

Dlouhé němé filmy vznikající od druhé dekády dvacátého století se tak podle autorky orientují na rozvinutí fikce a dávají najevo svou zřetelnou diferencí od reality. Prezentují se jako umělý svět, podávají „hermeticky do sebe uzavřené vyprávěné projekty světa“ (s. 113) a spolu s tím produkuje i nový recepční postoj, kontemplativní ponoření do fikce, vciťování, které také umožňuje překlenovat otevřená místa příběhu. Zároveň získává němý film důležitou výstavbovou a možno říci pedagogickou funkci. Vzdálenost od skutečnosti a odlišnost od přirozeného vnímání podporovaly zformování a divácké osvojení nových komunikačních konvencí, byl vybudován dodnes užívaný soubor filmových vyjadřovacích prostředků. „Oklika“, kterou představuje vsazení němého filmu mezi rané pokusy o ozvučení a vlastní zvukový film, se tak stala velmi důležitou a potřebnou fází vývoje kinematografie.

Zvukový film potom mohl navázat na už etablované postupy a znovu na vyšší úrovni zavést materiálně technický „realismus“. Zároveň na místo „estetiky vcítění“ nastoupila „estetika uchvácení“, vyplývající z mnohem intenzivnějšího smyslového působení na diváka. Pozoruhodné jsou v tomto kontextu autorčiny výklady o tom, že raný zvukový film sice zakládal svůj účinek na novosti, přitom se však – např. častým uplatňováním operetní stylizace – záměrně vzdaloval skutečnosti, kterou na jiné rovině evokoval jeho „realismus“, a usnadňoval tak svou akceptaci ze strany diváků přivyklých na němý film.

Můžeme samozřejmě říci, že i v této koncepci se projevuje představa jakési vyšší finality vývoje, jejíž existenci nelze nijak doložit; jen bylo jednoduché schéma počítající s přímočarým zdokonačováním nahrazeno mnohem propracovanější konstrukcí. Současně je však nutno uznat, že autorčiny závěry jsou podloženy velmi rozsáhlým pramenným materiálem a jeho promyšlenou a konzistentní interpretací.

Pojednání Corinny Müllerové je tak značně ambiciózním, ale také bezpochyby seriózním příspěvkem k výzkumu přechodu od němého k zvukovému filmu. Vskutku obdivuhodná šíře zpracovaného materiálu i bystrost vývodů činí z tohoto pojednání práci, kterou je nutno respektovat a k níž bude třeba se vracet.

Petr Mareš

Kinematografická imaginace budoucnosti

Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.): *Future Cinema. The Cinematic Imaginery after Film.*

ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe;

MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, 635 stran.

„Film je to, co je větší než my, něco, na co musíme vzhlížet. Když je film menší a my se můžeme na něj dívat dolů, ztrácí svoji podstatu. To, s čím se setkáváme v televizi, je jen stín filmu, nostalgie filmu, ozvěna filmu, ale nikdy skutečný film.“

Chris Marker: *Immemory*

Centrum pro umění a mediální technologii v Karlsruhe (ZKM), které zahájilo provoz koncem osmdesátých let, bylo oficiálně otevřeno pro veřejnost v roce 1995 v nové budově (v kombinaci

s monumentální expozicí) a má ambice si udržovat monopolní pozici arbitra na poli nákladných technologických aplikací a projektů pro současnou audiovizuální kulturu.

Rozsáhlý výstavní projekt „Future Cinema“ cestoval od března 2003, ze ZKM do muzea Kiasma v Helsinkách. Letos v březnu byla výstava zakončena v NTT Inter-Communication Center v Tokiu. Podobně jako u předchozích produkcí ZKM se pořadatelům podařilo vydat k výstavě obsáhlý šestisetstránkový katalog s mnoha ilustracemi. Publikace nabízí nejen dokumentaci vystavených děl, ale hlavně teoretické a historické interpretace a eseje zaměřené na hybridní oblast pohyblivých obrazů, která bývá obvykle v dějinách filmu odbyta jako aberace, redukována na několik odstavců, přinejlepším stránek, a nevybylo na ni většinou místo ani v dějinách výtvarného umění.

