to má význam, jakým způsobem to funguje a jaké implikace to má pro budoucnost. Obrátila jsem se tedy na producenta a scenáristu Jamese Schamuse.

James Schamus: Když jste filmovým producentem, jednou z vašich výhod je to, že od vás nikdo nečeká, že přijdete se zobecněním společensko-historického kontextu, z něhož vaše filmy vyrůstají. A tak mi dovoluji začít otázkou: proč se *October* jakožto instituce zajímá právě o toto téma? To je jeden ze způsobů, jak o tématu samotném začít přemýšlet. Cosi, čemu bychom mohli říkat teorie a co reprezentuje *October*, před nás staví otázku, co to je, ten takzvaný „nezávislý film“ – a toto bychom měli zaregistrovat jako projev zájmu.

Annette Michelsonová: *October* se považuje za periodikum věnující se vizuální kultuře a umělecké praxi. Ze začátku to bylo vynucené manželství teorie s praxí. Cítili jsme, že se toho musíme chopit, protože žádný jiný časopis se tímto směrem neangažoval. Vývoj filmové teorie ve Spojených státech je záležitostí posledních bratru dvaceti let. To se mimochodem shoduje s dvaadvacetiletou existencí časopisu *October*. Mezitím nastal veliký rozpor mezi námi, kteří se zajímáme o film, jeho dějiny a teorii, a mnohými našimi čtenáři. Když chtějí jít do kina, vyberou si podle časopisu *New Yorker* nebo podle *New York Times*, ale dál už nic nečtou. Chtěli bychom oslovit publikum, které se o film tolik nezajímá, nebo aspoň ne tak jako o jiné formy umělecké praxe.

James Schamus: Chtěl bych zareagovat na to, co jste řekla a předložit ne jeden, ale rovnou dva prvotní hříchy, jež vytvořily bariéry, na jejichž jedné straně jsou teoretické podniky jako *October* a lidi, kteří mluví skrze ně a s nimi, a na druhé straně je nezávislý film jako oblast, v níž by lidé mohli využít potenciálně zajímavé teoretické otázky. Prvotním hříchem na straně teorie je to, že porozumění filmu bylo primárně zasazeno do kontextu vizuálních umění a o sílu vyprávění nebyl projev dostatečný zájem. Samozřejmě že lze studovat teorii vyprávění v rámci filmu a dějin filmu, jako to učinili Metz a další ve svých zásadních gestech, ale i tato zakladatelská gesta byla určitým způsobem bojovně antinarativní. To je jeden prvotní hřích. Druhým prvotním hříchem bylo uvedení narace do toho, co bylo až do raných šedesátých let vzrušující filmovou avantgardou, jež vzkvétala po celých Státech a hlavně tady v New Yorku; rodili se autoři jako Cassavetes a filmy jako jeho *STÍNY*.

Jsmo v nové situaci – bez ohledu na závěry různých her, které se v kinematografii hrají: filmy jsou přibližně devadesátiminutové kusy celuloidu, které vyprávějí příběhy a které lze distribuovat pomocí prostředků a mechanismů, které víceméně vznikly v hollywoodském studiovém systému. A tak jsme náhle na nové cestě; vyznačujeme nové území a tato cesta nás vede, přinejmenším ve zpětném pohledu, k novým způsobům distribuce, ale také reprezentace a označování, způsobům odlišným od těch, jež byly spojeny s avantgardním filmem, jenž předcházela onomu nepřilíš originálnímu hříchu, který spočíval v nastolení narativní filmové formy.

Richard Peña: Myslím, že i historicky je třeba vidět rok 1960 jako přelomový. I když se to jeví naopak, myslím, že struktura filmového mainstreamu se proměnila tak radikálně – dokonce svým způsobem radikálněji než u nezávislého filmu, že tomu asi musíme věnovat pozornost. Abychom mohli mluvit o tom, co je to nezávislý film, musíme se především pokusit definovat, co je to „závislý“ film. Před rokem 1960 bylo ve Spojených státech něco jako studiový systém, který vyvinul takový druh filmového jazyka, který bylo poměrně snadné určit a definovat. Mluvíme-li o filmovém průmyslu, myslím, že jedna ze změn po roce 1960 – a určitě během sedmdesátých a osmdesátých let – spočívala v posunu od takzvané vertikální integrace, při níž studio ovládalo výrobu a distribuci až po kinu, směrem k něčemu docela jinému, možná ještě záladnějším, totiž k horizontální integraci. Společnosti jako Bertelsmann nebo Sony dnes mají obrovskou moc od tvorby produktů až po vlastnění televizí a zpravodajských médií a kdovíco ještě, takže filmy jsou výrobky, jejichž existence jakožto filmů je pouze jedním z jejich vtělení. Mohou existovat také jako články v magazínech nebo dokonce nejdříve jako články v magazínech, pak jako filmy a potom jako televizní show, CD-ROMy nebo něco podobného, jak to čas přinese. To je velmi významná změna. Důraz se přenesl na velké průmyslové výrobce a niveloval celé odvětví i s mainstreamovou kinematografií na několik méně významných producentů. Většina hollywoodských filmů začíná jako svého druhu nezávislá produkce, jenže pak jsou prodány studiím nebo jsou jimi distribuovány. Ale vraťme se ke Cassavetesovi: už není možné odlišit od mainstreamu někoho, kdo jenom nashromáždí nějaké peníze na základě toho, že se objevoval v hollywoodských filmech, spojí je s podporou několika příznivců a začne točit na ulicích New Yorku. Stále se to tak dělá, ale není to zas tak odlišné od toho, jak je dnes financováno mnoho mainstreamových filmů.

Stuart Klawans: Ano, svým způsobem bychom mohli mluvit o Jerryu Bruckheimerovi²⁾ jako o nezávislém producentovi nebo o Davidu Brownovi³⁾ jako o nezávislém.

-
- 2) Jerry Bruckheimer je mimořádně úspěšný filmový producent (KOČIČÍ LIDÉ, FLASHDANCE, POLICAJT Z BEVERLY HILLS, TOP GUN, SKÁLA, ARMAGEDDON ad.). Začínal s filmovými reklamami. V 80. letech spolupracoval jako partner s Donem Simpsonem většinou pro Paramount, od počátku 90. let pro Disney. Jeho filmy se vyznačují mnohočetnými detonacemi, přestřelkami a scénami s bankovkami poletujícími vzduchem. (Pozn. red.)
 - 3) David Brown (nar. 1916) je filmový producent. Začínal jako novinář a autor povídek, od roku 1953 pracuje ve filmu. Nejprve jako dramaturg u 20th Century – Fox, pak přešel k Warner Bros. V roce 1972 založil s Richardem Zanuckem nezávislou (leč s Universalem propojenou) společnost Zanuck – Brown Company, která přivedla na svět dva mimořádně kasovní filmy: PODRAZ a ČELISTI. Roku 1988 se společnost Browna a Zanucka rozpadla. (Pozn. red.)

James Schamus: A setkali jste se vůbec někdy s nějakým producentem, který by se sám označil za závislého? (*Smích*)

Stuart Klawans: Možná kdysi Jerry Wald.⁴⁾

James Schamus: Oni byli hrdí na to, že jsou součástí systému. Byli jeho součástí, byli si toho vědomi a nespatořovali v tom žádnou překážku při tvorbě. Ve skutečnosti to chápali jako prostředek, který jim umožňoval dělat filmy.

Stuart Klawans: Chci navázat na to, co říkal Richard. Dnešní systém funguje prostřednictvím systému producentů, kteří jsou jako vazalové velkých studií, a ta jsou jako feudální páni. Věrnost vazalů je nejistá, obvykle se vzájemně sváří, ale vyplývá z toho jistá možnost spíš pro lidi nezávislého smýšlení než nezávislého financování. To, co ve skutečnosti vidíme jako výsledek, je jakási reinstitucionalizace studiového systému.

Annette Michelsonová: Jak to?

