

Články

ROZPTÝLENOST JAKO PŘEDPOKLAD SOUSTŘEDĚNÍ

Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce

Tomáš Dvořák

Je třeba prozkoumat vztah mezi rozptýlením a pohroužením.
Walter Benjamin¹⁾

Vytknutím této poznámky (pocházející z fragmentu, jež Benjamin napsal v rámci přípravy druhé verze své proslulé studie *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*) do úvodu své eseje nemíním naznačit, že mým cílem zde je tento vztah rozřešit; spíše se pokusím ukázat, že Benjamin sám si byl vědom jistých problémů a nesrovnalostí ve svém pojetí proměny lidského vnímání a zkušenosti, na něž se pokusím dále poukázat. Mohli bychom toto *motto* vnímat též jako výzvu, abychom Benjaminu nepovažovali za neotřesitelnou autoritu, jak se často děje právě s jeho snad nejcitovanější esejí. Jen těžko nalezneme úvahu o fotografii, filmu, či nových médiích, jež by na něj v souvislostech vztahů tradičních a nových médií či problematiky funkcí a statutu uměleckého díla ve dvacátém století neodkazovala. Způsob tohoto odkazování se však stal poněkud ritualizovaným: Benjaminovy teze o vytrácející se auře, rozptýleném vnímání či přibližování se umění masám bývají citovány, avšak jen výjimečně kriticky rozvíjeny. Pokusím se na příkladě Benjaminem popisovaného přechodu od soustředěného k rozptýlenému vnímání ukázat, že jeho dílo je třeba vnímat především jako široké a podnětné pole otázek, jež „je třeba prozkoumat“.

Problém proměny, respektive vzniku moderní zkušenosti je v *Uměleckém díle* konceptualizován jako přechod od jednoho média k druhému: jedním z Benjaminových nástrojů k otevření problému je rozlišení mezi divákem obrazu a divákem filmu, rozlišení mezi soustředěností a rozptýlením jako dvěma protichůdnými způsoby vnímání. Jak uvidíme dále, Benjaminův popis rozpadu tradiční celistvé, syntetizující zkušenosti není nějakým trivializujícím technologickým determinismem, ani nestaví na striktně formalistním pojetí média, ač se u něj tyto tendence v jisté míře přeci jen projevují a inspirovaly mnohé

1) Walter Benjamin, *Theory of Distraction*. In: *Selected Writings*, Vol. 3, 1935 – 1938. Cambridge – London 2002, s. 141. Jako „rozptýlení“ překládám Benjaminův termín *Zerstreuung*; slovem „pohroužení“ pak *Einverleibung* (též pohlčení, vstřebávání, strávení).

jiné autory k pojímání proměny vnímání jakožto proměny médií, tedy postulování jisté homologie mezi povahou média a povahou recipientovy zkušenosti.

Raným příkladem takové homologie je Lessingův předpoklad „nutně přiměřeného vztahu“²⁾ mezi označovaným, znakem a mentálním procesem jeho dekódování. Rozlišení vnímání obsahů prostředkovaných různými médii zde sice ještě nevede k rozlišení různých recepčních typů (tataáž bytost může vnímat výtvarná i literární díla, tedy simultánně i sukcesivně); představa homologie založená v konfuzi počitků a vjemů a předpokladu radikální odlišnosti smyslových modalit se však stane východiskem rozlišování uměleckých druhů³⁾ i vnímatelů. Než přistoupíme k rozboru raně moderního případu této homologie, dovolím si několik obecnějších poznámek k těmto koncepcím.

* * *

Koncept „média“ byl v poslední době radikálním způsobem zproblematizován. Jedním z klíčových důvodů je pochopitelně příchod tzv. nových (digitálních, elektronických) médií, umožňujících kombinovat a slučovat texty, zvuky a obrazy. Ti nejradikálnější z teoretiků v tomto ohledu hovoří o stírání rozdílů mezi jednotlivými médii díky jejich digitalizaci – Friedrich Kittler, kupříkladu, tvrdí následující:

„Všeobecná digitalizace zpráv a kanálů smazává rozdíly mezi jednotlivými médii. Zvuk a obraz, hlas a text jsou redukovány na povrchové efekty, známé uživatelům pod označením interface [...]. V počítačích se vše proměňuje na čísla: kvantitu bez obrazu, zvuku či hlasu. A když síť optických vláken přetvoří dříve izolované toky dat do standardizovaných sérií digitálních cifer, stane se jakékoli médium přeložitelným do jakéhokoli jiného média. S čísly je vše možné [...] totální konvergence médií na digitálním základě ruší samotný koncept média.“⁴⁾

Existuje ovšem také subtilnější přístup, který není založen na představě několika autonomních médií, jež by se smísila v jakémsi hypermédii, nýbrž problematizuje vůbec vlastní předpoklad homogenního, jedinečného, specifického média. Jinými slovy, každé médium vždy bylo, je a bude hybridní směsí, vnitřně rozrůzněným médiem: každé médium je vždy již multimédiem.⁵⁾

- 2) Předmětem poezie, zobrazující prostřednictvím artikulovaných zvuků v čase, jsou pro Lessinga primárně fenomény následující v časovém sledu. Malířství, jež užívá forem seřazených vedle sebe v prostoru, zobrazuje naproti tomu primárně fenomény, jež existují vedle sebe a pro jeho vnímání čas nehraje – na rozdíl od poezie – zásadní roli. Viz G. E. Lessing, *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*. In: *Hamburská dramaturgie, Láokoón, stati*. Praha 1980, s. 279 – 386. Na podobnou myšlenku narazíme u řady pokračovatelů Lessingovy komparace uměleckých druhů: Wendy Steiner, kupříkladu, předpokládá „koincidence estetické zkušenosti s artefaktem“. Viz W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*. Chicago 1982, s. 42.
- 3) Srov. Dominic M. M. Lopes, *Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures*. „The Philosophical Quarterly“ 47, 1997, č. 189 (říjen), s. 425 – 440.
- 4) Friedrich A. Kittler, *Gramofon, film, psací stroj*. „Teorie vědy: nová média“ XI/XXIV/2/2002, s. 34.
- 5) Srov. kupříkladu autory zdůrazňující neoddělitelnost verbálního a vizuálního: William Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Communication*. Chicago 1995; či Rosalind Krauss, *Reinventing the Medium*. „Critical Inquiry“ 25, 1999 (zima), s. 289 – 305; T á ž, *A Voyage on the North*

Zvláštním paradoxem teorie médií je či alespoň donedávna bylo, že věnuje minimální pozornost tomu, co její oblast utváří – tedy médium samotnému. Pokud přehlédneme celé spektrum teoretických přístupů k médium (a příznačné je, že spíše v této souvislosti uslyšíme o teorii komunikace nežli o teorii médií), zjistíme, že médium samotné bývá drasticky redukováno: v případě informační teorie či teorie komunikace bývá redukováno na pouhý technický prostředek, kanál sloužící k přenosu zpráv, v případě opačného pólu sémiologie, jež klade důraz na systémové vztahy mezi znaky a zanedbává společenskou dimenzi promluvy, se ke slovu taktéž nedostává. A stane-li se, že někdo svou pozornost k médium obrátí, potom zpravidla k nějakému jedinečnému a specifickému případu. Tolik oceňovaný průlom, který do zkoumání médií vnesl Marshall McLuhan, když převrátil tradiční teorie vzhůru nohama a prohlásil „médium za sdělení“, je problematický právě v tom ohledu, že důsledkem jeho orientace na účinky médií na lidskou psychiku a povahu společnosti je zaměření pozornosti právě na to, jak člověka a společnost utváří to které specifické médium. Podobný sklon k vymezování specifčnosti pak lze přirozeně vysledovat u disciplín (teorií a historií jednotlivých médií), jež jsou přímo na tomto vymezení postaveny.