Spektakularita je vlastnost příznačná nejen pro výstavu a katalog, je firemní devizou výstavního programu pod vedením Petera Weibela a charakterizuje také vzhled architektonického komplexu Centra pro umění a mediální technologii. ZKM obývá prostory bývalé, nákladně rekonstruované továrny a ohromuje diváka jak měřítkem, tak leskem industriálního (a téměř) zábavního parku blikajících, pohybujících se a mručících exponátů a expozic.

Vydavatelé katalogu a kurátoři výstavy Peter Weibel a bývalý ředitel tamní multimediální laboratoře Jeffrey Shaw umístili na vnitřní stranu přebalu citát z textu „Prolegomena k všem budoucím filmovým dílům“ z roku 1952, který napsal Guy Debord, hlavní představitel a ideolog SI (Situationalist Internationale). Předpovídá zde smrt starého filmu a předvídá zrod nového filmového umění založeného na „třídímenzionální psychologii diváka“ a na subversivní schopnosti filmu odhalovat podstatu fenoménů. Dalším mottem je fotografie z Godardova filmu POHRDÁNÍ (1963), na níž se pod promítacím plátnem objevuje citát od Louise Lumiéra („Film je vynálezem bez budoucnosti“). Jde o odkazy na dva tvůrce, jejichž dílo provází neustálé ohledávání difúzních hranic filmu a nelítostná dekonstruování média jako valenční sféry mezi uměním a průmyslem, mezi poezií a ideologií. Situationalisté používali termín *spectacle* pro označení totální podívané, která se stává aparátem zdánlivých a nadbytečných produktů kapitalistické společnosti: „kapitál akumulovaný do té míry, že se stává obrazem“. *Spektákl* je součtem všech filmů, budov, reklam, propagandy, fotbalových zápasů, obchodů, tiskovin, televizních válek, galerií, hromadné dopravy, pornografie – všeho, na co se díváme na obrazovce, na promítacím plátně, doma, na ulici. Jde o stav, kdy komunikace proudí jedním směrem, od „mocných“ k „bezmocným“. Představitelé SI věřili, že v tomto paradigmatu audiovizuální hegemonie nelze uvažovat o oboustranném dialogu. Takovou myšlenku dokonce striktně odmítali a snažili se navrhnout a vytvořit prostředí, které by se stalo souborem situací, kdy jednotlivec přebírá iniciativu a stává se aktivním činitelem, který spíše jedná, než se dívá. Utopické ideály SI marxisticky analyzované a podmíněné lidštější budoucnosti se zhroutily v květnu 1968 na pařížských ulicích, ale byly oprášeny s příchodem „reálného času“ do počítačových aplikací a tzv. imersivních technologií a technologií smíšené reality. Tyto aparáty implikovaly novou utopii, tentokrát utopii virtuální reality, kde nemá být svoboda individua podmíněna kolizí se svobodou ostatních. Tento předpoklad se ostatně dnes ukazuje být jen další z řady mylných koncepcí avantgardy.

Spektákl a svoboda jsou indikátory obou stran stupnice mapující experimenty s filmem a pohyblivým obrazem za poslední století, které dokumentuje katalog „Filmů budoucnosti“. Fascinace nástrojem pohyblivého obrazu a umělého audiovizuálního prostředí provází století filmu paralelně s neustálou snahou o obnovení a uchování autonomie jedince mesmerizovaného magickým médii.