Stuart Klawans: Od dvacátých do padesátých let byla filmová studia spíš jen výrobnami než velkými kapitalistickými firmami. Každé studio mělo rozličné skupiny výrobků, které rok co rok vyprodukovalo. Mělo nějaký počet vysokorozpočtových filmů, několik filmů se středním rozpočtem, určitý počet dalších programů a tak dál. Dnes jsou programy a projekty s nižším rozpočtem svěřovány méně významným vazalům, kteří jsou známí jako nezávislí. Pokud jde o vysokorozpočtový film, distribuuje ho Universal, pokud jde o film s nižším rozpočtem, distribuuje ho USA Films, což je součást Universalu – tedy jeho vazal. Totéž platí o společnostech Miramax a Disney, Sony Classics a Sony. K obratu došlo myslím asi před deseti lety. Společnosti jako Fine Line a October Films byly pohlceny a teď máme myslím před sebou návrat ke starému systému.

Richard Peña: Domnívám se, že je tu něco ještě důležitějšího než pohlcení do struktur. Být součástí Sony nebo Time Warner znamená získat přístup k celému mediálnímu vědomí, takže film je třeba špatný, ale je poměrně významné, že o něm ví velká většina amerického publika. Tak se v podstatě tyto výrobky mění v události sebe sama, ať už jsou jejich estetické kvality jakékoliv. Ve vztahu k zahraničnímu filmu se stalo to, že média někdy otevřeně, jindy jemněji sdělila lidem, že to nestojí ani za úvahu – že tu prostě není nic, o čem by stálo za to psát nebo přemýšlet. A proto se lidé ničeho takového zkrátka nedopouštějí. Vzhledem k tomu, že mají – nebo si zvolili – omezený přístup k jiným formám propagace těchto filmů, představují si, že všude jinde kromě Ameriky film vymřel.

4) Jerry Wald (1911 – 1962) byl producent a scenárista. Začínal jako novinář a rozhlasový autor, od 30. let pracoval jako scenárista pro Warner Bros., počátkem 40. let se stal producentem. Jeho pracovitost se stala legendární – kromě mnoha úspěšných filmů pracoval i na řadě dalších, v jejichž titulcích není uváděn. Od roku 1953 byl viceprezidentem společnosti Columbia, roku 1956 založil Jerry Wald Productions, spojenou se společností Fox. Pravděpodobně byl inspirací pro spisovatele a scenáristu Budda Schulberga k jeho románu o lidech od filmu *What Makes Sammy Run?* (1941). (Pozn. red.)

Myslím, že je to velice útěšná a úspěšná představa oproti Hollywoodu raných šedesátých let, který byl připraven k boji s televizí a finančními potížemi a s rostoucí intelektuální vahou cizojazyčných filmů. Ty se začínaly stále více prosazovat, mluvilo se o nich, lidé chodili na filmy nejrozličnějších režisérů. Nový Bergman nebo Fellini se neobjevovali v jednom, ale v několika kinech v New Yorku, Los Angeles, Chicagu a dalších městech. Situace se skutečně dramaticky změnila. V podstatě to jediné, co se bere vážně, je americký film. A pak nastává to drama: tak tady máme americký film a tady jsou ti nezávislí, kteří nabízejí jakousi alternativu. Ale je to velice falešné drama, protože všechno je to součástí téže struktury.

James Schamus: Nicméně, jak dobře víte, některé prvky se objevují a jiné mizí. Jakmile máte nějaký analytický rámec, v němž rozpoznáte systém, můžete jej uzavřít tím, že ho pojmenujete. Jistěže můžete nazvat celý svět jedním systémem, můžete nazvat severoamerický systém distribuce filmů pro kina jedním systémem, ale v rámci každého systému budou napětí a některá z nich budou z hlediska analýzy prospěšná, jiná prostě nesmyslná. Myslím, že v Severní Americe stále ještě působí smysluplná napětí. Jedno jsme zažili právě nedávno, a sice s filmem, který jsme nazvali ŠTĚSTÍ.

Stuart Klawans: Právě o tom jsem chtěl mluvit.

James Schamus: Kompromisy byly učiněny jak uvnitř systému, tak mimo něj, ale byly to kompromisy jemné a dosti prospěšné. Tento film nebyl vyroben proto, že by se byl Seagram's, který vlastní Universal, jenž vlastní October Films rozhodl, že October může ten film financovat. Ten film vznikl proto, že my jako nezávislí producenti jsme dokázali oslovit October, toho vazala, a říci: „Máme zajímavý film a mimochodem, my sami jako nezávislá produkce ho hodláme spolufinancovat – anebo bychom vám ho pomohli financovat tím, že bychom se postarali o prodej do zahraničí prostřednictvím naší pobočky.“ A tak jsme dokázali v zastoupení Octoberu film prodat do zemí jako Německo, Itálie, Velká Británie a některých dalších.⁵⁾ Ukázali jsme tak, že mohou za vstup do projektu něco získat, což je přiměřeně uklidnilo pro případ, že by jim byly ve Spojených státech nastaly problémy. Když se pak film dostal do Cannes a dostal cenu kritiky a začal se připravovat pro uvedení v Severní Americe, narazili jsme na velmi zajímavou překážku. Společnost Seagram's, vědoma si toho, že je velkou spotřební společností, která prodává otravující alkoholické tekutiny milionům a milionům konzumentů po celém světě a kterou čeká během následujícího roku celá řada regulačních a právních obtíží, přišla na to, že spojení s tímto filmem by bylo vážným problémem.

V tom okamžiku jsme zahájili debatu, která skutečně otevírá pohled na některá z těch napětí. – Měl bych asi pro úplnost říci, že nevystupuji pod praporem „opozice“. – Debatu se odehrála asi takhle: „My jako korporace vás respektujeme jako umělce, ale o ten film už nemáme zájem.“ Na to my: „V pořádku, my jako nezávislí producenti nestojíme o pozvání na party, na níž nás nechcete.“ – a podobné věci. Jim pak nastal následující

5) V ČR tento film distribuovala (v jedné kopii) společnost Bontonfilm Beta. Zakoupila jej rovněž od firmy Good Machine – srov. pozn. 1. (Pozn. red.)

problém: „My jako velká korporace nemůžeme přenechat tento film některému z konkurentů, třeba společnosti Miramax, který by nás jenom komandoval a říkal si co jsme to za hlupáky, což by byla pro nás neúnosná situace.“ Jakožto nezávislí producenti jsme to chápali, ale zároveň jsme chtěli pro film co nejlepší uvedení. A tak jsme dokázali na určité úrovni vynutit na mateřské korporaci některé podmínky a některá ujednání, jež prospěly uvedení filmu.

Takhle jsme se o ten film postarali proto, abychom získali peníze proti tomu postupu, takže jsme byli vlastně schopni plně financovat podle nás obstojné uvedení filmu a uskutečnili jsme to sami, nezávisle. A v důsledku toho se nám podařilo udržet i práva k filmu. Systém modelu „Všechno nám patří a můžeme si s tím dělat, co chceme“ na určité úrovni funguje. Jenže na jiné úrovni se oni nechtějí dostat do pozice těch, kdo nejsou přátelští k talentům, a nechtějí, aby je konkurence zahanbila. Nakonec jsme došli k porozumění, které bylo prospěšné pro obě strany. Jinými slovy, jakkoli jsme se zdáli být opozicí, naše postavení vlastně pomohlo Seagram's, že vypadali lépe. Seagram's sice vypadali morálně, za to naše nemorálnost byla zřejmá. Oni sice chtěli cenzurovat, omezovat, utlačovat, a mohli to udělat, zatímco my jsme mohli přímo, ekonomicky, přenést energii do distribuce filmu.

V odvětvích jako je filmový průmysl, do něhož vstupují různé talenty, se takové situace a taková napětí prostě objevují. Řeceno jazykem teorie: musí v nich být difference. Neboli musejí v nich být lidé, kteří jednají a vidí trochu odlišně od normy anebo natolik samostatně, že mohou prodat ony difference – zatímco my musíme jednat naprosto totožnými způsoby, které se nikdy nemění.

Richard Peña: Chtěl bych se vrátit k tomu, co jsme říkali, než jsme dnes odpoledne začali mluvit s *Octoberem*: četli jste do této chvíle kromě příležitostných recenzí, které se objevují, nějaký významný, přemýšlivý text o ŠTĚSTÍ? A do jaké míry je to pro vaši práci důležité? Měl jsem teď trochu času a prošel jsem starší čísla *New York Review of Books* – byl jsem zaskočen dlouhým, myslivým článkem o filmu ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA. Nic proti tomu, ale zajímalo by mě, kdy se objeví myslivý článek o ŠTĚSTÍ. Pro mě je to důležitý americký film. Máme tu jeden z těch případů, kdy i ty časopisy, které bereme jako intelektuální, jsou ovlivněny jakousi mediální kampaní, která tyto produkty provází, zatímco film jako ŠTĚSTÍ, který by si podle mě zasloužil mnohem více pozornosti, má prostě smůlu.