McLuhan (jeho periodizace dělicí dějiny na epochu orálního tribalismu, gutenbergovskou galaxii národních států a elektronickou globální vesnici) je nejnázornějším příkladem toho, že takovýto esencionalistický (či formalistní) přístup k médium – tedy přístup oddělující jedno médium od druhého a odhalující jejich podstatu, pátrající po jejich ryzích podobách a formách: fotografičnost fotografie (jakožto média radikálně odlišného od malířství), filmovost filmu (jakožto média radikálně odlišného od divadla, literatury či fotografie) atp. – je vždy neodlučně spjat s větší či menší mírou technologického determinismu: tak „definice“ každého média v sobě obvykle implikuje vymezení specifického typu zkušenosti a subjektivity.⁶⁾

I mnohé sofistikovanější teorie, snažící se přihlížet k sociálnímu, ekonomickému a politickému kontextu technologií se často vyznačují podobnou totalizující tendencí. Vivian Sobchacková sice otevírá svou esej o různých typech „obrazovek“ několika slibnými metodologickými stránkami, ovšem brzy se jim zpronevěřuje a utíká se k lákové extrapolaci třech různých „kulturních logik“ Frédrica Jamesona (realismus, modernismus, postmodernismus) do „třech jim odpovídajících technologií, forem a institucí vizuální (a zvukové) reprezentace: fotografické, kinematografické a elektronické.“⁷⁾

Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition. New York 2000. Také roli, již v našem vnímání „vizuálních“ artefaktů sehrávají různé smysly: Geoffrey B a t c h e n, *Vernacular Photographies*. In: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge – London 2001, s. 56 – 80; či Michael T a u s s i g, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York – London 1993.

- 6) Mé výtky vůči McLuhanovi se nemusejí zdát oprávněné, přihlédneme-li k jeho popisům evoluce médií a jejich vzájemného křížení. Intermediální vztahy ovšem McLuhan zohledňuje pouze v okamžicích, kdy hovoří výhradně o vztazích mezi médii – začne-li si všímat psychologických a společenských souvislostí, utíká se k esencionalismu. V eseji *Elektronická mystika Marshalla McLuhana* („Věda, technika, společnost“ 10/23, 2001, č. 4, s. 67 – 76) jsem se pokusil ukázat, že tyto skutečně podnětné momenty McLuhanova díla – všímající si toho, jak knižtisk ovlivnil mluvenou řeč a písemnictví, jak ovlivňuje televize tisk či film atp. – tvoří jen marginální scény na jinak monumentální fresce přísné vývojové logiky lidské komunikace.
- 7) Vivian S o b c h a c k, *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'*. In: Robert S t a m – Toby M i l l e r (eds.), *Film and Theory: An Anthology*. Malden, MA 2000, s. 71.

Tento determinismus se ovšem netýká pouze vztahu mezi médiem a lidským subjektem, který je jím utvářen: týká se také vzájemných vztahů mezi různými médii. Jakmile je jednou ohraničíme a označíme, můžeme začít hovořit kupříkladu o vlivu „fotografie“ na „malířství“, „elektronického hypertextu“ na „tištěnou knihu“, „digitálního videa“ na „film“ atp. Ve skutečnosti jsou ovšem vzájemné vztahy médií poněkud složitější, a to právě proto, že takovéto striktní hranice mezi nimi můžeme vést jen s velkými obtížemi.

Pohled na rané vývojové fáze různých médií nám jasně ukazuje, že puristické hranice byly vždy spíše vytvořeny, než nalezeny. Široký potenciál fluidního, tvárného média musel být v mnohém omezen, aby nabyl určitého tvaru. Počáteční vývojová stadia médií, vyznačující se mnohostí přístupů a vnitřní rozrůzněností pak bývají interpretována jako období hledání či spíše tápání, provizoria a slepých uliček. „Monomediální“ puristické dějiny se jim maximálně věnují jako nedokonalým, „neuvědomělým“ předchůdcům. Je třeba se pokusit zmapovat tyto hybridní přechodové zóny a pokusit se zjistit, proč byla historicky upřednostněna právě ta která mediální forma. Zásadním předpokladem takového počinání je ovšem přehodnotit náš konceptuální aparát;⁸⁾ nevystačíme jen s termíny typu inter- či multimédium (jaké mnohdy stále předpokládají specifičnost a autonomii svých jednotlivých složek a zaměřují se téměř výhradně na díla či „texty“), neboť je třeba zohlednit roli mediálních „komplexů“ (funkce a statut fotografie v 19. století nepochopíme bez přihlídnutí k roli masového tisku či telegrafu; film je třeba vnímat mimo jiné v souvislosti s elektrifikací a s ohledem na různé způsoby jeho prezentace).⁹⁾