Antologie textů soustředěných kolem pojmů rozšířeného filmu a interaktivních audiovizuálních prostředí je inspirativní zdroj pro každého, kdo se zabývá současností a dějinami pohyblivého obrazu a hlavně okrajovými oblastmi filmového umění. Kapitola „Kinematografická imaginace“

nabízí texty odkazující k dějinám zobrazování Wernera Nekese, Stefana Themersona, Williama C. Weese, Raymonda Belloura, Timothy Druckreyho, Vivian Sobchackové a Erkkiho Huhtama. Oddíl o technologických změnách a experimentech s prezentací pohyblivého obrazu zahrnuje state André Bazina, Richarda Hamiltona, Michaela Bielického, Víta Havránka (o Laterně magice, polyekránu a kinoautomatu) a Petera Weibela. O architektuře filmových staveb píše Edwin Heathcote, Valentina Sonzogniová analyzuje stavby filmových paláců Friedricha Kieslera, Gloria H. Suttonová o projektu „Movie-drome“ Stana VanDerBeeka, Randall Packer shrnuje aktivity „Laboratoře pro Sociální experiment“ Billyho Kluvera a Ulrike Havemannová popisuje projekt filmového prostoru Dana Grahama.

V kapitole o elektronickém obraze a digitálních kódech čtenář nalezne nový text od tvůrce pojmu rozšířený film Gena Youngblooda, rozbor práce Steiny a Woodyho Vasulkových, Michaela Snowa, Zbiga Rybczyńskiego, Jona Josta nebo Williama Kentridge, v oddíle o interaktivitě jsou interpretace instalací Perry Hobermana, Jima Campbella nebo Jennifer a Kevina McCoyových. Mezi dalšími jmény najdeme Grahama Weinbrena, Jill Scottovou, Eiju-Liisu Ahtilaovou, Jordan Crandalla, Garyho Hilla, George Legradyho, Chrise Markera, Billa Seamana, Petera Forgácese, Lva Manoviche, Jeffreyho Shawa, Masakiho Fujihatu, Zoe Beloffovou, Tonyho Ourslera, Michaela Naimarka, Judith Barryovou, skupinu Blast Theory, Luca Courchesnea, Tonyho Conrada, teoretiky jako Gilles Deleuze, Siegfried Zielinski a mnoho dalších.

Podobně jako u dalších syntetizujících antologií, kde figuruje jako editor Peter Weibel, jde o velmi rozsáhlou a bohatou škálu studií, zaměřujících se na prvky intermediality a vzájemné přesahy vizuálního umění, vědeckého výzkumu a filosofických textů, mapujících dějiny dvacátého století z perspektivy povýtce euroamerické. Východní Evropa je zde zastoupena víceméně jen československým experimentem Emila a Alfréda Radoka s Laternou Magikou a pracemi Michaela Bielického. Na pohled směrem do bývalého SSSR a tamní experimenty na poli filmového umění a technologií a na hledání paralel s vývojem na Západě si bude čtenář muset ještě počkat.

Výstavní projekt „Future Cinema“ a související katalog nastavují historické měřítko pro aktuální „tok obrazů“ a vůbec podnětnou taxonomii digitálního umění posledního desetiletí. Texty nabízejí překvapivá srovnání s turbulentním obdobím šedesátých let 20. století a s některými jejich současnými deriváty. Jde o tvůrce a díla, která se zprvu zcela nehodila do lineárních dějin vizuálního umění, ale ani do dějin filmu a jejich překvapivá paralelita a filiace vyplyne až během listování. Například fascinace „ready made“ a „object trouvé“ předválečné avantgardy se opakuje v dílech filmové avantgardy a strukturálního filmu let padesátých a vrací znovu s kulturou „scratchingu“, digitálních asambláží a dekonstrukce filmových obrazů umělci, jako jsou Douglas Gordon, Perry Hoberman nebo Pierre Huyghe. To, co se na první pohled zdálo jako derivace, surrogát nebo dokonce slepé rameno hlavního filmového proudu, se ukazuje s odstupem času jako součást životně důležitého organismu, kterým řeka pohyblivého obrazu dosud proudí.

Další projekt podobného typu připravuje Peter Weibel na rok 2005 a měl by představit v Evropě téměř neznámé filmy a instalace skupiny experimentálních tvůrců z amerického Buffala sedmdesátých let Paula Sharitse, Tonyho Conrada a Hollise Framptona.

Miloš Vojtěchovský