Annette Michelsonová: Chci říct, že nejsou ani tak ovlivněni, jako spíš celá politika *New York Review of Books* je taková, že eliminuje takřka vše, co není mediální událostí, jakou bylo například ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA. Kromě toho je velmi zajímavé porovnat filmové recenze v týdenících *New Yorker* a třeba *Nation*. Anthony Lane je ve skutečnosti mimořádně schopný novinář a náramně vtipný chlapík. Nicméně v jeho práci nenajdete nějaký kritický rozměr nebo aspekt, který by převyšoval úroveň *New York Review of Books*. Obecně vzato, *October* byl založen také jako protipohyb vůči určitým aspektům *New York Review* a řady dalších periodik, která bych mohla jmenovat. Ani ne tak kvůli filmové kritice, ale spíš proti všeobecnému přístupu vůči vizuální kultuře a jako projev generačního rozporu mezi jejich a naší politikou.

James Schamus: Na tvou otázku, Richarde, odpovídám: ne, nesetkal jsem se s takovým přemýšlivým článkem. Dovolte mi odpovědět ještě velmi cynicky. Chci říct, že jakékoliv reflexe filmu, které se vůbec objeví, objeví se v týdnu, kdy je film uveden. I když mě samotného zajímají, jako producent a distributor říkám, že pokud neovlivní videotrž, je to vždycky příliš málo a příliš pozdě. Pokud má pro mě reflexe filmu něco znamenat, bude to něco úplně jiného než pro producenta. Což je pozoruhodné z několika důvodů. Opět cynicky: existuje spousta vřelých přijetí, velmi chytrých pochval, jenže jako podstatné, kritické, teoreticko-intelektuální myšlení o filmu to není nic moc. Ty zajímavější reflexe jsou nejspíš v podstatě naplánované v rámci filmového marketingu. Investujeme spoustu času a úsilí, abychom umístili film do kontextu, který vytvoří podmínky pro určitou úroveň, určitý typ reflexe. Film, o němž mluvíme, se stal „pederastským filmem“, ještě než jsme se vrátili z Cannes. A bylo to. Zkrátka pederastský film, film o pederastii. Říkali jsme si, že bychom radši nastotísíckrát vypustili duši u pokladen kin, než aby něco takového připomínal. Museli jsme to udělat jinak, museli jsme ten film jinak postavit.

Jediným nástrojem, který mají nezávislí ve skutečnosti po ruce, je teorie – nebo aspoň v angličtině se tomu dá říkat teorie. Francouzsky se tomu říká „*politique*“ – „*politique des auteurs*“. Nemůžeme prodávat hvězdy, které nemůžeme zaplatit, ale máme režiséry, jejichž jména prodávají. V našem případě jsme měli chlapíka jménem Todd Solondz, který byl jaksi fotogenicky podivný a zábavný – a byl to režisér. Okamžitě jsme to rozjeli jako „film Todda Solondze“. A to ještě k tomu, jak jsme prodali světová práva. Žasli byste, jak teoreticky jsme celý ten projekt prodali. Měli jsme scénář, ve kterém to všechno bylo, a dost peprné; bylo jasné, že to bude kontroverzní.

Nechtěli jsme prodávat kontroverzi. A nemohli jsme ani – v mezinárodním měřítku – prodávat Todda Solondze, protože mezinárodní distributor zahodil jeho předchozí film VÍTEJTE V DOMĚ PANENEK. Dařilo se velice různě – někde dost dobře, jinde méně. Museli jsme nasadit poměrně vysoké ceny, abychom přesvědčili October Films, že to stojí za to. A tak jsem přišel s tím obchodním tahem, s tou teorií, která zněla asi takhle: ŠTĚSTÍ je film o situaci výroby, průmyslové výroby, ve Spojených státech. Všichni na to: „Cože?“ A já odpověděl: „Ale ano, o průmyslové výrobě touhy.“ Je to film o tom, že v Americe utratíme asi třetinu hrubého národního produktu za to, že se pomocí reklamy a médií sami přesvědčujeme o tom, že si máme koupit ten drek, který produkujeme ze zdrojů, které patří do zbývajících dvou třetin národního produktu. To je úžasné předávání zdrojů a vlastně to ukazuje, jak jsou lidé odolní, totiž jak nerozvíjejí ten nenasytný apetit, z něhož žije kapitalismus. Skutečně musíte reklamou lidi přesvědčit, aby o ten drek stáli. Řekl jsem, že nastalo to, že máte tendenci produkovat příliš mnoho – a o tom je ten film. Systém produkuje příliš mnoho touhy. To jsou ty rodiny žijící za městem: ty americké rodiny, které sedí ve svých domech kdesi na předměstích a příliš mnoho se produkuje. Pak se rozpadají kódy, signály, instituce, jež by je bývaly měly podržet. Ti lidé jsou místem průmyslové výroby, která vysoce přesahuje jejich schopnost odolávat. O tom je ten film. O nadprodukcí touhy. A to byl náš trik.

Annette Michelsonová: Jen abychom věděli, Jamesi: to jste řekli na tiskové konferenci?

James Schamus: Ne, s distributory jsme jednali jednotlivě v Cannes v našem apartmá s výhledem na oceán. Vzpomínám si, že když jsem to předestřel Davidu Lindeovi, který vede naši mezinárodní společnost, a mému kolegovi Tedu Hopeovi, který je jedním z producentů filmu, řekli jen: „Co? Cože?“ a pak za dva dny jsem je zaslechl, jak dávají dál verzi té mé strategie. Ale zpátky k té mé cynické odpovědi. Nesetkal jsem se s článkem, který by se teoreticky přiblížil naší prodejní strategii s tímto filmem. (*Smích*)

Richard Peña: Možná, že nová vlna našich intelektuálních analýz se bude týkat obchodních strategií.

Stuart Klawans: Možná, že jsem byl při psaní příliš vázán na text. Neměl jsem dostatečnou představivost.⁶⁾

James Schamus: Ale to do určité míry ukáže, jak toto vydělování cest teoretické kultury z kontextu konzumu vážně poškodilo naši schopnost mluvit o věcech tak, jak se skutečně dějí. Stuart je jednou z výjimek, ale má omezený prostor. Dialog, který by se měl odehrát v krátkém čase v rámci omezené příležitosti, jaká se objeví na trhu, než všechno zmizí ve videopůjčovně, by byl vlastně vynucený. Když se o něco takového pokoušíte, cítíte se prostě nepřiměřeně a trochu trapně.

Stuart Klawans: Podle mě dnes schází ochota diváků počkat si s míněním o filmu – tedy možná je to jen moje nostalgie, ale myslím, že v šedesátých a ještě trochu v sedmdesátých letech tu ta ochota byla. To znamená zápasit s filmem, dokud ještě přesně nevíte, jaký vlastně je. Pamatuji, že když jsem kdysi pracoval s Richardem ve výběrové komisi pro New York Film Festival, Richard řekl: „Už není mnoho lidí, kteří by chtěli vidět film, o kterém na konci řeknou: Co to probůh bylo?“ Potěšení z toho, že si počkáte, než si uvědomíte, co si o tom vlastně myslíte, není tak obvyklé, jak bývalo. Už to není součást kultury – a myslím, že tato ztráta je stejně tak důležitý faktor jako nedostatek teorie. Možná dokonce ještě důležitější, protože teorie podle mě až příliš často dovoluje lidem udělat si názor na film předem.

Jsem rád, že tolik mluvíme o ŠTĚSTÍ, protože to bylo pro mě zatraceně těžké o něm psát. Nejen že jsem pořád neměl o tom filmu jasno, ale já ani nechtěl mít. Musel jsem se přinutit k nějaké jednoduché reakci ve smyslu palec nahoru – palec dolů a učinil jsem tak velmi neochotně. Mám za to, že dříve lidé chtěli zažívat něco takového mnohem víc. To, jak si vy, Annette, stěžujete na určitý typ filmové kritiky, možná vyrůstá z toho, že dnes máme příliš mnoho recenzentů, kteří jsou s názorem okamžitě hotovi. Vzpomínám si na recenzi, kterou nechci přesněji určovat, o filmu Abbáse Kiárostamího CHUŤ TŘEŠNÍ – její autor strávil spoustu času tím, že se snažil dokázat, že to není mistrovské dílo, protože to nejsou ZLODĚJI KOL. Byla tu předem připravená kategorie; všechno bylo na svém místě a nenastal žádný pokus ustoupit a říct: „Dobrá, tak já zatím nevím, co to je. Počkám si a přijdu na to.“ Já si to vlastně užívám, když nevím, co to je.