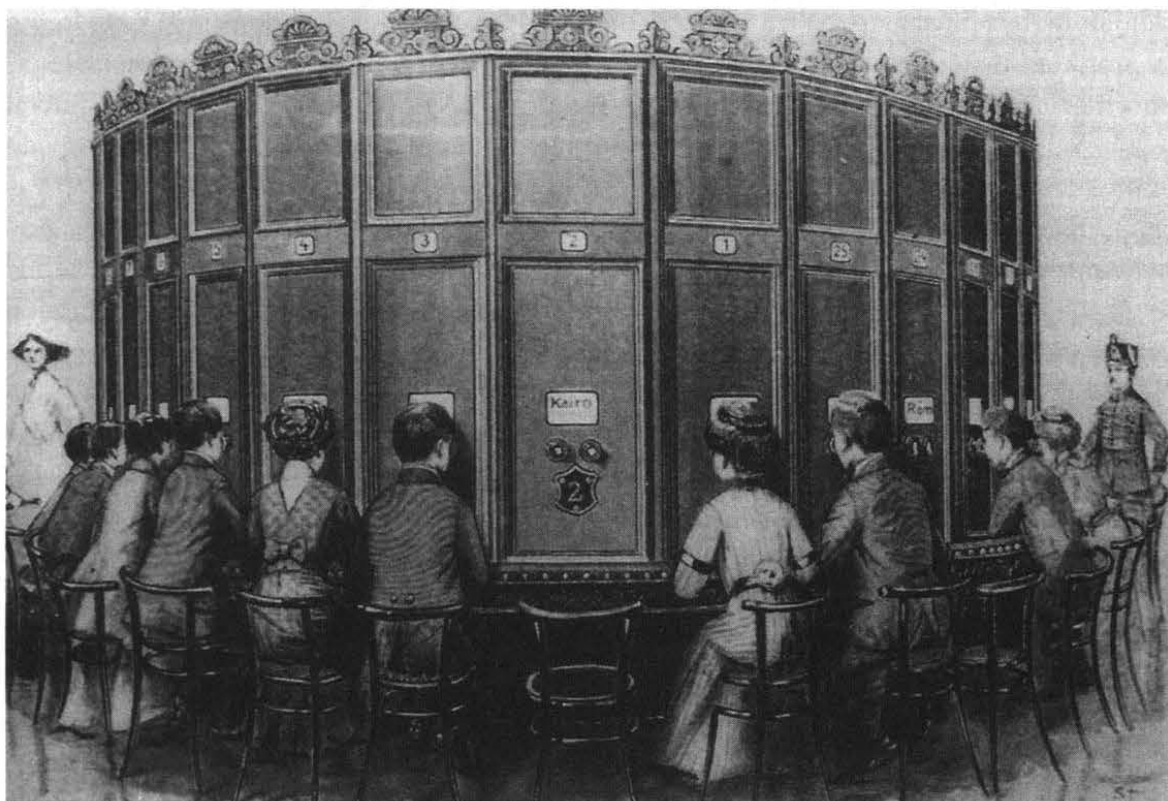
* * *

Walter Benjamin sice ve svých textech tento širší kontext moderních médií zvažuje, ovšem sjednocuje jeho různé projevy identickými účinky a svazuje je s problematickým pojmem masy. Tak jako řada dalších raných teoretiků filmu postuluje homologii mezi povahou média (fragmentárnost stříhové skladby) a subjektivními psychologickými a fyziologickými vlastnostmi zkušenosti. Technika podle něj podrobila lidské vnímání komplexnímu tréninku: „Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip. Trhavý pohyb, který určuje rytmus výroby u běžícího pásu, je základem pro recepci filmu.“¹⁰⁾ Divák, zrakem přikovaný k plátnu, na němž nemůže „utkvět“ jako na statické malbě, je ovšem jen poněkud zploštělou verzí diváka skutečného.

8) Podnětnou knihou zabírající se momenty přechodu a vztahy mezi médii je Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge – London 1999.

9) „Kinematografické panorama“ nám může posloužit za příklad: tzv. *stereopticon* byl představen veřejnosti roku 1894 (skládal se ze šestnácti projektorů zavěšených uprostřed kruhové místnosti, původně vybavené panoramatickou malbou). V 90. letech 19. století byly stěny panoramat poměrně často nabíleny a využívány k „filmovému“ projevu. „Promiskuita“ médií se také často odráží v jazyku svých vynálezců a propagátorů; v „Technickém návrhu na divadelní televizi“ z roku 1923 kupříkladu čteme o „rozhlasových obrazových zprávách promítaných z diapositivů magických lamp na plátna nejlepších obrazových divadel ve městě...“ cit. in: John T. Caldwell, *Modes of Production: The Televisual Apparatus*. In: R. Stam – T. Miller (eds.), *Film and Theory*, s. 125.

10) W. Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*. In: T. J. Ž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 95. Klasickým příkladem této tendence je Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*. New York 1916.



Diváci usazení před Kaiserpanoramatem Augusta Fuhrmanna, uvedeném poprvé v pasáži Unter den Linden v Berlíně (1883), později i v dalších německých městech

Benjaminův rozbor rozpadu tradiční zkušenosti spadá do mnohem širšího kontextu, v němž je modernita ve svých různých aspektech charakterizována ztrátou jednoty, rozpadem integrity a nástupem fragmentárnosti. Pro sociální myslitele typu Marxe, Tönniese, Durkheima, Simmela, Webera či Parsonse byly diferencující a racionalizační procesy moderní společnosti vždy vyvažovány hledáním nějakého integračního principu: popis krize stál bok po boku příslibu nějaké nové formy koherence (zde bychom nejspíš našli hlavní rozdíl mezi moderními a současnými teoretiky společnosti). Nejinak tomu bylo u Benjaminu. Z jeho pozdějšího díla (třicátých let) se teologická perspektiva (kategorie vykoupení) vytrácí jen zdánlivě. Je proto poněkud překvapující, že současní myslitelé, silně kritičtí vůči jakýmkoli koncepcím základní či prapůvodní lidské přirozenosti, nejsou k Benjaminovi podezřívavější. Spodním proudem jeho textů totiž prochází humanistická doktrína celistvé zkušenosti, jež zůstává uchována i ve zkoumáních její krize a úpadku:

„Vskutku, ve velké symbolické trilogii, jež se počíná ‚Vyprávěčem‘..., pokračuje esejí o Baudelairových ‚motivech‘... a vyúsťuje v ‚Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti‘... Benjamin bezpochyby vytváří sociálně založenou koncepci jednoty zkušenosti, aby tak mohl kritizovat moderní fragmentarizaci zkušenosti a psychického života a navrhnout nějakou budoucí formu utopické transformace tohoto stavu, jež ovšem nemusí být považována za organickou.“¹¹⁾

11) Fredric Jameson, *The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor*. „Critical Inquiry“ 25, 1999 (zima), s. 269.

Benjamin bývá často oceňován za pozitivní hodnocení nových zkušenostních forem (v protikladu vůči takovému Adornovi, kupříkladu); není jím však výjimečný jen Benjamin mezi jinými autory, ale i Benjamin „Uměleckého díla“ mezi „Benjaminey“ jiných textů. Ve „Vyprávěči“ je informace jakožto nový komunikační modus střídající román vnímána značně kriticky: „[...] zkušenost pozbyla na ceně. A vypadá to, jako by její význam upadal stále hlouběji.“¹²⁾ A upadá i „sdělitelnost zkušenosti“. Jinde se ovšem žurnalismus zase stává příkladem „mohutného procesu přetavování“, dialektiky, podle níž je ztrácející se hloubka zkušenosti kompenzována její rozšířeností: rozpad tradičních vztahů otevírá prostor jejich přeskupení a novému uspořádání.¹³⁾

Nás však nyní tolik nezajímají kolísavá hodnocení nových zkušenostních forem, jako spíše konceptuální aparát jejich analýzy. Jistou kolísavost lze pak nalézt již na úrovni základních pojmů, s nimiž Benjamin operuje. Termín *Zerstreuung*, překládaný jako rozptýlení (jeho sémantické pole se rozléhá od vyrušení či odvedení pozornosti k rozptýlení ve smyslu zábavy), se objevuje v mnohých analýzách moderní kultury: pro Simmela, Kracauera, Benjamina či Adorna bylo klíčovým heslem charakterizujícím moderní subjektivitu. Pochází z kantovské epistemologické tradice, v níž označovalo vnímání postrádající syntézu, soubor nesjednocených vjemů. Dědictvím této tradice je pak také příkré rozlišování mezi oběma způsoby vnímání, soustředěnou kontemplací a rozptýlením, v jejichž základě lze odhalit ještě jiné dichotomie: zejména protiklady odstupu a blízkosti a aktivity a pasivity (jež bývá spíše implicitní).

Protiklad mezi soustředěným divákem (obrazu) a rozptýleným divákem (filmu) je tak protikladem mezi divákem aktivním a pasivním. Soustředěný divák se soustředí, rozptýlený je rozptylován.

„Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímámatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného není možné. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět.“¹⁴⁾

Siegfried Kracauer, jenž doktrínu rozptýlenosti rozpracoval, vidí stejně poměr filmového diváka nejen k samotnému dílu, ale vůbec k celé situaci projekce:

„Design interiérů kin slouží jednomu jedinému cíli: připoutat divákovu pozornost k povrchnostem, aby neupadl do zmatku. Stimulující podněty pro jeho smysly přicházejí jeden po druhém tak rychle, že mezi nimi nenachází ani trochu místa na jakoukoli úvahu. Jako záchranný kruh působí paprsky bodových reflektorů a hudební doprovod a drží tak diváka nad vodou.“¹⁵⁾

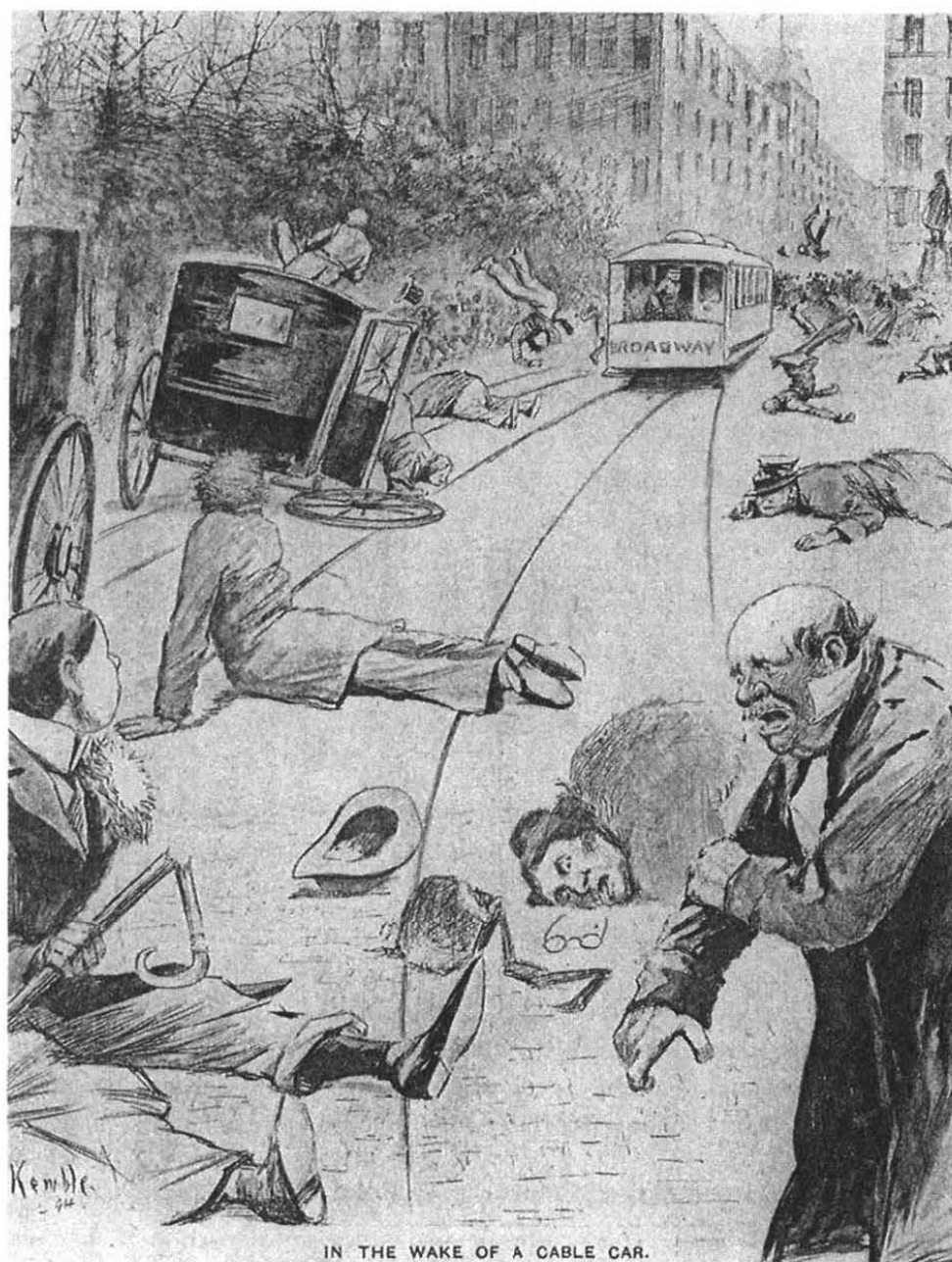
Situaci bychom mohli rozšířit ještě více – na moderní svět jako celek, utvářející šokem a agresivními stimuly své obyvatele. Nejen film, ale i jízda vlakem, elektrické světlo,

12) W. Benjamin, *Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 215.

13) Srov. W. Benjamin, *Autor jako producent*. In: Agesilaus Santander. Praha 1998, s. 151 – 173.

14) W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 37.

15) Siegfried Kracauer, *The Cult of Distraction*. In: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge – London 1995, s. 326.



Ilustrace z časopisu Life (1895)

telegraf a telefon, ulice velkoměst zaplněné anonymním davem, obchodní domy, pasáže a světové výstavy... obvyklá interpretace všech těchto fenoménů stojí na modelu jejich razantního působení na nebohé lidské bytosti, jež nejsou na nové prostředí adaptovány, jsou o krok pozadu za jeho vývojem, šokované, zaskočené, znásilňované, ještě nemoderní. Pro Baudelaira se „forma města mění rychleji než lidské srdce“; Simmelův „citlivý a nervní moderní člověk“ je neustále vystaven bombardování „prudkých podnětů“; podle Kracauera „neustálý příliv možností a téměř nehmatatelných významů... okouzlují či přímo vytváří flâneura“; Benjamin hovoří o „křehkém lidském těle uprostřed silového pole ničivých proudů a explozí“. Mohli bychom uvést desítky dalších příkladů, a můžeme též snadno pochopit, proč je téma vzniku moderní zkušenosti tak přitažlivé pro

současné (zejména post-strukturalistické a neomarxistické) myslitele: odmítnutí figury autonomního individua a důraz na různé diskursivní formace utvářející subjektivitu zde nachází svůj ideální výraz.¹⁶⁾

Podobnou formu determinismu lze nalézt na mnoha různých úrovních: Ben Singer, ku příkladu, zdůrazňuje, že „neurologickým“ konceptům modernity (Simmela, Kracauera, Benjamina...) o dobrých několik desetiletí předcházela široká diskuse nad intenzivní a útočnou povahou doby na stránkách novin. Podrobně analyzuje zejména ilustrace, pocházející z denního tisku a obrázkových časopisů přelomu století, zobrazující zděšené chodce prchající před automobily či tramvajemi, davy proudící ulicemi, či případy nepřírodných úmrtí a pracovních úrazů. „Zájem ilustrovaného tisku o nebezpečí moderního života odrážel obavy společnosti, jež se ještě zcela nepřizpůsobila modernitě velkoměst.“¹⁷⁾ Člověk je tu zobrazován jako pasivní a snadno zranitelná bytost, zmítaná svým okolím a vystavovaná vlivům, jimž nerozumí.

Jiným výrazem tohoto rozšířeného modelu jsou rané teorie masové komunikace; poněkud mechanistická schémata založená ve vztahu podnět – reakce, jež byla později označena výmluvnými názvy (teorie „magické střely“ či „injekční jehly“): všemocné médium zde stojí proti bezmocnému publiku. Kromě zcela zřejmého přiřazení aktivity/pasivity je třeba si též všimnout jiného, již zmiňovaného principu: k homogenizaci či „esencializaci“ dochází na obou stranách „komunikační výměny“ – publikem je unifikovaná masa, jejíž všichni členové reagují na podnět analogickým způsobem, vysílaným sdělením pak nejrůznější fenomény moderního života. Je tudíž dobré si uvědomit, že pojetí médií, o nichž zde hovoříme, vznikala v kontextu úvah o *masové* společnosti. Dědici řady jejich problémů stále zůstáváme:

„Stát nemůže existovat bez střední třídy. To říkal již Hegel. Zatímco Marx spatřoval motor dějin v protikladu ‚buržoazie-proletariát‘ a předpovídal zánik střední třídy, Hegel z ní učinil centrální prvek toho, co nazýval ‚občanskou společností‘. Podle něj by měla být budoucí společnost společností středních tříd, ‚středních‘ v celém vějíři konotací tohoto slova, které vyjadřují následující funkce: zprostředkování, prostřednictví, prostředky. Na to se však zapomnělo. Tvůrci pojmu ‚konzumní společnosti‘ hodili během růstového období tzv. *golden sixties* všechny masy do tohoto kotle a učinili z ‚mlčící většiny‘, což je další pojmenování pro střední třídu, netečnou složku moderní společnosti, určitý druh bezvýrazného společného jmenovatele, jehož jedinou identitou je představovat ‚průměr‘ touhy, kupní síly, zkrátka statistický profil konzumního občana. Tam, kde Hegel viděl místo ‚kultivované inteligence a právního vědomí masy lidu‘, tam, kde viděl všeobecnou třídu, která slouží za prostředníka mezi utvářením věcí a tvorbou společenskopolitických

16) „Pojetí diváka jsou neoddělitelná od teorií lidského subjektu. Jinak řečeno, ač nejsou zcela identické, proměňují se koncepte diváctví spolu s vývojem a proměnami pojetí subjektivity [...]. Post-strukturalismus [...] předpokládá decentrovaný, nekoherentní, z vnějšku utvářený spíše než z vnitřku vycházející subjekt.“ – E. Deidre Pribam, *Spectatorship and Subjectivity*. In: Toby Miller – Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden, MA – Oxford 1999, s. 146.

17) Ben Singer, *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*. In: Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley 1995, s. 88.

vztahů, si kritická sociologie navykla spatřovat místo, kde „průmysl ohlupování“ nejvíce formuje mentality.“¹⁸⁾

Jedním z méně zřejmých důsledků definování střední třídy výhradně na základě jejího konzumního statutu jsou nadšené exklamace nad tzv. interaktivitou nových médií. Entusiasmus je to přehnaný a neoprávněný, způsobený neschopností (či neochotou) přiznat moderním („masovým“) divákům jakoukoli aktivitu, spíše než samotnou povahou digitálních médií. Podobně bývají i úvahy nad nástupem digitální fotografie prostoupeny představou o ztrácející se důvěře v autenticitu obrazů: zatímco diváci tradičních analogových fotografií údajně těmto otiskům reality naivně věřili (a byli tak mnohem náchylnější propagandistickým manipulacím), má digitalizace obrazu za následek všeobecnou skepsi nad pravdivostí jejich výpovědí. Vidíme zde další vyhracenou polaritu, způsobenou v první řadě jednostranným pojetím moderního média. Historie filmu nám poskytuje jiný emblém takového smýšlení: jedním ze zakládajících mýtů koncepcí moderního publika je široce rozšířená představa o děsu a panice, jež mezi diváky vyvolala jedna z prvních filmových projekcí, Lumièrův PRÍJEZD VLAKU (1895).

„První publikum se podle tohoto mýtu vyznačovalo naivitou, při střetu s tímto hrozivým, agresivním obrazem se nedokázalo nijak bránit, nemělo žádné zázemí, jež by mu pomohlo obrazu porozumět. [...] Toto publikum prvních projekcí je neschopné dobrovolného a dočasného vyloučení nedůvěry, bezprostřednost jejich zděšení se vyhybá dokonce i popření typu ‚vím... ale přesto‘. Vše je překonáno důvěřivostí, fyzický reflex je znamením vizuálního traumatu. V této podobě definuje mýtus původního zděšení moc filmu jako jeho ojedinělý realismus, jeho schopnost přesvědčit diváky, že pohyblivý obraz je ve skutečnosti hmatatelný a nebezpečný a uštěďuje jim fyzický úder [...].

Dále je třeba zdůraznit, že tato prvotní filmová scéna podporuje jisté současné teorie diváctví. Vyděšený divák z Grand Café stále poznamenává představivost filmových teoretiků, pojímajících publikum v jeho pasivní podřízenosti dominantnímu aparátu, hypnotizované a ochromené jeho iluzivní mocí. Současní filmoví teoretici si dokázali vybudovat kariéry na podceňování elementární inteligence a schopnosti ověřovat si skutečnost u průměrného filmového diváka a nečiní jim žádné problémy pohlížet se stejným opovržením na publika minulá.“¹⁹⁾

Problematickosti takových koncepcí lze též nahlédnout ve snahách některých teoretiků publikum „vykoupit“: kupříkladu Kracauerův původně pesimistický náhled na masového diváka později ustupuje optimističtějšímu vidění, podle něhož populární kultura publiku odhaluje společenské rozpory, dovoluje mu porozumět jim a otevírá tak možnost

18) Armand a Michèle Mattelart, *Komunikace na křižovatce vědeckých diskursů*. In: *Teorie vědy: Média a metoda* XII/XXV/2/2003 (v textu citují z Hegelových *Základů filosofie práva*).

19) Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. In: Leo Braudy – Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford – New York 1999 (5. vyd.), s. 819.

změny.²⁰⁾ (Podobnou logikou se bude později vyznačovat transformace obyvatel McLuhanovy globální vesnice, „aktivní publikum“ Johna Fiskeho²¹⁾, či fanoušci Henryho Jenkinse²²⁾, abychom uvedli alespoň některé z autorů inspirovaných bachtinovským důrazem na revoluční potenciál lidu.)

Obecněji řečeno, dezintegrace buržoazního individua způsobená jeho rozptýlením je kompenzována příslibem návratu autonomie a koherence na úrovni kolektivu. Rozptýlením jedinců vzniká stmelená masa, alespoň pro představitele prvních fází kritické teorie.²³⁾ Tento myšlenkový krok úzce souvisí s jinou širokou tendencí raných úvah o společnosti, odvozujících velké sociální formy z malých – z jakési chyby v kategorizaci, jež na základě primárních, individuálních zkušeností a způsobů interakce analogicky vykresluje podobu komplexnějších forem. Le Bonova „kolektivní mysl“ je jedním z takových modelů, velmi populárních na přelomu 19. a 20. století. (Jeho *Psychologie davu*²⁴⁾ vyšla v témž roce, kdy kinematograf bratří Lumièrů poprvé umožnil skupinovou recepci filmového díla.) Podstatné je pozadí Le Bonovy vlivné knihy: nebyla založena na původním výzkumu, nýbrž byla spíše kompilací a přetvořením řady poznatků sebraných ze studií sugesce a hypnózy sedmdesátých a osmdesátých let 19. století. Jedním z cílů *Psychologie davu* bylo představit soubor technik sloužících masovému přesvědčování a kontrole energie, jež váže jednu osobu v davu k druhé. Le Bonův model psychologického sjednocování publika se stal jedním ze základů úvah o vlivu filmového média na diváky²⁵⁾, jeho původ však, jak již bylo naznačeno, spočívá jinde. Pomoci osvětlit nám jej může dílo francouzského sociologa a filosofa Jean Maria Guyau (jenž zemřel v pouhých třiatřiceti roku 1888), zejména jeho *Umění s hlediska sociologického*. Základem tohoto pojednání je důraz na společenský charakter člověka a jeho vědomí:

20) „Je tomu tak ovšem jen za předpokladu, že rozptýlení není samo sobě účelem. Vskutku, sama skutečnost, že představení vyvolávající rozptýlení se skládají ze stejných povrchností jako svět urbánních mas; skutečnost, že tato představení postrádají jakoukoli autentickou a materiálně motivovanou koherenci, leda snad požitko sentimentality, jež ovšem tento nedostatek zakrývá jen aby jej co nejvíce zviditelnilo; skutečnost, že tato představení stavějí před oči a uši tisíců *neuspořádanost* společnosti – právě tyto skutečnosti jim umožňují vyvolat a udržet napětí, jež musí předcházet nevyhnutelné a radikální změně.“ Viz S. K r a c a u e r, c. d., s. 326n.

