

Tereza Hadravová — Andrea Slováková

Diváctví jako světatvorba

Rozhovor s Timothy Corriganem

Na začátku své populární rukověti psaní o filmu pro univerzitní studenty, jejíž deváté vydání vyšlo v roce 2014, **Timothy Corrigan** poznamenává, že psaní o filmu nelze oddělovat od myšlení o filmu. Příručka je proto vybavena nejen radami, jakým způsobem si během sledování filmu dělat zápisky, jak zachytit záblesky idejí, proměnit je v teze a následně je podpořit argumenty, ale také poměrně zevrubným přehledem o různých konceptuálních nástrojích a teoretických přístupech k filmu. Díky své kompozici, ale i pro odlišné důrazy, může Corriganův *A Short Guide to Writing about Film*¹⁾ (Krátký průvodce psaním o filmu) fungovat jako doplněk k *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Provázanost toho, co o filmu víme, jak o něm přemýšlíme a jak filmy vnímáme a prožíváme, Corrigan zdůrazňuje i v další z učebnic, které pro vysokoškolské studenty napsal (tentokrát spolu s Patricií Whiteovou), *The Film Experience: An Introduction* (Úvod do filmové zkušenosti), jejíž páté vydání se objevilo v roce 2017.²⁾ Autor ji uvádí citátem Aldouse Huxleyho: „Zkušenost není to, co se ti stane, ale to, co s tím, co se ti stane, uděláš.“

Rozhovor, který jsme s Timothy Corriganem vedly, končí tvrzením o vzájemné závislosti psaní a mluvení o filmu (tedy produktivních aktivit diváka) na jedné straně a vnímání filmu na straně druhé. Právě tři zmíněné aktivity — myšlení, jazykové vyjádření a samotné vidění — jsou u Corriganova rovnocenně podstatné a navzájem komplementární. V praktickém důsledku to znamená, že výuka filmové teorie by neměla opomíjet či odkládat reflexi a kultivaci psaní o filmu — naopak by je měla učinit svou integrální součástí. V oblasti teorie pak vede Corriganův důraz na vzájemnou propletenost teoretických, recepčních a produktivních aktivit například k rozšíření povědomí, co znamená filmové diváctví. Za bytostně produktivní akt považuje popisování filmu, jež pokládá za klíčovou kompetenci k pochopení díla, ale také pozici diváka, potažmo mluvčího; „Popisování filmu“ je rovněž pracovním názvem knihy, na které Corrigan v současnosti pracuje.

1) Timothy Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film*. Ninth Edition. London: Pearson 2014 [1. vyd. orig. 1989].

2) Timothy Corrigan – Patricia White, *The Film Experience: An Introduction*. Fifth Edition. Boston and New York: Bedford/St. Martin's 2017 [1. vyd. orig. 2004].

Na to, jak omezený či zastaralý, třebaže zároveň rozšířený je předpoklad, že filmová recepce zahrnuje pouze ony desítky minut přímého kontaktu diváka a filmu, Corrigan upozorňoval i na začátku devadesátých let ve své knize *A Cinema Without Walls* (Kino bez zdí). „Skutečné obtíže a opravdové otázky týkající se sledování filmů v současné době,” napsal Corrigan před téměř třiceti lety, „se nevztahují k tomu, co vidíme na plátně.“³⁾ V této knize se Corrigan věnuje rekurentním vazbám mezi změnami v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce. Pozoruhodné přitom je, že se při studiu recepce nesoustředí jen na to, jak ekonomické a technologické změny ovlivňují, jak, s kým, kde a za jakých okolností filmy vnímáme, nýbrž také tvrdí, že změny ve způsobech vnímání mají vliv na podobu a tvorbu významů nově vznikajících filmů.

Pro Corriganovo myšlení je příznačné, že aktivity diváka, studenta, kritika, teoretika či učitele vnímá jako principiálně produktivní konání, které svým rámováním a kontextualizací dílo přímo spoluutváří. Nejvýrazněji dialogickou formou je přitom filmová esej, které se Corrigan věnuje od počátku devadesátých let. Za jeho nejvýznamnější práci vůbec lze považovat knihu *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Filmová esej: Od Montaigne, po Markerovi, 2011),⁴⁾ kterou nedávno doplnila čítanka *Essays on the Essay Film* (Eseje o filmovém eseji, 2017), již Corrigan editoval spolu s Norou M. Alterovou.⁵⁾ Corriganova kniha nabízí nástroje k hledání příbuzností i rozdílů bohatého množství děl, rozlišování různých podob reprezentace, vztahu k estetice a historickému vývoji i současnosti této kulturní praxe — jak z hlediska tvůrčích metod, tak vnímání.