6) Stuart Klawans publikoval svou recenzi ŠTĚSTÍ v *The Nation* 26. 9. 1998. (Pozn. red.)

Annette Michelsonová: Já si nestěžuji na recenzenty, protože ti jsou, čím jsou. Pracuji za určitých podmínek a jsou najímáni určitým způsobem a z určitých důvodů. A také z určitých vrstev žurnalistiky. Čili na ně si nestěžuji. Moje stížnost směřuje k něčemu jinému. K tomu, že se objevila obrovská propast mezi vzdělaným divákem na jedné straně a neobyčejným výkonem a nahromaděním filmové literatury (historické, kritické, teoretické), k nimž došlo během posledních dvaceti let, na straně druhé. To je jako kdyby naše práce, kterou vykonáváme v akademickém světě (a tři z nás, co tu sedíme, jsme jeho součástí) prostě nedošla v žádné formě ani verzi k širšímu vzdělanému publiku. A to je skutečně škoda. Zájem o film, a sice o poměrně široké spektrum filmu, už zřejmě není součástí konverzace v rámci vzdělané střední třídy. Když jsem se v roce 1966 vrátila po více jak deseti letech strávených v Evropě a poprvé jsem se zúčastnila Newyorského filmového festivalu, byla jsem pozvána k veřejné debatě. To byla doba, kdy Sarris a Kaelová⁷⁾ veřejně bojovali, což bylo dosti zábavné. Ale kromě toho byl festival sám předmětem diskuse. Někteří se domnívali, že by vůbec neměl existovat. Nevím, kdo přesně to byl. Někteří z nich byli profesori angličtiny na New York University, jiní byli nepochybně lidé z filmové branže, kteří se patrně příliš neradovali z pozornosti, která byla upřena na zahraniční filmy, v té době hlavně francouzské. V každém případě se o festivalu mluvilo. Festival podněcoval celý jeden rozměr veřejné kritické činnosti. První objednaná přednáška, kterou jsem v této zemi připravila a publikovala, se jmenovala nějak jako Film a radikální aspirace (a už třicet let se na ni snažím zapomenout). Rozhodně cítím, že pojetí filmu jako umělecké praxe v prostředí vzdělaného publika upadlo – a jistě je to i tím, že festival je dnes jakýmsi „subskribčním cyklem“ pro mladé lidi ze střední vrstvy a ne intelektuální a kulturní událostí, debatním forem, jako to bylo v šedesátých letech. Tato změna v podobě samotného festivalu sehrála určitou roli v oslabení oné diskuse.

James Schamus: Teoretický projekt byl pokusem vytvořit alternativu vůči publiku těchto „subskribčních cyklů“ a vůči jejich diskursu.

Annette Michelsonová: To je myslím skvělý postřeh.

James Schamus: Další věc, kterou jste zdůraznila, byl faktor mládí, a tady vidíme pozoruhodnou proměnu. Jde o to, že v publiku uměleckých kin tvoří mladí lidé jen kolem 0,008 %. Mladý americký milovník nezávislých filmů je jakýsi nový rod – a potenciálně slibný, ale je možné, že tento rod se tu neobjevil proto, aby nás zachránil, ale zlikvidoval – to zatím skutečně není jasné. Má to mnoho společného s kulturou mladých lidí,

7) Andrew Sarris (nar. 1928) je filmový teoretik a kritik, profesor filmu na Columbia University. V letech 1960 – 1989 psal pravidelně pro *Village Voice*, přinesl do amerického prostředí teorii autorství. – Pauline Kaelová (nar. 1919) je americká filmová kritička, známá svou provokativností. I její odpůrci ji respektují pro její vášeň pro film. Po studiu filosofie vedla dvě kina v Kalifornii, točila krátké experimentální filmy a od 40. let psala filmové kritiky. Roku 1968 se stala filmovou kritičkou týdeníku *The New Yorker* a záhy také nejvlivnější osobou v oboru ve Spojených státech. 1979 krátce působila v Hollywoodu jako producentka Warrena Beattyho. Od roku 1991 již nepíše pravidelné kritiky. Její kritické články vycházejí od roku 1965 také knižně. (Pozn. red.)

s kontrakulturou,⁸⁾ kontradiskursem. Rozpojení mezi kulturou mladých a kontrakulturou, o kterém jsme kdysi snili my sami, bylo totéž. Jenže mezinárodní film, který nás zajímá, je dnes hlavně záležitostí pro lidi středního věku, a lidé středního věku ji také tvoří.

Richard Peña: Mám za to, že jedna ze změn, k nimž došlo mezi rokem 1966, kdy Annette přednesla na New York Film Festival svůj referát Film a radikální aspirace, a dejme tomu rokem 1988, je rozvoj akademické filmové teorie, která jako obor v roce 1966 ve Spojených státech sotva existovala anebo přinejlepším ji tvořil „zájem o film“ ve své nejelementárnější formě. Film byl v polovině šedesátých let tématem všeobecné diskuse; dost možná, že to byla obecnější záležitost. A teď se stal tématem akademické diskuse. Veřejná debata byla až na vzácné výjimky redukována na divácká doporučení. Pokud chcete opravdu vážně debatovat o filmu, jděte na NYU nebo na Columbiu, udělejte něco takového. Jinak mi akorát tak řekněte, kde mám utratit svých osm a půl dolaru za lístek. Když se ohlédnete a přečtete si novinové kritiky ze šedesátých let, lidé jako Sarris, Kaelová, Dwight MacDonald, Kauffmann⁹⁾ – se všemi jejich chybami – psali s vášní, jaká nemá místo v systému „palec nahoru, palec dolů“, který dnes ovládá filmovou kritiku.

Stuart Klawans: Předpokládám, že tenhle vývoj končí rozdělením filmových věd na orientaci obchodní a teoretickou. Někdo se mě onehdy ptal na filmové oddělení na Columbia University, jestli je to dobrý program, aby se člověk dostal do filmové branže. Řekl jsem že ne, že na to je snad UCLA, USC, NYU. Dnes je totiž mnohem větší důraz kladen na to, kolik to kápne. Neboli: kolik to hodí, když se to naučím?

James Schamus: Je taková historka o dvou filmových školách, tedy o NYU a Columbiu, která o mnohém vypovídá. Na Columbiu se jim zoufale nedařilo dát dohromady doktorandský program pro filmovou vědu, a tak nás, kdo jsme se věnovali historii a teorii, nechali, abychom učili na oddělení pro filmové praktiky, kde se lidi učí zacházet s kamerou a dělat filmy. Od těchto studentů se zase požaduje, aby si zapsali přednášky z historie, teorie a kritiky filmu jako součást jejich celkového vzdělání – a oni to ve skutečnosti dělají, aspoň občas, velice rádi. Zatímco na NYU, kde se podařilo sestavit nejúžasnější oddělení filmové vědy na světě, se může stát, že když vystoupíte ve špatném patře té budovy a octnete se tak na oddělení filmové vědy místo filmové tvorby a nepatříte tam, může se

8) Anglický pojem *counterculture* označuje zpolitizovanou, alternativní nebo „revoluční“ subkulturu mladých lidí 60. a 70. let, která se projevila v prostředí střední třídy. Zahrnuje trendy jako hippies, studentské radikální hnutí i široké spektrum kontestace proti establishmentu starší generace, a to na obou stranách Atlantiku. (Pozn. překl.)