21) John F i s k e, *Television Culture*. London – New York 1987, s. 62 – 83.

22) Henry J e n k i n s, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York 1992.

23) Jakkoli činí pozdější výzkumy publika významný posun směrem k heterogenní a proměnlivé povaze publika v populární kultuře, problémem zůstává pojetí specificky (kupř.) filmového či televizního publika, jež je ovšem stále značnou abstrakcí.

24) Gustav L e B o n, *Psychologie davu*. Praha 1994.

25) Srov. Nina L a r a R o s e n b l a t t, *Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s*. „October“ 1998, č. 86, s. 47 – 62: „energie vážící k sobě jednotlivce v davu je energií, jež účinně ruší, či snad přímo překonává zkušenost konkrétního místa. Jednou z klíčových vlastností le bonovského davu je jeho virtualita, tedy to, že jeho existence není definována fyzickou blízkostí jeho členů, nýbrž „zákonem mentální jednoty“, jenž působí stejně silně napříč rozptýlenou populací.“ Tato virtuální povaha skupiny bude brzy charakterizovat i filmové publikum jakožto soubor sjednocených, avšak vzájemně izolovaných vědomí: vzpomeňme řady aluzí na platónskou jeskyni, kupříkladu v teorii kinematografického aparátu Jeana-Louise Baudryho.

„[...] individuum, jež až dosud bylo považováno za osamocené a uzavřené v osamělý okruh mechanický, objevilo se podstatně přístupné vlivům cizím, solidární s jinými vědomími a podléhající neosobním představám a citům. [...] Jevy nervové i myšlenkové sympatie jsou stále lépe poznávány; jevy chorobné nakažlivosti, sugesce a hypnotismu začínají býti vědecky studovány. Od těchto chorobných případů, jež se dají nejsnáze zjistiti, přistoupíme znenáhla k zjevům normálního vlivu mezi různými mozky a tím i mezi různými vědomími. [...] Společenské city se objeví jako složité jevy, způsobované z veliké části přitažlivostí neb odpuzováním nervových systémů [...] naše individuální vědomí může býti v němém styku se všemi ostatními vědomími a [...] pronikajíc takto celým vesmírem, má v něm, podobně jako světlo a teplo, důležitou úlohu, jež může vzrůstati a vztahovati se i na věky budoucí.“²⁶⁾

Guyau se o filmu z pochopitelných důvodů nezmiňuje; jeho rozbor působnosti tradičních uměleckých děl však prostupuje jiné moderní „medium“ – elektřina. Není v textu sice nijak přímo tematizována, avšak prostředkuje Guyauovi základní model komunikace. Recipient uměleckého díla je tu přirovnáván k drátu, „jenž má býti bez doteku magnetizován, jemuž na vzdálenost chceme odevzdati určitým, předem zamýšleným směrem probíhající chvění“.²⁷⁾ Představa energetického proudění vychází z klasické teorie éteru, jež byla též základem romantické lékařské doktríny Franze Antona Mesmera: podle ní mohlo elektromagnetické vlnění ovlivňovat lidské bytosti a bylo využíváno při různých terapiích, zejména léčbě hysterických stavů. Ještě v osmnáctém století znamenalo francouzské slovo „nerveux“ pouze „citlivý“, teprve v průběhu století devatenáctého začalo označovat i patologický stav a stalo se jedním ze základních kamenů kulturní kritiky moderní doby. Člověk se stal „uzlíkem nervů“, jeho fyzické tělo se rozpustilo v imateriálním, všeprostupujícím proudění a pozbylo svých pevných hranic. Jeden z výrazů těchto představ nacházíme v umění secese: dlouhé, zkroucené prameny ženských vlasů, proplétající se s okolním prostředím, se staly symbolem toků procházejících lidským tělem.

„Neviditelné elektrické proudy jsou metaforou života nervů: z těla se stává silové pole, křížovatka vlivů přicházejících zvenčí. Strindbergova elektro-hysterie se rozvíjí na pozadí rychle se měnících anonymních vztahů velkoměstské společnosti, v níž jsou jak lidé, tak předměty zakoušeny jako nervové stimuly.“²⁸⁾

Otázkou se nyní stává, jak tato proudění usměrňovat tím správným směrem. „Energetické vlnění“ totiž může na člověka působit negativně i pozitivně; podstatným ovšem v obou případech zůstává, že člověk je jejich pasivním subjektem a jeho já, spolu se schopností jednání se rozpadá.

* * *

26) Jean Maria Guyau, *Umění s hlediska sociologického*. Praha 1925, s. 32 – 34.

27) Tamtéž, s. 60.

28) Christoph Asendorf, *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*. Berkeley 1993, s. 177.

Problematika rozptýlenosti vstupuje do moderního kritického diskursu výrazně před Kracauerem či Benjaminem. Již u Richarda Wagnera lze vypočítat snahu rozřešit problém, jež 19. století nastolilo, totiž kompenzovat nějak ztrátu orientace a řádu moderní urbánní společnosti estetickými prostředky. Wagner si stěžoval, že obecnost v opeře není nijak zvlášť soustředěna na představení, nýbrž je rozptylována řadou atrakcí, mezi něž patřilo i publikum samo.

„Abych vyjádřil své sdělení co nejjasněji, dovolím si poukázat na nesmírný rozdíl mezi německým a italským publikem. Italské operní domy si uchovály svou původnost, což dnes znamená, že publikum v nich nehledá nic než smyslové rozptýlení. Během celé dramatické hry věnuje veřejnost svou pozornost pouze těm nejskvělejším pasážím hvězdy večera, ať je to primadona či její mužský rival v umění zpěvu; zbytku opery si vůbec nevšímá, neboť tráví většinu večera přijímáním a oplácením návštěv v lóžích a hlasitými rozhovory. S ohledem na takovéto chování veřejnosti si operní skladatelé navykli soustředit svou uměleckou tvorbu v první řadě na zmíněné hlavní role a základy opery, zejména sbory a role tzv. vedlejších postav vyloženě odbývají, naplňují banální, donekonečna opakovanou a nic neříkající vatou, jejímž jediným smyslem je vytvořit dojem jakéhosi dění v průběhu rozhovorů mezi diváky.“²⁹⁾

Tento text z roku 1851 ani další nezůstávají pouze u rozčilování; Wagner navrhuje úpravy, jež by změnil chování veřejnosti a její způsob vnímání operního díla. Vytváří nový architektonický model divadla, jenž by dokázal zamezit rozptylování a přivést diváky k soustředěné kontemplaci. Ruší balkony a usazuje obecnost do odstupňovaných řad sedadel, na jaké jsme zvyklí z (většiny) dnešních kin či divadel, aby je tak od sebe izoloval, znehybnil a ztišil. Orchestr spouští nevidaně hluboko, aby divákům zcela zmizel z očí a především, trvá na zhasnutí světel v sále: z pódia se tak stává osvětlený obdélník jasně oddělený od publika. Nejen vlastní dramatické dílo, nýbrž celková situace jeho recepce je zde promyšlena tak, aby v hromadně disciplinovaném publiku mohl každý zvlášť a nerušeně zakoušet dílo, od něhož má patřičný odstup. Tatáž tendence korigovat (vlastně „přirozenou“) rozptýlenost publika se bude projevovat i v případě řady dalších médií: film ani malířství nevyjímaje.³⁰⁾

Architektura je pro Wagnera jedním z médií, jež je třeba integrovat s dalšími a vytvořit tak „totální umělecké dílo“, *Gesamtkunstwerk*, jehož úkolem je stmelit společnost: „požadavek na kolektivní (*gemeinsam*) publikum je požadavkem na [kolektivní] *dílo*“.³¹⁾ Nové pojetí architektonického prostoru divadla, jež se Wagnerovi podařilo zrealizovat roku 1876 v Bayreuthském Festspielhaus, mělo v první řadě odstranit „naše stratifikovaná a oddělená publika“³²⁾, totalizovat je v jeden kompaktní celek. A to nejen

29) Richard Wagner, *A Theater in Zurich*. In: *Collected Prose Works*. Vol. 3, s. 31.