Rozhovor se uskutečnil během 23. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, kam Timothy Corrigan dorazil jako porotce sekce „Mezi moři“.⁶⁾

— — —

Mezi knihami, které jste napsal, dominují texty zaměřené na určitá období, autory či druhy kinematografie. Několik titulů jste však věnoval teorii filmového diváctví. Jak spolu tyto dvě široké oblasti vědeckého zájmu souvisejí?

Diváctví mě zajímalo vždy, ať už jsem se zabýval jakýmkoli tématem. Na dokumentech a filmových esejích se mi líbilo právě to, jak dokážou provokovat publikum. Když jsem psal o německém filmu sedmdesátých let, zajímalo mě, jak Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Werner Schroeter či Hans-Jürgen Syberberg pracovali s představou diváka vytvořenou v rámci hollywoodského modelu: jejich snímky tento model současně využívají i kritizují. V takovém vzorci oslovování filmového diváka jsem našel pojitko mezi jinak velice rozdílnými druhy filmů.

3) Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991, s. 7.

4) Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press 2011.

5) Nora M. Alter – Timothy Corrigan (eds), *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.

6) Rozsáhlý rozhovor s Timothy Corriganem jsme rozdělili na dvě části a připravily k vydání ve dvou odborných časopisech. Na konci roku 2019 vyšel v slovenském *Kino-Ikonu* první díl rozhovoru, v němž Corrigan hovoří o dokumentu, filmových esejích a filozofické produktivitě filmu. Andrea Slováková – Tereza Hadravová, *Etika a estetika reálného. Kino-Ikon* 24, 2019, č. 2, s. 67–75; přel. A. Slováková.

Jak se v posledních dvaceti letech proměnily divácké návyky? A proč tituly, které věnujete filmovému diváctví, koncipujete jako vysokoškolské učebnice — snažíte se tím diváckou kulturu nějak zlepšit?

O dominantním diváctví lze přemýšlet v kontextu hollywoodského modelu, fungujícího na základě identifikace s postavou. Je důležité si uvědomit, že tento model je pořád rozšířený. Zároveň se však objevuje nový, interaktivní model diváctví. Je výsledkem součinnosti mnoha příčin, včetně rozšíření digitálních technologií a proměnou míst, na nichž můžeme filmy sledovat, od rozmanitých filmových festivalů až po iPhony a počítače. Domnívám se, že jeho význam bude jen sílit. Sám o sobě nutně nepopírá ani nepřepisuje klasický model filmového diváctví ani brechtovský model, který si spojujeme s různými novými vlnami. Pouze mění způsoby, jakými filmy sledujeme, a to jak mezi jednotlivými diváky, tak uvnitř diváckých skupin. Lze o tom mluvit zcela konkrétně: sledujeme-li film na počítači, můžeme jej zastavit, posunout vpřed, vrátit zpět... A domnívám se, že vznikají filmy, které se tomu přizpůsobují: pracují se strukturou, která využívá interaktivitu jako odlišného modelu filmového diváctví. Svými učebnicemi se implicitně snažím rozvíjet sebereflexivní, precizní diváky, kteří se dokáží v této moderní krajině pohybovat.

Můžete nám dát nějaký příklad souladu mezi modelem interaktivního diváctví a konkrétním filmem?

Digitální filmy, jako jsou ČASOVÝ KÓD (2000) Mikea Figgise či RUSKÁ ARCHA (2002) Aleksandra Sokurova, vědomě cílí na toulavého, nezávislého diváka, provokují jej. Tradiční model počítá s publikem, které sedí v šeru kinosálu a nechává se filmy okouzlit, identifikuje se s nimi. K čemu ale přesně dochází, když VERTIGO sledujeme na iPhonu (jako někteří moji studenti)? Stane se zjevně jiným filmem. Možnosti (či neodbytnost) interaktivního modelu, pro který je charakteristické přivlastňování si filmu divákem, svým způsobem znovu otevřely celý filmový archiv. I velmi staré snímky nebo konvenční filmy poskytují současným divákům příležitost je přetvořit, vnímat je tak, že důležitější než obraz na obrazovce je to, co s ním divák dělá. Diváci nyní sledují filmy jinak — dalo by se říci, že svým pohledem z nich dělají svůj vlastní majetek.