9) Dwight MacDonald (1906 – 1982) byl novinář a politický aktivista. Začínal jako redaktor časopisu *Fortune* (1928 – 1936), přičemž získal odpor ke kapitalismu a stal se redaktorem radikálního *Partisan Review* (1937 – 1943). Během 30. a 40. let přešel z pozic stalinismu na pozice trockismu a následně pacifismu a anarchismu. 1944 – 1949 vedl revui *Politics*. 1969 vyšly knižně jeho filmové články: *Dwight MacDonald on Movies*. Stanley Kauffmann je jedním z nejvýznačnějších současných amerických kritiků starší generace. Od roku 1958 pravidelně otiskoval své filmové a posléze i divadelní recenze v deníku *The New Republic*, přednášel film na Yale University. Jeho filmové recenze pravidelně vycházely v knižních souborech. (Pozn. red.)

zkrátka stát, že nevyjdete živí. (*Smích*) Na Columbii se nám podařilo, byť nevýrazně, udržet diskusi v kontextech, které jsou trochu náhodné – a myslím, že to bylo jen díky určitému obejití pravidel filmověteoretického diskursu, nezáměrné rezignaci na dokonalost. Je tam ten pocit utopie, jehož se tu dotýkáme a v němž se všichni vědci a filmoví fanoušci mohou spojit a pokračovat v diskusích. Nicméně bych měl říci, že toto jsou diskuse, které jsou svou strukturou závislé na instituci filmové vědy.

Annette Michelsonová: Možná, že by v budoucnu měla být filmová věda nově koncipována už na nižší úrovni vzdělání, která předchází vysoké škole. To by mohlo být užitečné. A také pomocí novinářů. Předpokládám, že existuje nějaký způsob, jak se lidé, kteří píšou pro *Village Voice* a *City* a všemožné tiskoviny, které jsou k dostání zadarmo, snaží udržet tenhle dialog při životě, navázat na diskusi, jaká probíhala v šedesátých letech.

James Schamus: Ve filmových vědách by asi mělo dojít k institucionálním změnám, které by posílily diskusi těmito směry. Tyto diskuse začínají, jak doufám, pronikat do všech společenských věd nebo aspoň těch takzvaně humanitních, řekněme od filosofie po anglickou literaturu.

Annette Michelsonová: Ve hře je ale ještě něco jiného, a platí to hlavně pro filmové vědy. Když šlo – jako nám na NYU – o založení a udržení doktorandského programu, což bylo mimochodem i zpochybňováno, pochopili jste jednu nezbytnost, platnou jak obecně, tak pro vás samé: totiž prohlásit studium filmu za legitimní disciplínu. Mám za to, že z tohoto hlediska byl mimořádně účinný raný nástup sémiotiky, protože určitá formalizace, kterou sémiotika nabídla, byla příslibem legitimizace.

James Schamus: Neměli bychom podcenit skutečnost, že v mnoha případech to byly ženy badatelky, kdo bojoval o tradiční doktorandské programy v rámci oborů jako literatura a humanitní vědy, kdo sáhl po francouzské teorii jako diskursivní zbraní proti ostatním, etablovaným disciplínám a vytvářel tak nová území.

Annette Michelsonová: Nepochybně. S tím rozhodně souhlasím. Je ale docela zajímavé, že jakmile si filmové bádání víceméně vybudovalo v určitých institucích pevné pozice, najednou se zjistilo, a částečně také díky těmto ženám i dalším lidem, že filmové vědy mohou být, svým způsobem vlastně musejí být mimořádně prostupné ve vztahu k jiným oborům a jiným možnostem. Dalo by se říci, že za posledních dvacet let je filmové bádání možná nejpropustnější a nejrychleji se vyvíjející nový obor. Propustnost a rychlost se spojily.

James Schamus: Dokud nenastoupila kulturní studia (*cultural studies*).¹⁰⁾

10) Srov. Tim O'Sullivan – John Hartley – Danny Saunders – Martin Montgomery – John Fiske, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Second Edition. Routledge, London 1994, s. 71 – 74: „Kulturní studia se zaměřují na vztahy mezi sociálními vztahy a významy – nebo přesněji na způsob, jak se společenské rozdíly stávají smysluplnými. [...] Tento přístup ke kultuře se značně odlišuje od přístupu „kulturních kritiků“, pro něž je kultura sférou umění, estetiky a morálních a tvůrčích hodnot.“ (Pozn. překl.)

Annette Michelsonová: No právě! Během dvaceti let se v oboru už objevilo nebezpečí rozpadu.

James Schamus: Na těch diskusích je pro mě podivuhodné, že se zaměřují na svou vlastní oborovost bez ohledu na určité pedagogické potřeby, které vytvářejí kontext, v němž je třeba začít. Když lidé přestanou přemýšlet o svém oboru pouze jako o metodologickém vztahu nebo souboru metodologických vztahů k předmětu či měnícímu se cyklu předmětů, a začnou myslet na to, že jsou ve skutečnosti placeni především za to, aby trávili svůj čas s mladými lidmi, můžeme se, myslím, dostat někam dál. Tato diskuse vyplývá mimo jiné z přetrvávající ideologie pruských badatelsky zaměřených univerzit – z ní totiž plyne úvaha o tom, že obory mají svá území, že jsou propustné, že do nich něco vstupuje a něco z nich vystupuje. Všechny takové metafory odrážejí takové způsoby myšlení o oborech, které jsme zdědili z určitého okruhu ideologických a pedagogických požadavků. Když tyto požadavky změníme, změníme i obor. Jen nevím, co to má společného s nezávislým filmem.

Annette Michelsonová: Určitě to má něco společného. Přinejmenším to aktualizuje otázky publika, diváctví, recepce, šíření a tak dál. Jedním z rozměrů obtížnosti té změny, po níž voláte, Jamesi, je potíž se skutečně řádným studijním programem pro nižší ročníky (*undergraduate students*). Pro pokročilé (*graduate*) studenty jsou problémy natolik závažné, že filmové vědy jsou prakticky jediný obor, na který se můžete zapsat jako „graduate student“, aniž byste kdykoliv před tím v tomto oboru absolvovali jakékoli kursy. A proto musíme poskytovat úvod, který nahrazuje nižší přípravu, která je jinak předpokladem k vyššímu stupni studia třeba ekonomie, biologie nebo anglické literatury. A tak v jistém smyslu na vyšším stupni nabízíte v rámci programu dva stupně pedagogického působení. Nejen toto, ale také druh změny, po jaké voláte, je dost těžké skloubit pro nižší stupeň studia.

Malcolm Turvey: Rád bych se vrátil k tomu, co říkal James o historické nevraživosti filmové teorie vůči příběhu. Jedno z témat, jehož se dotýkáme, je otázka, proč se inteligentní diskuse o filmu mezi vzdělanými lidmi neodehrává mimo akademické pole. Ptám se tedy, jakou roli v tom hraje samo akademické prostředí. Přesněji řečeno, zajímá mě, jestli filmová teorie, jak se prosadila v rámci akademie, skutečně dala nějakou možnost nebo impuls veřejné, náročné filmové kultuře, té, jakou hledáme. Myslím, že ne. A nejen vinou historické nevraživosti k příběhu, jak to zdůraznil James. Také lidé mimo akademii byli vyřazeni z diskuse. Ať se nám to líbí, nebo ne, filmová teorie – teoretizování o filmu a umění, jež vedle jiných institucí praktikuje také *October* – je odborný diskurs. Jeden z těch, kvůli nimž lidé chodí do školy, aby se mu naučili. A co víc, často je to tajemné a unikavé, obtížně osvojitelné, v mnoha případech bytostně protiintuitivní a podle některých názorů také koncepčně inkoherní. Řekl bych, že z těchto důvodů, a nejen z těchto, přispěla teorie k tomu, že seriózní, kritická diskuse o filmu se uzavřela do akademického prostředí, že přispěla k vytvoření ghetta, jak o tom mluvil Richard.

James Schamus: Myslím, že bychom měli zmínit i to, jak teorie napomohla rozvoji diskuse, a to významnými způsoby. Moji studenti, a jsou to studenti na nižším stupni, jsou

neuvěřitelně zdatní v těch typech kritiky, které jsou silně teoreticky ovlivněny, hlavně ideologickou kritikou.

Richard Peña: To je dnes skutečně obvyklá situace.

James Schamus: Ano. Ideologická kritika způsobila několik věcí, hlavně tím, jak se na celém světě vetřela do časopisů jako je *Village Voice* a zpětně tak zapůsobila na kulturu mladých jako určitá hantýrka, která svým způsobem připomíná hip-hop. Vypadá to asi takhle: od okamžiku, kdy si osvojíte ideologickou kritiku, nemusíte se už protřpět všemi těmi abstraktními strukturálními filmy. Můžete rovnou vstoupit do velkých hollywoodských filmů, protože je nenávidíte tak náramně inteligentně. Možná bychom měli oslavovat ideologickou kritiku za to, jak rozpoznala soupeření ideologií.