30) Operu obklopuje řada problémů, jež jsme si zvykli spojovat až s filmem: zejména její vztah k technologii a hromadné percepci. Podle Philippa Lacoue-Labartha je právě Wagnerova hudba prvním masovým uměním, zrozeným z technologie. Viz jeho *Musica Ficta (Figures of Wagner)*. Stanford 1994.

31) Richard Wagner, *Outlines of the Artwork of the Future*. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York – London 2001, s. 5.

32) Tamtéž, s. 403.



Interiér Wagnerova Festspielhaus v Bayreuthu (1876)

prostřednictvím prostoru, jenž postaví na tutéž úroveň všechny společenské vrstvy – syntetická povaha Wagnerovy opery mohla odkazovat na dlouhou tradici uvažování o synestézii (nikoli náhodou se stává v druhé polovině 19. století značně populárním tématem), mezi jejíž hlavní rysy patří bezprostřednost zkušenosti a intenzivní pohroužení, tedy jakési ztracení sama sebe v percepci, přirovnávané též k dětskému způsobu vnímání. Pro Nietzscheho bylo proto Wagnerovo dílo „hudebním hypnotismem“ a „přesvědčováním prostřednictvím nervů“.

Wagner nás upozornil na význam situovanosti recepce. V článku nazvaném *Dav* z roku 1918 popisuje Louis Delluc chování diváků v různých pařížských kinech.³³⁾ Stěžuje si, že vyšší třída („předplatitelé opery“) se na filmových představeních chová právě tak, jak ilustroval již dříve Wagner na příkladě nevázaně se bavících diváků ve francouzských a italských operách (německé publikum má pro něj naopak ty nejlepší předpoklady pro soustředěné a disciplinované vnímání). Lidové publikum podle Delluca mnohem více oceňuje filmové efekty, „slyší, neboť naslouchá“. Zdůrazňuje však, že toto chování je ve značné míře dáno přesunem filmových projekcí z provizorních prostor, sloužících i jiným účelům (kavárny, varieté, poutí..., kde byl film jednou z řady „atrakcí“), do sítě standardizovaných kin (kupříkladu ve Francii započal Charles Pathé s vytvářením takových stálých projekčních míst roku 1906).

33) Louis Delluc, *The Crowd*. In: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*. Vol. 1: 1907 – 1929. Princeton 1988, s. 159 – 164.

„Dematerializace“ prostoru filmové recepce (skrývání jeho konstitutivních složek)³⁴⁾ souvisí s přechodem od tzv. „kina atrakcí“ ke klasickému narativnímu stylu. Stává se v tomto novém, nikoli již „exhibicionistickém“, nýbrž „voyeuristickém“ režimu publikum konečně disciplinovaným a soustředěným? Je s Griffithem a ucelenou narací opět zaveden model buržoazního diváka? Či jsou diváci stále rozptýlováni, třebaže jinak (v duchu Duhamelových slov, jež cituje Benjamin ve své eseji: „Nemohu již dál myslet tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.“)? Odpovědět na tyto otázky nelze snadno. A sice proto, že jsou postaveny – jak se nám stále jasněji ukazuje – na falešném protikladu rozptýlenosti a soustředěnosti.

„Ačkoli Benjamin v některých svých textech rozptýlenosti přitakává (a naznačuje tak, že rozvrat způsobený šokem a rozptýleností přináší možnost nového typu vnímání), činí tak formou fundamentální duality, v níž druhým pólem je pohroužené soustředění, zbavené přemíry podnětů modernity. [...] Já oproti tomu tvrdím, že pozornost a rozptýlení nelze myslet jinak než jako kontinuitu, v níž se vzájemně prolínají, jinak než v rámci sociálního pole, v němž jsou podněcovány týmiž imperativy a silami.“³⁵⁾

Craryho přínos porozumění vizuální kultuře modernity i naší současnosti spočívá v přenesení důrazu na pojem „pozornosti“, který v sobě dokáže problematiku kontemplanace a roztěkanosti produktivně spojit. Pozornost totiž v sobě vždy nese možnost vlastní dezintegrace (viz situace, kdy se na něco soustředíme příliš dlouho), může přecházet do stavů transu či autohypnózy a je vždy nějak zaměřená, tedy implikuje řadu fenoménů, jimž právě pozornost nevěnujeme. Takovýto model (vystižený kupříkladu Durkheimem: Vždy se „nalézáme v jakémisi stavu nepozornosti, protože pozornost soustřeďuje mysl na malý počet předmětů a tím ji odvrací od většího počtu jiných; jenže každá nepozornost udržuje mimo vědomí činné a tedy skutečné psychické stavy.“³⁶⁾) znamená sice zdánlivě drobnou, přitom však zásadní korekci benjaminovské „taktilní recepce“.³⁷⁾ Tímto zpochybněním rozlišení mezi soustředěným a rozptýleným vnímáním nemíním ovšem nikterak zpochybnit Benjaminovo postřehnutí radikální proměny diváka (subjektu) v moderní době, příchod „mobilního, virtuálního pohledu“³⁸⁾ (mobilního, neboť schopného pohybu ve veřejném prostoru, nadaného fluidním sociálním postavením

34) Jako „fantasmagorickou“ (systematicky zakrývajícím vlastní proces produkce) označil Adorno již Wagnerovu snahu vytvořit dokonale iluzivní prostor. Viz T. W. A d o r n o, *In Search of Wagner*. London 1981.

35) Jonathan C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge – London 1999, s. 49 – 51.

36) É m i l e D u r k h e i m, *Sociologie a filosofie*. Praha 1998, s. 35.

37) Či Epsteinovy „anestetiky“, podřizující vše vizualitě: „Navlečení v černém, vyrovnání v alveolách křesel, zaměření svým želatinovým ústrojím k prameni emocí, sedí lidé v promítacím sále a všechna jejich sensibilita se sbíhá jakoby do trychtýře filmu. Všechno ostatní je uzavřeno, vyloučeno, promlčeno. Dokonce i hudba, na kterou jsme zvyklí, je jen anestetickým přívažkem toho, co se netýká zraku [...]. Nelze současně poslouchat a pozorovat.“ Jean E p s t e i n, *Dobrý den, filme*. In: *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 107n.

38) „The mobilized and virtual gaze“ je termín užívaný Anne Friedbergovou v její knize *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1993.



Théodore Géricault: Vor Médusy (1818/19)

a proměnlivou subjektivitou, vystaveného pohyblivým obrazům a obrazům, jejichž prostřednictvím se pohybuje; a virtuálního, neboť mnohé z možností pohybu – v prostoru i čase – mu byly dány pouze virtuálně a jeho percepce byla zprostředkována řadou reprezentací). Tuto transformaci, jež byla polem rozmanitých, provázaných událostí, souborem prvků tradičních, nově zformovaných i zcela nových nelze v žádném případě považovat za nabourání nějaké stabilní, „přirozené“ formy vnímání a zkušenosti, nýbrž byla spíše snahou nalézt nové orientační body a strategie. Na jejich vytváření se vedle nových, moderních médií podílelo i malířství.