Zajímalo by mne, jak se změny v diváctví, o kterých mluvíte, promítají do praxe filmové kritiky, ať už té „oficiální“, s níž se setkáváme v tradičních institucích typu filmový časopis, nebo té neformální, kterou praktikujeme jako běžní diváci. A jak se proměňuje temporalita filmového prožitku, můžeme-li nyní filmy přerušovat, komentovat a své komentáře sdílet?

Někteří filmoví kritici a badatelé, a není jich málo, jsou skálopevně přesvědčeni, že je nutné zůstat věrný filmovému prožitku v tradičním smyslu. Sledovat VERTIGO na iPhonu by nepovažovali za dobrý nápad: takový film je třeba zhlédnout ze 70mm či 35mm distribuční kopie. A jsou i takové instituce. Například festival v Cannes se před dvěma lety, na základě negativních reakcí na zařazení filmů OKJA (2017) Bong Joon-hoa a WONDERSTRUCK (2017) Todda Haynese vyrobených pro Amazon a Netflix do hlavní soutěže, rozhodl zavést pro soutěžní snímky podmínku francouzské kinodistribuce. Tradicionalisté, jak je nazývám, se obávají devalvace zážitku z filmu v kině. Úzkostlivě stráží výsostné postavení filmového obrazu, který má nadále upevňovat diváckou pozici.

Já si tradicionalistů vážím, ale myslím, že bojují v předem prohrané bitvě. V každém případě doufám, že možnost sledovat filmy v kině nezmizí, nicméně posun, který nastal v důsledku digitálního obratu a rozšíření technologií na produkci i recepci filmů, nelze ignorovat.

Interaktivní model diváctví se stává čím dál důležitějším. Dlouhá léta se věnuji výuce filmu a vím, že nejmladší generace diváků již nechodí do kin a sleduje filmy na počítačích. Nebezpečí posunu k novému modelu diváctví spočívá v určitém druhu úsudku, který se nabízí: totiž přesvědčení, že nyní mohou filmy udělat takové, jaké chci já. Uvolněný subjektivismus, o kterém v souvislosti s recepcí filmů mluvím, se může stát tím, co nazývám digitálním narcismem, a je třeba jej vyvažovat nějakým jiným zarámováním či nasměrováním pomocí estetických přístupů k filmu či typů sociálních komunit, které se kolem filmu tvoří.

Myslím, že ústřední otázkou pro každou diskuzi o diváctví v současnosti je, jak lze filmový prožitek v průběhu sledování filmu otevřít, aniž by se stal jen nějakou formou narcistního subjektivismu. Jak je možné vzrůstající moci diváka využít k tomu, aby zacílila na větší ideje a širší komunity? Takové otázky svým významem téměř přerůstají samotné filmy. Způsob, jak filmy sledujeme a jak o nich mluvíme, by měl ovlivňovat nějaký druh reflexivní pedagogiky.

Když lidé vycházejí z festivalového kina například zde v Jihlavě, tak o filmech hovoří. Všichni viděli tentýž film, ale mají odlišné prožitky a různé náhledy. Diskuze pomáhá, aby se interaktivní prožitek stal součástí společné zkušenosti.

Ale na festivalu praktikujeme spíše tradiční, neinteraktivní vnímání filmu, nebo ne?

Souhlasím. Daleko více však záleží na tom, co se děje za zdmi kinosálů. Líbí se mi nicméně, že se po nás porotcích vyžaduje, abychom filmy viděli v kinech společně s diváky, a nikoli doma na svých obrazovkách. Domnívám se, že organizátoři festivalu nám tak dávají na vědomí, že — ať už jsou naše vlastní divácké návyky jakékoli — jako porotci se máme odrazit nikoli od svých vlastních prožitků, ale od veřejné, společné zkušenosti. A také to, že svůj dojem z filmu máme, v ideálním případě, sdílet v dialogu s ostatními lidmi. Souhlasím, že se na filmových festivalech takový druh vnímání filmu pěstoval svým způsobem vždy, ale myslím, že v tuto chvíli jde opravdu o hodně. Technologie totiž nyní prosazují individuální prožitky.