Malcolm Turvey: To je možné. Jenže ideologická kritika, to je v podstatě pohled na mravy, na morální dimenze filmů a z širšího hlediska je vysoce moralizující. A já si nejsem jist, jestli právě tohle je ten druh vzdělané, inteligentní diskuse o filmu, kterou jsme tu označili jako žádoucí. Myslím, že součástí takové diskuse musí být chápání filmu jakožto filmu, filmu jako specifického média nebo uměleckého druhu se zvláštními estetickými parametry, jako je třeba střih, a se zvláštními dějinami. A jak se mi zdá, tady máme rozdíl mezi šedesátými léty a současností. Ideologická kritika není spjata s konkrétním médiem. Proto je tento pohled na umělecký druh potenciálně ochuzující; nevyžaduje totiž žádné seriózní školení v daném uměleckém druhu. Ve svých nejhorších projevech je to vlastně forma vysoce subjektivní, naivní tematické kritiky. Nebo abychom to postavili příznivěji, ideologická kritika je výborná věc, ne-li přímo zásadní, pokud je vyrovnaná a ovlivněná odbornou kvalifikací pro dané médium. Ale pokud jí dovolíme, aby ovládla kritickou diskusi, a když ještě navíc začne být odborná kvalifikace pro dané médium ostouzena – a to se stalo v humanitních oborech částečně vinou kulturních studií – pak je to podle mého zásadně ochuzující způsob vidění – nemluvě o učení – určitého uměleckého druhu.

James Schamus: Diskuse, které označujeme jako ideologickou kritiku, jsou nesmírně sofistikované, včetně porozumění filmovému jazyku a odkazů na jiné filmy. Neřekl bych, že dnešní filmové publikum a mladé publikum je o něco hloupější, než bylo v roce 1968. Myslím, že je velice chytré, opravdu. Myslím, že jsou teoreticky vybaveni díky tomu procesu, který nám dnes přináší jisté zmasovění hlavně kulturních studií.

Annette Michelsonová: Skutečně se domnívám, že jedním z důvodů pronikání ideologické kritiky do generace, s níž máme co do činění, je dáno tím, že tato kritika vstoupila do jakési americké kritické tradice. Neboli to není zcela vzdáleno mnohem starší tradici sociologické filmové analýzy, kterou provozovali všemožní filmoví kritici a kritici médií ve třicátých a čtyřicátých letech. Samozřejmě, že to není totéž. Ale není to tak vzdáleno jako třeba lacanovský feminismus.

Richard Peña: Pokud dobře rozumím tomu, co říkají James a Malcolm, měl bych jednu nedávnou zkušenost se studenty, jimž jsem dal na výběr filmy k analýze a jedním

z nich byl MŮJ MILÁČEK CLEMENTINE. Jedna z otázek se týkala intertextuálních vztahů a předpokládal jsem, že dojde k diskusi o filmu v rámci Fordova díla nebo v rámci žánru westernu a podobně. Žasnul jsem, kolik studentů se zaměřilo pouze na otázku zacházení s indiány, o čemž film pojednává jenom ve dvou poměrně stručných zmínkách. A i když jsem byl rád, že právě tohle zdůraznili, uvědomil jsem si, že to ten film poškodilo. Byl to jejich způsob, jak říci: Ten film není potřeba brát vážně, protože je rasistický stejně jako jiné westerny. To je podle mě úpadek. Jistě, bylo dobře, že si to uvědomili a přišli s tím, ale zároveň je to odvedlo od toho, aby se zabývali řadou dalších témat, které ten film podle mě nabízí.

Malcolm Turvey: Zrovna tak se dá, myslím, říct, že o mnoho přicházíte, když vnímáte z Antonioniho nebo Godarda nebo jakéhokoliv filmu jenom jeho morální obsah nebo ideologické poselství. To je zásadní ochuzení.

James Schamus: Já neříkám, že něco automaticky získáváte nebo o něco přicházíte, jenom zdůrazňuji, že ideologická kritika je vládnoucí modus, který dnes mladé lidi ovlivňuje.

Annette Michelsonová: Nepochybně.

Stuart Klawans: Vraťme se k těm „zlatým časům“, které nebyly zlaté a vlastně vůbec nebyly, kdy, jak řekl Godard, všechno teprve mělo být uděláno. Lidé, které přitahovalo to, co on a další ve filmu dělali, měli pocit, že se svět mění a svět se měnil částečně také filmem. Tak to bylo z jejich hlediska. V současnosti, hlavně po roce 1989 a hlavně poté, co se americký kapitalismus nejspíš proměnil v příběh a kdy končí dějiny, lidé, myslím, víc než kdy jindy cítí, že se svět nemění a potřebují něco na obranu sebe samých před těmi velkými a drahými komoditami. Existuje dlouhá historie vandalismu v uměleckých galeriích. Proč? Protože nějaký obraz stojí deset milionů dolarů a já mám cenu dvou centů. Jeden ze způsobů jak se tomu obrazu pomstít za to, že je o tolik cennější než já, je vzít břitvu a rozříznout ho. Svým způsobem jsou ideologická kritika a ironie způsoby, jak se pomstít oněm komoditám. Myslím, že mladí lidé často cítí, že filmy jsou mnohem důležitější než oni sami. Vydělají dvě stě milionů dolarů za první víkend, zatímco já si vůbec nejsem jist, jestli někdy seženu práci. Tak jak se mám pomstít? Myslím, že aspoň částečně to tak je, a proto se té ironii tak moc nevzpírám. Působí to proti mnohým věcem a už jsme mluvili o tom jak. Ale evidentně je to pro mnoho lidí nezbytný nástroj.

James Schamus: To je nepochybné. I když to nebylo zřejmé, já se také hlásím k tomu, že je mnoho skvělého na tom, jak toto vstoupilo do kritického diskursu mladšího publika nebo dokonce publika ze „vzdělané střední třídy“. Zdůrazňuji svým studentům, že jejich první zkušenost s hermeneutikou je obohacuje, ale zároveň, jak jste řekl, odráží pocit bezmoci. To je přesně ten okamžik, kdy si uvědomí, že není tak podstatné, jak se v reklamě objeví slovo „sex“. Podle všeho už to tak je. Jejich vztah k audiovizuálnímu světu, který je obklopuje, k vyprodukovanému světu, vystavěnému světu našeho prostředí je jedním z počátečních podezření, jímž musejí projít. A tady se opět můžeme ptát: co to má společného s nezávislým filmem?

Stuart Klawans: Společný moment je možná v tom, že k tomu, abychom se dostali k požadovanému typu kritické diskuse o nezávislém filmu, je zapotřebí lidí, kteří chtějí aspoň přechodně cítit, že diskutovaný film je důležitější než oni sami. Znamená to riskovat něco ze sebe samého.

Richard Peña: Podle toho jak já tomu rozumím, způsobila kulturní studia to, že lze vzít některé jevy jako třeba filmy, a hlavně ty, které považujeme za klasiku, a pomocí jakéhosi znivelizování je v podstatě odmítnout. Ano, je zajímavé porozumět filmu, ale není to zajímavější než porozumět televizní reklamě. Nebo reklamě v *New Yorkeru*. Vzhledem k tomu, že se dnes klade důraz na proces rozumění, nemají díla sama žádnou skutečnou hodnotu. Všechna jsou srozumitelná a vy si jen vyberete, abyste jim porozuměli, ale žádnou zvláštní cenu nemají. Můžeme to chápat jako revoltu mladých proti kánonu. V jedné ze svých *Histoires du cinéma* vypráví Godard Sergeovi Daneyovi, jak jeho generace musela vidět všechny filmy, které se objevily dříve a ještě všechny filmy jeho vlastní generace. Tak to bylo. Pak, když přišla Daneyova generace, musela vidět všechny filmy vzniklé před Godardovou generací, všechny filmy Godardovy generace a všechny filmy Daneyovy generace. Generace, která přišla potom, musela vidět všechno, co bylo před Godardem, všechno z Godardovy generace, všechno z Daneyovy generace – a v tom okamžiku to vzdali. (*Smích*) Prostě neměli šanci to stihnout a výsledkem bylo odmítnutí.