Fenomén panoramatických obrazů je považován za protichůdný tradičnímu malířství stejně jako fotografie či film, zejména díky tomu, že je transindividuálním fenoménem, jaký by nemohl existovat bez jisté průmyslové a ekonomické substrukury. Týž vizuální režim, založený na obrazu jakožto atrakci či důrazu na autenticitu a aktualitu však zplo- dil i řadu jiných děl: Géricaultův *Vor Médusy*, kupříkladu, byl s velkým úspěchem vysta- ven v Londýně roku 1821, zejména díky znázornění nedávné, živě diskutované události. Géricaultova obsese vytvořením vskutku „realistického“ díla (dva z přeživších ztrosko- tání lodi mu stáli modelem, strávil mnoho času studiem podoby zemřelých v mární- ci, shromáždil množství dokumentů – důkazů o incidentu a dokonce si nechal sesta- vit odpovídající vor, který spustil na jezero...) je dobře známá, méně již jeho dohady o způsobu prezentace díla, jež pro něj měla být výhodným obchodem. Proto také pro něj bylo velkým zklamáním následující vystavení obrazu v Dublinu, které mělo mizivou



Georges Seurat: Cirkusová paráda (1887/88)

návštěvnost; důvodem bylo s velkou pravděpodobností zdejší současné uvedení nového panoramatického cyklu, jenž měl za námět tutéž nešťastnou událost (jeden z obrazů cyklu dokonce kopíroval Géricaultovu malbu). Obě znázornění se evidentně snažila oslovit tytéž potřeby veřejnosti a vydělat na nich. Je také nabíledni, že od diváků *Voru Médusy* se daly očekávat vzrušené debaty nad motivem i způsobem jeho znázornění, tedy nikoli pouhá estetická kontemplace, k níž by měl sklon dnešní divák vytržený z kontextu tehdejší podívané.

Již zmiňovaný Crary zahrnuje do svého rozboru moderní podoby pozornosti (vedle analýz psychologických, fyziologických, sociologických a filosofických pojednání či řady vizuálních zařízení, využívaných ve vědě a zábavním průmyslu) několik výtvarných děl. Nikoli proto, aby jim přiřkl nějaký privilegovaný ontologický statut, nýbrž právě naopak: „Rozvíjím problematiku pozornosti proto, abych položil otázku možnosti izolování esteticky determinované kontemplace či pohroužení. Pole praktik pozornosti je jediným heterogenním povrchem, na němž diskursivní projevy, materiální praktiky a zobrazující díla nezaujímají kvalitativně různé úrovně, nýbrž jsou rovnocenně zapojeny do vytváření mocenských vlivů a nových typů subjektivit.“³⁹⁾ Ilustrativní je kupříkladu jeho zamýšlení nad jedním Seuratovým obrazem:

„Nabíť protichůdnými silami, vylučuje *Cirkusová paráda* zcela možnost estetické iluze, soustředěného pohroužení, přestože se usilovně snaží vytvořit svůj vlastní vnitřní princip jedinečné percepční jednoty a blízkosti. [...] Dílo funguje

39) J. Crary, c. d., s. 7.

na základě neustálé hry odkrývání a skrývání, osciluje mezi ideálem atemporálního upoutání pozornosti a nezrušitelného rozptýlení vnímání. Simulace nehybného bezčasí jen stěží zakrývá dějinné tlaky změny a směny, jež jsou dílu vnější a zároveň zcela imanentní.⁴⁰⁾

Podstatné je především to, co z takového pojetí obrazu vyplývá pro jeho diváka: dokáže se ponořit do světelných vibrací povrchu díla a zároveň nechat ovlivňovat jeho vykalkulovanou organizací (Seurat byl velkým studentem Wagnera a snažil se v obrazech vytvořit analogii jeho experimentální opery; jeho pozdní díla jsou nesena zájmem o racionalizaci emocionální reakce, o vytvoření funkční metody k vyvolání estetického účinku). Jinými slovy, a hovoříme jimi zároveň o diváku filmovém, navykl takovýto moderní divák kontradikcím: je stále napůl dezorientován, napůl stojí pevně na svém místě; je determinován, ovšem není pouhým souborem reflexů – váhá, tápe, rozmýšlí a baví se; nechává se vtahovat do díla a zároveň si neustále uvědomuje svůj odstup; rozpouští se v kolektivu a přitom vyděluje v pohroužené samotě.

Je totiž divákem „multimediálním“: nikoli v okamžicích, kdy sedí ve Wagnerově opeře či třeba před obrazovkou počítače, nýbrž díky tomu, že jeho percepce je školená řadou rozmanitých (komplementárních, konkurujících si, ale i nesouměřitelných) způsobů reprezentace a interakce. Je třeba, abychom odmítli nejen svůdný předpoklad homologie mezi médii a vnímající bytostí, nýbrž i poopravili koncepcie specifických publik a komunit – čtenářů, filmových či televizních diváků, internetových společenství apod. Mohou nám sice mnohé nabídnout, ovšem teprve v případě, kdy je zahlédneme jako vzájemně se prostupující součásti multimediálního komplexu, jehož soudržnost zajišťují vedle nejnovějších technologií i tak archaické formy komunikace jakou je třeba řeč. Vyrovnat se s touto heterogenitou je podle mého hlavní výzvou dnešní sociální teorii, ovšem dotýká se podstatně i teorie filmu či výtvarného umění, chtějí-li se zabývat povahou „svých“ diváků a obecenstev.

Tomáš Dvořák (1975)

Věnuje se teorii a dějinám médií. Pracuje ve Filosofickém ústavu AV ČR a přednáší na pražské Karlově universitě.

(Adresa: tomdivorak@flu.cas.cz)

40) Tamtéž, s. 150.

SUMMARY

DISTRACTION AS THE PRECONDITION
OF CONCENTRATION

On the Problem of Reception in Walter Benjamin

Tomáš Dvořák

The essay inquires into some problems concerning the relationship between a medium and its audience. It starts out with Walter Benjamin's description of the transformation of modern experience, which he conceptualizes in media specific terms: as a confrontation of the perception of painting and film. Understanding these experiential modes – contemplation and distraction – as polar opposites is questioned and its underpinnings and consequences sketched out. First of all, it is the assumption of certain homology between the nature of the medium and the perceiving mind that is seen as a powerful, yet often unacknowledged driving force behind most conceptions of modernity. It also becomes the basis of many later conceptions describing the relationship between medium and audience as deterministic.

For Benjamin and other early theorists of modernity it is typical that their descriptions of crisis of the traditional are being balanced by promises of some better future order: new forms of unity and community are then to be achieved by the means of new forms of interaction and representation (such as the cinema). An important precursor of these efforts was Richard Wagner, whose new opera form was meant to create a collective and disciplined audience by eliminating distraction. The totalizing tendency inherent in Wagner, which is also present in the later demands on the cinema audience, serves here as an example of creating homogenous audience through homogenous medium: another form of the homology mentioned above.

The article claims, drawing on Jonathan Crary's analysis of modern forms of attention, that the contemplation – distraction dichotomy is a speculative abstraction which needs to be corrected and both forms of experience seen within a continuum where they ceaselessly flow into one another. By the same token, it is not just the forms of perception but the painting – film distinction itself which is in many aspects overstated. Generally: instead of defining the essences of specific media and figuring out their particular psychological and social effects, we should start with acknowledging the complex, multi-medial, and heterogenous character of our mediated world and of the forms of interaction it requires.

Translated by Tomáš Dvořák