Existují i jiné, specificky digitální způsoby, jak čelit tomu, co nazýváte „digitálním narcismem“? I když už nesedíme skupinově v kinech, můžeme mít silný dojem společného prožívání, když sdílíme své dojmy třeba na síti...

To je, domnívám se, velice naléhavé téma. Jak podpořit takový druh sdílení, který neoslovuje pouze ty, kdo mají stejné názory jako já, ale šíří se rozsáhlejšími společenskými strukturami? Před mnoha lety jsem napsal knihu *A Cinema Without Walls* (Kino bez zdí, 1991), která v určitých ohledech předjímala, co si dnes myslím o současné situaci: že metafora uzavřeného diváctví užívaná pro sledování filmů v prostoru kinosálu je u konce. Její pád přináší příležitosti stejně jako nebezpečí. Konkrétněji řečeno, vzniká příležitost pro tvorbu video-esejí a dalších forem kritického vyjadřování, které se v těch nejlepších případech stávají interpersonálním „testováním“ významů a idejí, vždy vystavených jinému.

Proměny diváctví jsou spojené také s tím, co můžeme zjednodušeně označit za vzrůstající hybridizaci filmů. Mění se nejen modus recepce, ale i reprezentace: dochází k prolínání stylistických konvencí z oblastí fikce, experimentálního filmu, animované kinematografie, instalací, performancí, všech druhů umění... Jaký vliv mají tyto změny v reprezentaci a recepci na filmové eseje? Vznikají nějaké nové druhy tohoto formátu?

Filmy směřující dokument a fikci, propojující různé žánry, jsou zcela jistě jedním z vnějších ukazatelů hybridizace. Ale esejistika se za zdi kinosálů dostává i jinými cestami: vznikají například esejistické instalace v muzeích či na ulicích. V jistém ohledu je esej — se svým důrazem na interaktivitu — pravděpodobně nejlépe uzpůsobený počítačům, čili technologii, která má interaktivní schopnosti, jež film pouze v některých momentech předznamenal.

Aktuální jsou také zmíněné video-eseje: tímto termínem neoznačuji pouze eseje natočené na video, ale také to, s čím se dnes setkávám na univerzitách či v uměleckých kruzích — že diváci si jistě filmy znovu-přivlastní jako svá vlastní videa. Ze standardní akademické eseje například o Tarantinově filmu se může vyklubat produktivnější, nápaditější a podvratnější práce. Možnosti interaktivního, přemýšlivého vztahu k jiným kulturním formám se stále častěji využívají v oblasti, která je v mém pojetí tím nejdůležitějším rámcem pro esejistiku, totiž ve veřejné sféře, kde se objevují jako — máme-li se vrátit k etymologickým kořenům eseje — testování samo, testování filmu stejně jako sebe sama v jistém prostředí.

Ve vztahu ke své vlastní práci bych dodal, že etymologie vzdělávání čili edukace má co dělat se spojením „vyvádět ven“. Pohyb směrem ven je něčím, co můžeme my pedagogové vtisknout ve svých třídách esejistické formě, čím ji můžeme tvarovat, k čemu ji můžeme pohánět či nutit.

Přemýšlel jste někdy, že začnete vy sám natáčet video-eseje?

Přemýšlel, a vlastně mě to docela láká. Třeba se k tomu jednou odhodlám. Ale — a možná se vám to bude zdát poněkud staromódní — já prostě miluji psaní. S ohledem na vývoj, o kterém hovoříme v souvislosti se současnou kulturou, je psaní formou vyjadřování, esejistiky či intelektuálního klání, jež patří do jiného století. Já v něj však stále věřím.

Před několika lety vyšel v Iluminaci váš příspěvek o videopásce.⁷⁾ Psal jste o tom, jak obtížné je včlenit do filmu video, protože se jedná o dva velmi odlišné způsoby reprezentace: zatímco filmy zakládají narativní zkušenost, v jejímž rámci mají události svou minulost a budoucnost, video reprezentuje bezprostřední prožitek. V eseji prohlašujete, že film nakonec bitvu vyhrává a začleňuje cizorodou technologii do svého rámce. Jsme nyní svědky další bitvy mezi technologiemi, které se nás snaží přesvědčit, že modus zkušenosti, jež reprezentují, je tím dominantním, základním způsobem prožívání světa i nás samých? A platí stále, že film nakonec vždy zvítězí?