Malcolm Turvey: To, co tu bylo řečeno o pozitivním přínosu kulturních studií, lze úplně přijmout. Především, jak zmínil Stuart, definovaly a zhodnotily se strategie porozumění, včetně ironie, které mohou mít kritickou a tudíž potenciálně také progresivní sílu. Za druhé se například napomohlo obecnému procesu pro ověřování tradičního západního kánonu „vysokého“ umění a „vysoké“ literatury, napomohlo to otevřít tento kánon ostatním kulturním formám a tradicím. A je tu ještě celá řada dalších zisků. Potíž vidím jen v jistém extrémismu, který, jak jsem přesvědčen, přichází částečně z institucionální nejistoty kulturních studií a z jejich pokusů legitimizovat se v rámci akademického světa. Například namísto toho, aby se řeklo, že populární kultura by měla být principiálně ceněna stejně jako vysoké umění – což je naprosto rozumný postoj, je tu tendence tvrdit, že nic takového jako hodnota neexistuje. Nebo namísto, aby se řeklo, že ideologický obsah filmu je důležitý předmět zkoumání, je tu tendence tvrdit, že by měl být zkoumán *pouze* ideologický obsah filmu a že pokud ho nezkoumáte, protože se zajímáte třeba o estetické otázky, o věci jako je použití barvy v určitém režisérově díle – že jste reakcionář. Anebo namísto, aby se řeklo, že je často užitečné mezioborově zkoumat různé kulturní formy v rámci daného média, je tu tendence tvrdit, že toto je *jediný* způsob zkoumání kultury, že ti, kdo se věnují některému uměleckému médiu, jsou na omylu. Ovšemže to generalizují. Kulturní studia jsou jako široká církev zahrnující mnoho rozličných pozic. Já v podstatě poukazuji na ty krajní, které patrně brání v jejich širším přijetí. Řekl bych, že právě vliv některých těchto poněkud extrémních a zkázonosných pozic přinesl úpadek filmové kultury, který bychom tak rádi viděli. Myslím, že všichni tu říkáme, že tento úpadek sehrál a bude i nadále hrát významnou roli při utváření toho filmu, kterému říkáme „nezávislý“.

James Schamus: Na druhé straně máme ovšem v rámci kulturních studií také pozitivní projekt, který může zahrnout zkušenost estetiky, který ve skutečnosti znovu nastoluje koncept estetiky. Praxe kulturních studií předpokládá všeobecnou systematičnost výkladu. Nicméně jakmile jde o autobiografickou kritiku, jsou situace, kdy znovu nastupuje „já“. Očerňování konceptu estetiky jako prvku v rámci kulturních studií zřejmě celý tento projekt destabilizuje, ale estetika ve skutečnosti často sklouzne zpátky, když se snaží integrovat osobní příběhy a zkušenosti.

Annette Michelsonová: Nacházíte to v literatuře? Moje otázka pramení z toho, že cítím koncepci Waltera Benjamina jako v podstatě něco, co bychom měli brát jako základ pro podstatnou část toho, čemu říkáme kulturní studia: pozornost upřená na detail, na menší nebo trochu nespolehlivé formy; způsoby, jak se analýzy velkých uměleckých forem předkládají k velice sofistikované ideologické kritice. Vždy se tu vrací estetický moment, *aesthesis*, řečeno s Benjaminem – někdy v trochu deviantní podobě, jako například ve studii o německé truchlohře.¹¹⁾ Tak je to vždycky. A tak by mě zajímalo, jestli v současném provozu kulturní studií nacházíte tento návrat *aesthesis*?

James Schamus: Pořád doufám, že ho najdu. Myslím ale, že tu dochází k určitému vyčerpání. V tom, co jste právě řekla, je, myslím, něco pozoruhodného ve vztahu k filmovým vědám: Vezměme vážně Benjamina, ale vezměme vážně také Kracauera – a pokud vezmeme Kracauera vážně, vidíme autora, jehož tvrzení o významu filmu spočívá v tom, že v něm vidí poslední výzvu estetiky v rámci západní historie. Neohlašuje konec estetické zkušenosti, ale toho, co je organizujícím principem toho, co je pokládáno za umění. A podle něj toto dělá právě film.

Annette Michelsonová: Benjamin také reflektuje způsob, jak by pojetí filmu jako umění mohlo znamenat revizi našich pohledů na umění obecně.

James Schamus: Mimochodem, napsal jsem studii o Sarrisovi, v níž jsem o něm řekl, že se pomstil svým akademickým kritikům. Psal z pozice fanouška, který byl právě vypuzen z akademického světa. My jsme se teď právě prostřednictvím kulturních studií a politiky identity vrátili přesně do toho prostoru, kde jste museli film milovat, abyste mu mohli rozumět. Abyste byli pravdiví, museli jste – abych tak řekl – postavit svou identitu jako identitu diváka. A to je jakýsi Sarrisův návrat.

Annette Michelsonová: Víte, že tahle zpráva ještě nedorazila na NYU?

Richard Peña: Asi se zasekla někde na Čtrnácté ulici. (Smích)

Annette Michelsonová: To je rozměr politiky identity, který naštěstí u Benjamina není. (Smích) – Sedíme dva bloky od multikina Angelika, kde se uvádějí „nezávislé“

11) Srov. Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 237 – 401. (Pozn. red.)

filmy. Angelika je nevelké, ale pozoruhodné místo a je na něm zajímavé, že to skoro není kino. Je to součást nákupního centra. Tahle část SoHo je dnes totiž obrovským nákupním centrem, kde najdete obchody od Louise Vuittona a Calvina Kleina po malý koloniál. Angelika se tak stala zastávkou na cestě, když procházíte touto konzumní „zkušeností“ SoHo.

Richard Peña: Je potřeba říct, že tu mluvíme obecně o uměleckém filmu, ale rozhodně musíme rozlišovat mezi anglicky mluvenými a cizojazyčnými filmy. Jedním z důvodů pro toto rozlišování je ekonomie filmového průmyslu; to, čemu se říká „koncovka“ – kabelová televize, video a podobně – nabylo na důležitosti. Film, který je v angličtině, má šanci, a někdy dokonce velkou šanci, že poté, co prošel kiny, přežije na kazetách, v kabelové televizi a tak různě. Ale pro velkou většinu cizojazyčných filmů vše končí uvedením v kinech. Tak se dá vydělat devadesát pět procent z toho, co film vydělá ve Spojených státech.

Annette Michelsonová: A možnosti této distribuce jsou velice úzké a omezené.

Richard Peña: Takže když jste distributorem a chcete koupit film, a nějaký ten zahraniční stojí stejně jako americký nezávislý třicet tisíc dolarů, tak i když si z kasovního hlediska vedou stejně, ten anglicky mluvený má tu výhodu, že má ještě mnoho dalších možností uvedení. Řada distributorů mi na rovinu řekla, že pokud není zahraniční film opravdu velmi, velmi zvláštní nebo v něm nehraje Catherine Deneuve nebo Gérard Depardieu, nemohou s tím nic dělat.

James Schamus: Skutečnost je taková, že pokud film pořád ještě existuje, neexistuje už jako film. Když jdete v pátek večer do kina, platíte za to, že se stanete součástí reklamní kampaně na to, co je víceméně jako program nějaké televize, videa, satelitu nebo kabelu nebo seriál nějakých jiných ekonomických aktivit, baleného jídla, projížděk zábavními parky, knižních vydání scénářů, čehokoli, co nastává po uvedení filmu. Jinými slovy uvedení filmu v kině je dnes jakési imprimatur kinematografické legitimacy pro televizní program. Nezávislí producenti, jako jsem já, si musejí uvědomit vztah mezi tím, co dělají jako filmaři a co dělají jako televizní výrobci. U filmů jako je SVATEBNÍ HOSTINA nebo BEZPEČÍ prostě žádný doplňkový byznys neexistuje. A tak jediný film, který se tu dnes skutečně vyskytuje, je vlastně propadák, který nepronikne do širšího ekonomického systému. Skutečný film je ten, který přijde o dost peněz, takže jeho uvedení v kině pak nemůžete nazvat reklamní kampaní nebo televizním programem.