Už si nemyslím, že film vždy zvítězí. V roce 1997 jsem psal o tom, že se videopáska pokouší zasahovat do filmového vyprávění, ale kulturní i formální převaha filmového vy-

7) Timothy Corrigan, Bezprostřední historie. Zásahy videopásky a narativní film. *Iluminace* 12, 2000, č. 3, s. 65–77; přel. Karla Hyánková (Immediate History. Videotape Interventions and Narrative Film, 1997) [pozn. překl.].

právění v té době znamenala, že film reprezentační bezprostřednost videa rozlomí či začlení. Narativní film si s intervencí videa obvykle dokázal poradit: dalo by se říct, že si jej přivlastnil.

Myslím, že kulturní a technologické základy se nyní docela změnily a že došlo k významnému otřesení dominance určitého druhu filmového zobrazování historie — způsobu, jakým se vztahujeme k minulosti, jak ji nahlížíme. Abych odpověděl na vaši otázku, videografické zobrazování je čím dál více redefinováno právě digitální obrazovkou. V roce 1997 jsem o videopásce psal především v souvislosti s tradičním analogovým videem, jež se skrze digitálno značně proměnilo — digitálnem mám zde na mysli nejen sám způsob zaznamenávání či natáčení, ale především to, jaký máme k obsahům přístup a jak získáváme jako diváci větší moc, respektive jak si můžeme znovu přivlastňovat způsoby, jimiž vytváříme historii, konstruuje sami sebe a svět. Což opět vyvolává otázku, o kterou se hluboce zajímám: pokud nyní jako divák disponuji ve vztahu k obrazům ve svém životě novými možnostmi, mohu-li s nimi dělat, co se mi zlíbí — stvořit svět, který je prostě a jednoduše mým vlastním odrazem —, jaké jsou potom hodnoty, jimiž se při své světatvorbě nechávám vést? Připustíme-li, že diváci se ve vztahu k obrazům těší stále větší autoritě, jaké hodnoty a jakou etiku jejich činnost předpokládá? Těžká otázka...

V současných filmech se objevuje stále více digitálních obrazovek s textovými zprávami — psané slovo, zdá se mi, hraje čím dál podstatnější úlohu uvnitř audio-vizuálních narativů, téměř jako v dobách mezititulků užívaných v němých filmech. Lze tento důraz na psaný text uvnitř obrazu považovat za známku toho, že zuří nová bitva o dominantní modus reprezentace?

To je vynikající postřeh. Můj zájem o popis, o kterém budu v Praze přednášet,⁸⁾ není pouze důsledkem faktu, že miluji slova a psaní, ale souvisí také s myšlenkou, že psaní se stává skutečně důležitým protějškem obrazu, způsobem jeho opětovného přivlastňování či zdůrazňování. A psaní v sobě často zahrnuje sociální či obecnou hodnotu. Když člověk píše, obvykle nepíše pouze sám pro sebe. Psaní je formou komunikace. Jazyk se někdy nachází v obrazu samotném, ale je přítomen také v aktivitě diváctví: jako svého druhu nutkání mluvit o filmech, psát o nich. Ve svých kurzech vždy zdůrazňuji moc psaní; obvykle přitom cituji Godarda, který si ve filmu KŘESTNÍ JMÉNO CARMEN (1983) pro sebe neustále mumlá: „Špatně viděno, špatně řečeno“. Svým studentů říkám, že platí i opak — a to je, v krátkosti, má vlastní pozice: „Špatně řečeno, špatně viděno“.

8) Překlad studie, kterou T. Corrigan ve své přednášce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze představil, vyšel v rubrice Kinematografická filozofie v časopise *Kino-Ikon*. Timothy Corrigan, Film a pavučina popisu. *Kino-Ikon* 24, 2019, č. 2, s. 49–65; přel. T. Hadravová (In Other Words: Film and the Spider Web of Description, plán. vydání 2020) [pozn. překl.].