Richard Peña: Anebo filmy, které by bylo obtížné sledovat na videu, protože jsou takové tmavé nebo potměšilé.

James Schamus: Je tu jedna oblast, o níž jsme nemluvili, i když Richard s tím začal, totiž zlom ve filmovém průmyslu i v estetické formě v Hollywoodu šedesátých let. Teď dochází ke dvěma věcem. Jedna spočívá v tom, že se to všechno dohromady vrací, ale v mnohem novější a děsivější podobě: Richard říká horizontálně, ale já bych řekl, že

také transnacionálně. Jsou tady ty obrovské mezinárodní konglomeráty. Právě před třemi dny Seagram's spolkl prostřednictvím Universalu, svého pomocného podniku, PolyGram za jedenáct miliard dolarů. PolyGram, který byl v dějinách patrně největším filmovým studiem mimo Hollywood. Tahle jakási globalizace nezávislého sektoru bude mít rozhodně zásadní význam. Zároveň hollywoodský film je z estetického hlediska tak ne-klasický, jako ještě nikdy. Začal se velmi orientovat na tělesnost. Je to prostě série šoků. Něco jako jízda v zábavním parku. A to je, myslím, velmi pozoruhodné. V rámci hollywoodského systému je prostor i pro to, co by bylo za starých časů pokládáno za opoziční praxi.

Annette Michelsonová: Řekla bych ano i ne. Především je velice zajímavé, že z hollywoodské produkce se stala série šoků. To má v sobě něco interesantního z hlediska formy. Na druhé straně vidíme tendenci k systematizování právě této formy, k jakési úpravě do podoby kódu, který by bylo možné široce aplikovat. Jděte se podívat do nějakého multikina na upoutávky na letní trháky, na takových pět, šest kousků. To je samo o sobě mimořádný zážitek, protože to je jedna exploze za druhou po dobu asi dvaceti minut.

James Schamus: Také hladina decibelů je u upoutávek vždycky vyšší než u filmu.

Annette Michelsonová: Je to samo o sobě nová forma, o níž někdo někde zcela určitě napíše disertaci. Nicméně způsob, jak jsou jednotlivé produkce strukturovány ve smyslu šokové následnosti, je dnes poměrně přesně kodifikován. Nejsem si jista, jestli to dovoluje ten opoziční přístup tak snadno, jak naznačujete.

Richard Peña: Myslím, že dobrým příkladem je v tomto ohledu film, který mě asi před rokem nadchl, totiž HVĚZDNÁ PĚCHOTA.¹²⁾ Je to úžasný film, protože je v něm tak neuvěřitelné množství krve a násilí, které je zaměřené přesně na publikum, které by je mělo vidět.

James Schamus: A je to otevřeně a přímo fašistické. To je fašistický film.

Richard Peña: Kdyby byli Němci vyhráli, takovýchle by asi byly filmy, které by vyráběli.

James Schamus: Patřím do akademického světa a za poplatek dvě stě dolarů ročně dostávám na kazetách všechny filmy od studia, které pak uchází o můj hlas při Oskarech. Na hollywoodské filmy už vůbec nechodím. Prostě čekám na konec roku a pak je všechny zhlédnu na videu. Beru si je s sebou na cesty a vždycky si je pustím na videu v hotelu. A nikdy nezapomenu pustit si HVĚZDNOU PĚCHOTU, řadu měsíců po tom, co se objevila a zase zmizela, a říkám si, že tohle musí být jeden z nejpodivnějších filmů, jaký jsem kdy viděl, právě proto, že v rovině ideologické kritiky, o níž tu mluvíme, se vám nikdy nedostane pomocné ruky.

12) Verhoevenova adaptace sci-fi románu Roberta A. Heinleina *Starship Troopers* (1959) zdůrazňuje fašistoidní motivy předlohy a prezentuje krajně pravicové postoje jejího autora. (Pozn. red.)

Richard Peña: Máte taky tu zkušenost s internetem, kdy se chcete dozvědět víc, ale on vám nic víc nedokáže sdělit, protože on především veškeré informace kontroluje? Snad to bylo jen ideologické pomatení, ale tenhle film otevřel právě takovýhle prostor. Byly tam ty nekonečné záběry, které ve vás vyvolávaly pocit, že jste jenom materiál. Je to jeden z těch filmů, které mají tak vysokou hladinu šoků, že jakmile se jen pokusíte přemýšlet o příběhu, okamžitě se zblázníte. „Myslíš, že jsou ty potvůrky inteligentní? Posílají meteory napříč vesmírem.“ „Myslím, že nejsou inteligentní.“

James Schamus: Vráťm se ke svému možná trochu defenzivnímu názoru, že hollywoodský film má ještě pořád schopnost, a to velice překvapivou, vstřebat takzvaně opoziční praxi. Před dvěma lety jsem mluvil s Richardem toho večera, kdy se filmem LEDOVÁ BOURE zahajoval New York Film Festival. Bylo to slavnostní. Od Newyorského filmového festivalu očekáváte slavnostnost a uměleckou vznešenost. O co ale na zahajovacím večeru nikdo nestojí, je *opravdový* rozhovor o filmu. Vzpomínám si, jak jsem Richardovi řekl, že jsem se cítil skoro trapně, že jsem vedl takový rozhovor na party při slavnostním zahájení. Ale abych řekl, o co mi jde: pokud vím, tak ani jeden kritik ve Spojených státech nezmínil fakt, že posledních třináct nebo čtrnáct minut filmu je němých. Doslova.

A to ještě není všechno. Je to hollywoodský film s hvězdami, sice s rozumným rozpočtem, ale prostě hollywoodský film. Byl jsem prostě šokován, že si všichni řekli: ale jo, nebyl to špatný film, trochu nudný nebo depresivní, nebo: moc se mi to líbilo, bylo to celé o mně nebo podobně. Nikdo si ale nevšiml té hry, kterou jsme hráli už od začátku. Řekl jsem Angovi: „Napíšu ti film tak, aby v posledním dílu nepadlo ani jediné slovo.“ A nikdo si toho nevšiml. Dokonce ani studio. Nikdo se o tom nikdy nezmínil. Myslel jsem si: „To je podivné. Měli jsme pořádný hollywoodský kus, celý jeden díl hollywoodského filmu, a prostě jsme si udělali němý film.“

Annette Michelsonová: Myslím, že by stálo za to, zamyslet se nad tím, proč si toho nikdo nevšiml.

James Schamus: Jak se tak dostáváme, asymptoticky, blíž a blíž k Hollywoodu, tím je to podivnější. A myslím, že s filmy to tak půjde dál. Je tu ale něco, co mi připadá ještě pozoruhodnější než to, že si toho nikdo nevšiml – totiž fakt, že to nikoho ani nezajímá.

Přeložil Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu:

Stuart Klawans, Annette Michelson, Richard Peña, James Schamus, Malcolm Turvey,
Indepedence in Film. „October“ 2000, č. 91 (zima), s. 3 – 23.

Copyright © October Magazine, Ltd. & the Massachusetts Institute of Technology, 2000

ILUMINACE

Stuart Klawans, Annette Michelsonová, Richard Peña, James Schamus, Malcolm Turvey: Nezávislost ve filmu

Citované filmy:

Armageddon (Michael Bay, 1998), *Bezpečí* (Safe; Todd Haynes, 1995), *Čelisti* (The Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Hvězdná pěchota* (Starship Troopers; Paul Verhoeven, 1997), *Chuť třešní* (Ta'me gílás; Abbás Kiárostamí, 1997), *Jízda s Ďáblem* (Ride with the Devil; Ang Lee, 1999), *Kočí lidé* (Cat People; Paul Schrader, 1982), *Ledová bouře* (The Ice Storm; Ang Lee, 1997), *Můj miláček Clementine* (My Darling Clementine; John Ford, 1946), *Podraz* (The Sting; George Roy Hill, 1973), *Policajt v Beverly Hills* (Beverly Hills Cop; Martin Brest, 1984), *Skála* (The Rock; Michael Bay, 1996), *Stíny* (Shadows; John Cassavetes, 1959), *Svatební hostina* (The Wedding Banquet; Ang Lee, 1992), *Šťěstí* (Happiness; Todd Solondz, 1998), *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan; Steven Spielberg, 1998), *Vítejte v domě panenek* (Wellcome to the Dollhouse; Todd Solondz, 1997), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948).